

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE CARLOS III

DOS GRANDES PINTORES EXTRANJEROS EN LA CORTE

Muerto, sin hijos, Fernando VI, hereda el trono su hermano Carlos, que era Rey de las Dos Sicilias. Embarca para España en Nápoles el 6 de octubre de 1759, acontecimiento que se pinta en dos cuadros de Antonio Joli, artista modenés del que queda hecha referencia, pues estuvo en Madrid. Nos falta testimonio de la impresión que causaría en el monarca culto y aficionado a las artes el ambiente de su nueva Corte. El Palacio Nuevo estaba, como sabemos, adelantado, al punto que el 1.^º de diciembre de 1764 pudo habitarlo.

En el servicio regio encontraba al magnífico decorador Corrado Giaquinto, a Charles Flippart, a Matías Gasparini —venido de Nápoles, especialista en estucos y bordados—, que alcanzó el honor extraordinario de que su nombre se conserve en tres piezas seguidas de Mediodía de la planta principal de Palacio, por haber decorado por completo la tercera de ellas con pavimento de mármoles, techo de estucos y muros con mármoles y riquísimos bordados de realce abultado.

Encontró, asimismo, artistas españoles como el útil y discreto Andrés de la Calleja, de quien se ha hecho triple mención y se publican obras (figs. 137 y 141), que tuvo a su cargo la elección y el traslado de las pinturas que de los Sitios Reales se trajeron para el adorno del Nuevo Real Palacio. También era pintor palatino, y con el título "de Cámara" desde 1756 nuestro ya conocido académico don Antonio González Ruiz. Muy poco, en suma, ante la enorme tarea de decorar las bóvedas del ingente edificio en construcción. Este estado precario explica las decisiones que Carlos III hubo de adoptar sin perder tiempo.

VENIDA A ESPAÑA DE ANTÓN RAPHAEL MENGS.—El trato directo de Mengs con Carlos III, cuando era Rey en Nápoles, comenzó al realizar, con excesiva demora, el encargo de Augusto III, rey de Polonia y elector de Sajonia, de que retratase a aquél y a su mujer María Amalia, hija de éste. La tardanza fue tal que, muerto Fernando VI, ya estaba Carlos para venir a Madrid, a ser soberano de las Españas, cuando el bohemio llegó a la Corte italiana.

El concierto para la remuneración del artista asombró por la esplendidez regia: Winkelmann, el gran escritor y arqueólogo —amigo íntimo y admirador fervoroso del pintor—, escribía a Gessner el 28 de julio de 1761:

"El señor Mengs se marcha de mi lado, rumbo a España, como primer pintor de su Majestad Católica, con una pensión anual de 8.000 escudos, alojamiento y coche con librea real. Es para mí una pérdida irreparable, por la que lloraré siempre. Su partida será quizás el mes

próximo, en un barco de guerra que viene a Nápoles." En efecto, llegó a Alicante el 7 de septiembre. En Madrid alquiló casa en la plaza de San Ildefonso y estudio cerca de los Caños del Peral —aproximadamente en donde está el Real Cinema—, pagando de alquiler por cada local la nada despreciable suma de 850 reales al mes, como un 10 por ciento del sueldo: El Rey, además, sufragaba los gastos que hiciese en pintar.

¿Qué impresión le causó Madrid y su vida artística? Carecemos de testimonios sobre los primeros tiempos y ninguno anterior a la carta de Winckelmann respuesta a una del artista, que sería la primera, al parecer erudita. Respóndele con los tonos de la máxima exaltación amistosa: "sobre el ara que os queda dedicada, no se encenderá jamás otra llama". Por fortuna, en seguida, su inagotable curiosidad científica le invita para que le diese noticia de antigüedades españolas: se la dirige desde Roma, dos meses después de residir Mengs en Madrid.

El ambiente artístico madrileño formábbase, principalmente, con los pintores y escultores que trabajaban —según hemos visto— en el servicio Real y que, a la vez, en su mayor parte constituyan la Academia: la figura principal entre los pintores era Corrado Giaquinto, dotado de cualidades notables, pero su estética y su técnica eran muy distintas de las de Mengs. Sin embargo, le desazonaría, más que el coincidir con Corrado, el que, pasados nueve meses, arribase Tiépolo.

En una carta se lee: "Tengo por competidores al señor Corrado y a Tiepoletto, ambos valientes en el fresco; pero no lo saben hacer que parezca cálido." Giaquinto marchó a Nápoles en 1762, heredando Mengs su aposento palatino; Tiépolo permaneció hasta su muerte en 1770. El malestar del artista bohemio se acentuó en seguida.

Por carta de Winckelmann a Usteri del 16 de octubre de 1762 sabemos que: "Mengs no aguanta en España; sus cartas no contienen más que lamentos y espero verle en Roma en el plazo de un año. ¡Dios disponga las cosas para que mis deseos se cumplan!"

Para esta actitud ¿qué motivos tenía pintor tan admirado y bien remunerado? En primer lugar, y mal sin remedio, su temperamento: el mismo Winckelmann en carta a Usteri, de meses después —22 de mayo— decía de él "Es hombre que hace de un mosquito un elefante; desmenuzador de palabras y amigo de mirar por el lado izquierdo lo que se le enseña por el derecho... Su felicidad radica en no ser muy feliz. Así es el hombre, que podría ser perfecto y que merecería serlo."

Estos juicios de quien tanto le quería dibujan, de mano maestra, la idiosincrasia enfermiza del pintor y explican los perturbadores fantasmas que se forjaba en la Corte y entre los artistas de Madrid.

Véanse, al caso, sus pleitos duraderos con la Real Academia de San Fernando. Discrepaba de cómo estaba constituida: Para él esta corporación debía ser "una junta de hombres expertos en alguna ciencia o arte, dedicados a investigar la verdad y a hallar conocimientos por medio de los cuales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la escuela —añadía— en que ésta no es más que un establecimiento donde por maestros hábiles se da lección a los que concurren a estudiar". "Muchas Academias de las Artes, como las de Roma, Bolonia, Florencia y París, empezaron por ser escuelas... De la misma forma empezó... la de Madrid y habiéndola tomado el Rey bajo su protección... la hizo... Academia, dotada más ampliamente que ninguna de Europa".

Sin que se exprese, advírtese en tales párrafos que —según queda dicho— Mengs estaba en una actitud si no opuesta a la Real Academia, creada por Fernando VI, por lo menos, recelosa; sólo perjuicios nacieron de esto.

En el “Elogio Storico del cavaliere Antón Raffaele Mengs”, impreso en Pavía el año de 1785, anónimo, pero que en el ejemplar del Museo del Prado lleva manuscrita la nota “Questa é opera di Amaduzzi” —supongo que será Amadusi, que en 1766 publicó “Fragmenta vestigii veteris Romae”—, se concreta la explicación de las rencillas con la Academia en uno de los puntos enumerados: Entre los medios que propuso, conducentes para que mejorasen las artes en España, estaba el de que se estudiase la anatomía; persuadió de ello al Rey y fue escogido un buen cirujano. Los artistas viejos se sintieron vejados, arguyendo que ellos no habían precisado de tales estudios; sin advertir que Mengs, justamente, veía en eso uno de sus defectos. Por su parte, el cirujano se equivocó en el método; “en vez de dar lecciones de osteología y de la miología externa, únicos tratados útiles al pintor, daba lecciones científicas, incluso de la anatomía interna”. Esto enojó al propio Mengs y “he aquí —escribe Amadussi— que los pintores viejos, los jóvenes alumnos, el cirujano y Mengs, resquemados todos, no se entendían”. Al científicismo del cirujano no faltan descendientes legítimos en nuestra época.

Persuade el episodio, largo y desabrido, del pleito con Mengs que luego, se referirá, de cuán certera es la distinción hecha por la Academia entre lo que merecen las obras de un artista genial y el provecho que puede obtenerse de sus cualidades de gobierno, o para la vida de relación.

Llamado por Carlos III, muy pagado, justamente, de sí mismo, debió de sentirse herido al transcurrir más de año y medio sin que la Academia le invitase al ingreso. Si bien lo desease, e incluso aspirase a dirigirla, no accedió a solicitar, abiertamente, el honor; al fin, el 5 de junio de 1763 el Vice-Protector hizo saber que Mengs le había significado que deseaba mucho ser incluido en la Corporación. La Junta “convino muy gustosa en ello y, dispensando la presentación de obra y la del memorial, por unánime consentimiento, se le creó Director honorario en la Pintura, con voz y voto y demás prerrogativas de la clase”. Asiste por primera vez a la sesión del 21 de junio y vota a Luis Paret, de diecisiete años, para el primer lugar, entre los aspirantes a premio, pero resulta derrotado.

Sin duda, al pintor no le faltarían valedores dentro de la Corporación de la fuerza de Felipe de Castro, que, ya se ha visto, hubo de sostener también en ella luchas ásperas.

Ya en 5 de febrero siguiente envía la renuncia del cargo “zahiriendo su constitución [la de la Academia] e indicando por causal [de la renuncia] que en ella se procede con injusticia”. La Corporación reaccionó digna y cautamente, al saberle apoyado por el Rey, y expuso al Marqués de Grimaldi, que era el Protector: que, si “mirase sólo la persona de Mengs no se detendría en admitir su renuncia, pues ni lo necesita ni espera de él ni de otro profesor extranjero que instruya con amor a los españoles; y aun corregiría sus inconsideradas expresiones; pero que, en atención, solamente, a que el Rey ha traído a este Profesor y le tiene empleado en su servicio, se abstiene de tomar providencia alguna, dejándolo todo al arbitrio de V. E.”

El motivo principal del disgusto de Mengs era que los Consiliarios votasen en la admisión de Académicos de mérito; costumbre que la Academia encuentra justificada, arguyendo que, “aun cuando la pericia necesaria faltase en algunos... se compensaba, superabundantemente, con la integridad, celo público y deseo del bien del Instituto y de la Nación que reina en

"todos..." Mediaron componedores y, sabedora la Academia que el Rey quería que "se le devolviese, sin repugnacia, la renuncia que había presentado y que la Academia reputase este paso de Mengs como una satisfacción que le da", se accedió a la fórmula.

Como era previsible, el arreglo no restableció la cordialidad y el 18 de diciembre solicita el pintor que se le haga Académico honorario "para de este modo servir de algo y no incomodar a alguno". Recibióse con satisfacción la solicitud.

Mas, en el Madrid artístico de Carlos III no había de ser fácil prescindir de una figura de las dimensiones de la de Mengs y el 27 de febrero de 1766 se reunieron en casa del Vice-Protector, los consiliarios para conferenciar con el pintor bohemio acerca de varios puntos pertenecientes al arreglo y mejora de los Estudios. Es de imaginar la ufanía de Mengs ante este tributo inesperado a su saber y experiencia.

El primero de enero de 1769, por mano del Duque de Alba, remite Mengs una protesta por haber sido pospuesto en un acto público a don Juan Bautista Peña y "pide permiso para solicitar del Rey que se digne separarle del cuerpo de la Academia". Revélase en el acta la causa de la constante fricción entre la Academia y Mengs: haber elegido Director general a don Antonio González Ruiz, en lugar de al pintor bohemio. "El cargo —declaran— no se dio al mejor artista, sino a quien más había servido a la Academia" y, así, "para creer, como la Junta cree, que Mengs es el mejor pintor de Europa, no tuvo por preciso proponerlo en competencia con don Antonio González ni otro cualquiera".

Tercia el Protector y, sin ambages le contestan:

"Los verdaderos motivos son: no haber conseguido dominar la Academia, de suerte, que la subsistencia y la fortuna de todos los profesores dependa, absolutamente, de su arbitrio; y, estar ya persuadido a que su astucia no ha de burlar nuestra vigilancia ni hemos de sufrir que en nuestras manos se trastorne un establecimiento... El verdadero motivo a que aspira, armando sin necesidad este ruido, es ver si puede desacreditarnos con el Rey y lograr por este medio la dominación insinuada, pues abusando de la protección que justamente merece su pincel, quiere extenderla hasta lo irregular". Desmenuza el escrito de la Junta todas las incidencias de las desazones habidas con Mengs para concluir: "nos quedaremos muy tranquilos sin él, empleando el tiempo que nos consumen sus inquietudes en servir con gusto y con más utilidad al Instituto".

Pasado un año de la llegada —el 19 de octubre de 1762—, otra carta de Winckelmann publicada por Gerstenberg, deja traslucir su desazón persistente: "Estoy persuadido —le escribía— que la aversión tomada a ese país está harto fundada, y que no podrá remediarla.

Tenía el artista al llegar a nuestro país treinta y tres años; su fama europea estaba en la cima; venía de Roma, de Dresde, de Viena, de Nápoles, donde había sido celebrado con máximos honores y comenzó a echar en falta halagos en nuestro ambiente y a juzgar con displicencia nuestra tierra y nuestras gentes. Véase su curioso "Fragmento de un Discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España", con opiniones nada lisonjeras para nuestro país.

Pronto empieza un resumen histórico en el que no hay párrafo sin que se nos moteje de bárbaros, tanto los primeros habitantes, como en tiempos de godos y árabes. Al fin, cuando fueron éstos arrojados "se despertaron los talentos", "pero ningún progreso pudieron hacer en las artes, faltándoles toda idea de la Belleza"; "se echaron a imitar el gótico-germánico,

o el morisco". Los que encargaban las obras, "gentes consumadas en las armas, o entregadas a los estudios de Jurisprudencia o Teología, [eran] despreciadoras de todo buen gusto y bárbaras en punto de artes".

Esta desoladora ojeada de Mengs sobre el arte español nos explica la acritud de sus opiniones.

A continuación, se ocupa el pintor en los remedios que evitaron tales males en otros países y el "Discurso" queda cortado mucho antes de proponer los remedios que las artes españolas necesitaban.

El retrato de Winckelmann, cuyos informes fidedignos contribuyen a hacer revivir al pintor, su amigo —amistad que, según Voss, debe ser considerada una necesidad histórica—, que se conservaba hace decenios en una colección de Cracovia, es pieza notable para que penetremos en su concepto del género, que alternó, casi exclusivamente, con composiciones mitológicas y alegóricas, pues pintó poco religioso, y nada "de género". Distinguía Mengs, certamente, entre el retrato cortesano, solemne, aparatoso, dando importancia al traje y a las condecoraciones, y el que era trasunto de "un intelectual", sobriamente concentrada su expresión, simple el atuendo. No son muchos los ejemplares: el de su padre, el pintor Ismael; éste de Winckelmann, acaso el más hondo; otro, comparable, el del diplomático y arqueólogo español don José Nicolás de Azara, su íntimo amigo, su protector, también, y recopilador y generoso editor de sus escritos en italiano y en español (fig. 25).

Son retratos dotados de intensa vida interior. Sobre su concepción influyeron, según se ha señalado, los del pintor francés Louis Silvestre "Le jeune", que lo fue de Cámara del Rey de Polonia y Elector de Sajonia Augusto III.

No es que sean de menor valor los retratos de Reyes y Príncipes, pero, entran en ellos elementos plásticos y coloristas que podríamos calificar "de agrado a los ojos", de menor profundidad. Su mérito reside, más bien, en el carácter de época, que en el permanente humano.

Nobilísimo es el trasunto de María Amalia de Sajonia, mujer de Carlos III, hija de Augusto III de Polonia, el Elector de Sajonia; como murió un año antes de que llegase Mengs a Madrid, es retrato póstumo, si bien cabe suponer que en Nápoles le hiciese un estudio del natural. Es, en el lienzo del Museo del Prado, de técnica prodigiosa la mantilla de tul (fig. 9). Delicadísimo es también, el de María Josefa de Lorena que murió antes de casarse con Fernando IV de Nápoles (fig. 142).

El de Carlos III, del Prado asimismo, es el mejor y más divulgado del monarca y, típico del retrato oficial que, luego tomaron por modelo, en rigor, sin superarlo, Maella, Goya, Vicente López (fig. 8). Los convencionalismos, inherentes a la que pudieramos llamar "iconografía solemne", están pintados con rara maestría; pero hay algo como petrificado en la expresión que la factura, sobrado minuciosa, acentúa.

Caracteres parejos se observan en el del príncipe Carlos (fig. 10) y en los de los Infantes niños Don Gabriel y Don Antonio Pascual (figs. 144 y 145), que sumados a gracia seductora innegable, se muestran en el retrato pareja del primero (1765) de Luisa de Parma, la Princesa de Asturias, a los dieciseis años, lienzo de composición y colorido bellísimos, dentro del artificio de la postura y lo aporcelanado del rostro, exigencias de la moda (fig. 11).

Pero, que el pintor entregado a sí mismo, sin estar obligado a adular, ni siquiera a complacer, gustaba de otros conceptos más sustanciales en su arte, lo prueba el picante y vigo-

roso estudio del natural para otro retrato, posterior en un decenio, de la misma futura Reina. Sin las trabas con que la cortesía y los artificios vigentes le ligaban, Mengs hubiera avanzado sobre su tiempo y habría abierto, más francamente, el camino a Goya. Esta vivaz Princesa, en la que ya la mirada anticipa la mujer de treinta años después, sirvió para el retrato de cuerpo entero del Metropolitan Museum (fig. 143).

Se reprochará que nada se ha indicado hasta ahora de la labor para la que, en realidad, vino Mengs a Madrid: la pintura de las bóvedas del Palacio nuevo.

Encomendáronsele tres y una más, a temple, para el palacio de Aranjuez, que se creía perdida y en 1933 tuve la fortuna de publicar, por haberse hallado oculta y con deterioros encima de unos cielos rasos.

La primera fue la de la Saleta llamada de Gasparini. Figuró en su techo La Corte de los dioses o, con mayor propiedad, La apoteosis de Hércules. Por amabilidad de su propietario, el subdirector del Museo del Prado, señor Salas Bosch, pude dar a conocer tres dibujos para esta composición que nos permiten asistir a fases de la labor (figs. 146 a 148). Es un firme y preciso trazo a pluma, cuya cuadrícula nos dice que hubo de ser pasada la delineación a boceto, o cartón.

Severo de agrupación, hubo de pensar el pintor, sin duda, que rectificaba el barroquismo de Corrado Giaquinto, y hasta prevenía el que era de esperar desarrollase Tiépolo, cuya venida estaba cercana, si es que todavía no estaba en la Corte. Las figuras de los dioses mayores tienen sobria grandeza.

Otras partes del fresco, de las que también pude dar a conocer el dibujo, del mismo coleccionista, muestran cualidades dignas de ser subrayadas. La grave presencia de los dioses que reciben a Hércules se corresponde con el conjunto de deidades femeninas y amores de este sector de la bóveda en que vemos a Cibeles, Cupido, Venus, las Gracias pintadas deleitables; en sus cuerpos hay recuerdos de estatuas antiguas; en sus rostros, si se quiere, un tanto amuñecados, parece predecirse lo que hará Goya en las obras de su llegada a Madrid (figs. 149 y 150).

Un tercer dibujo, compañero de los presentados, se hizo para el mismo techo, ejecutado con muchas variantes: por ejemplo, sin la figura de la Fecundidad, que apuntó finamente en el cielo.

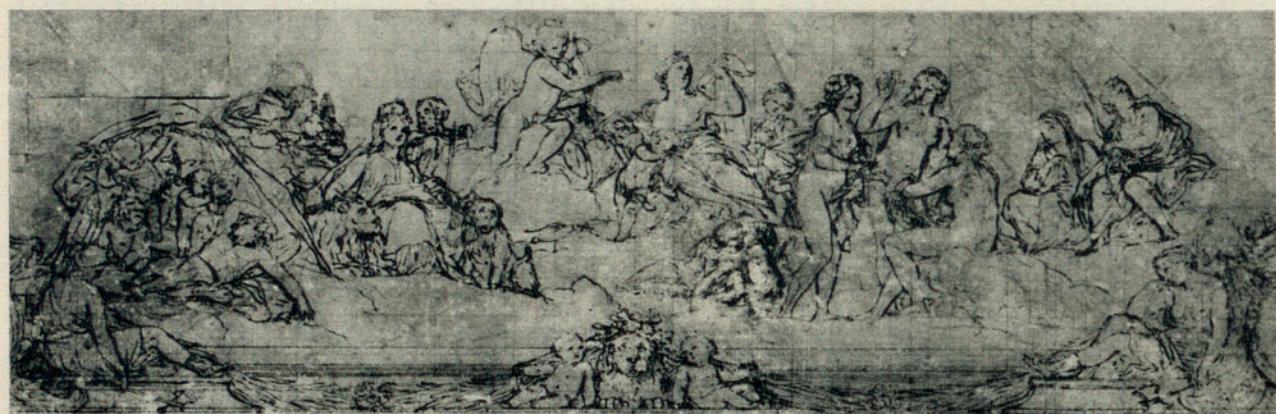
Seguiría Mengs su tarea de decoración por la bóveda de la cámara de la Reina, que hoy es la primera de las tres que constituyen el Comedor de Gala; hecho en el reinado de Alfonso XII, uniendo tres piezas contiguas. En el siglo XVIII llamábase Sala de La Aurora por el asunto desarrollado (fig. 151).

En el conjunto puede apreciarse la grandiosa composición e incluso adivinarse el efecto impresionante del partido de luz y sombra requerido por el tema que centra el carro de la Aurora, precedido del lucero de la mañana y seguido de las Horas que danzan cogidas de las manos. Por bajo de ellas se descubre la Verdad, seguida de la Justicia y la Fortaleza; delante y a su izquierda, al Genio de la claridad que persigue al Fraude, que huye hacia las sombras donde apenas se distingue la Noche.

Compénse el grupo de la Verdad con Cibeles, o la Tierra, sobre la que desciende el Rocío exprimido de los pechos de la figura volante, análoga a la que hemos visto en el dibujo para la Apoteosis de Hércules que, al pintarla, no aprovechó Mengs. Por fin, más a la dere-



Figs. 142, 143, 144 y 145.—A. R. MENGS: LA ARCHIDUQUESA MARÍA JOSEFA DE LORENA (DETALLE), LUISA DE PARMA Y LOS INFANTES DON GABRIEL Y DON ANTONIO PASCUAL (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 146, 147 y 148.—A. R. MENGS: LA APOTEOSIS DE HÉRCULES (DIBUJOS PARA LA BÓVEDA DE PALACIO). COLECCIÓN SALAS BOSCH, MADRID.



Figs. 149 y 150.—A. R. MENGS: DETALLES DE LAS BÓVEDAS DE LA SALETA Y DE LA ANTECÁMARA DE GASPARINI (PALACIO REAL, MADRID).



Figs. 151 y 152.—A. R. MENGS: DETALLE DE LA PRIMERA BÓVEDA DEL COMEDOR DE GALA (PALACIO REAL, MADRID), Y DIBUJO PARA LA FIGURA DEL TIEMPO EN EL MISMO (MUSEO DEL PRADO).

cha, cierra la composición, según se advierte contenida en una elipse, pues el genio entre las cestas de flores, en la parte opuesta, parece mero artificio para evitar el vacío, una representación del Tiempo, original y optimista, trocados los atributos mortíferos, o tristes, por la lira, expresando, según el erudito Francisco José Fabre, que en 1829 describió con pormenor las bóvedas palatinas, "la ordenada sucesión de sus divisiones". Esta figura la estudió Mengs cuidadosamente, según prueba el primoroso dibujo con color, del Museo del Prado, que nos da idea de su modo concienzudo de trabajar (fig. 152). Seguramente, todavía mediaría el "cartón", del tamaño en que debía ejecutarse; mas no conozco el paradero de ninguno.

La desazón persistente del pintor en Madrid se exacerbaba por las dificultades económicas: su mujer, que era gastadora, y sus cinco hijas y dos hijos, habían regresado a Roma. "La melancolía, la ninguna diversión y el desatinado método de trabajar —escribe Azara—, arruinaron del todo la salud de Mengs. Antes del alba —continúa— se ponía a pintar al fresco; y sin intermisión, ni para comer, seguía hasta la noche. Entonces, tomando muy poco alimento, se entregaba en su casa a un nuevo trabajo de diseñar y preparar sus cartones para el día siguiente."

Así se llega al año de 1769; aunque vinieron en marzo su mujer y su hija mayor, en noviembre pide permiso para marchar; concediéndosele, con todo el sueldo, pero el Rey ordenó que no se quitasen los andamios, para que viese que se le esperaba —supongo que serían los de la bóveda de la Antecámara de Gasparini, de que luego hablaré—. Amadusi agrega que la enfermedad del pintor había alarmado a los médicos: tenía muy hinchadas las piernas y, temiendo que se les muriese entre las manos, le recetaron el cambio de aires. En cortas jornadas llegó a Barcelona, donde permaneció en espera de barco seguro, entreteniéndose en pintar. Hizo la travesía hasta Mónaco, donde tuvo que desembarcar, pues la inflamación alcanzaba al vientre amenazando la hidropesía; el príncipe Grimaldi le envió un médico que acertó a remediarle y, casi curado, embarcó para Génova, a donde llegó a fines de 1769. El aire de Italia y sus obras de arte casi le hicieron olvidar su dolencia. En Génova recibió órdenes de Carlos III de que pasase a Florencia a retratar a la familia Real: así lo hizo, en la segunda mitad de 1770, y los cinco lienzos están en el Prado: encabezados por el de María Luisa, hija del Rey de España, Gran duquesa de Toscana, por su matrimonio.

Los tres lienzos de sus cuatro hijos suman cualidades y calidades peculiares: el delicioso de la Archiduquesa Teresa, que había de ser Reina de Sajonia, en el que Mengs extremó los primores y minucias de su técnica, incluso de su gracia un tanto fría (fig. 153), y el que retrata a sus hermanos Fernando y María Ana, abrumados por pelucas y por rasos, damascos y arniños suntuosos, pintados con rara maestría. Se imagina la alegría que causarían a Carlos III estos retratos de los nietos que nunca pudo acariciar

Llegó a Roma, en febrero de 1771, en pleno triunfo académico y social. Mas, Carlos III recordándole su obligación —con el riguroso sentido de cumplir su deber y hacerlo cumplir a sus servidores, característico del buen gobernante— le encargó La Adoración de los pastores, importante tabla del Prado, en la que Mengs quiso emular La noche, de Correggio, el pintor que, junto con Rafael, marcó desde que le bautizaron su ideal artístico.

No he visto en la bibliografía de Mengs que he manejado, noticia de un cuadro importante, firmado en Roma en 1773, La Asunción de la Virgen, del altar mayor de la catedral de Evora (fig. 154). Debo al que era presidente de la Cámara municipal de la histórica ciu-

dad portuguesa en mayo de 1949, la fotografía que publicó. La composición, basada en precedentes de la escuela boloñesa, es grandiosa y empareja con *La Ascensión* que pintó para Dresde, cuyo admirable dibujo posee el Prado. La línea luminosa determinada por las figuras de María, de San Juan Evangelista y del Apóstol con el libro abierto, se aproxima a la vertical, como si se buscara rectificar el sentido diagonal de la pintura barroca; en cambio, a este estilo se ajusta la sombría oquedad del ángulo izquierdo, en la que apenas se distinguen dos cirios y el incensario en dos piezas, dejados en tierra al ver el sepulcro vacío, y a la Madre de Dios transportada al cielo por ángeles.

No se ha mencionado hasta ahora la obra capital de Mengs como retratista, en realidad, porque vacilo acerca de la fecha en que debía ser situada. Es, como se supondrá, el retrato de *La marquesa del Llano*, de la Real Academia de Bellas Artes, disfrazada de mancheguita para un baile; incluso tiene en su diestra la careta (Lám. IV). Casada con quien fue Plenipotenciario en Parma y, pasadas décadas, Embajador en Viena, donde el diplomático danés Hernan Schubert se hace lenguas del agradable trato de la dama y de su retrato por Mengs que había admirado en Holanda; el cuadro —escribe— “étoit d'une ressemblance parfaite”. Lo más probable es que la retratase Mengs en su estancia en Italia entre 1769 y 1774. Cuanto el soberbio lienzo influyó sobre Goya en conjunto, detalles y espíritu no precisa ser ponderado.

En el propio año de 1773 una nueva llamada de Carlos III al pintor, para que no olvidase el servicio regio, le obliga a ir a Nápoles con objeto de retratar a su hijo Fernando IV y a su mujer. Vuelto a Roma, contrae tercianas y recibe la orden de regresar a Madrid. Carlos III le ve llegar, quizás en diciembre de 1774, enfermo y triste por haber dejado allá a sus hijas, cuando esperaba que retornaría fortalecido.

En la Corte de su Señor se encuentra sin nadie que le haga sombra; durante la ausencia había muerto Tiépolo y puede dominar sin rival, aunque la Academia siga mostrándosele esquiva. Reemprende el trabajo con ardor y, con riesgo para su quebrantada salud, destina parte de la noche a escribir sus obras teóricas.

Acomete entonces la continuación —acaso estuviese no más que comenzada— de la bóveda de la Antecámara de Gasparini, que Azara denomina “Salón donde come el Rey”.

Mengs desarrolló en este techo *La apoteosis del Emperador Trajano*, para la que no conozco dibujo ni estudio previos. Es la composición más complicada y con más difíciles alegorías, por ejemplo: La fama esclarecida de los Príncipes, El dominio de sí mismo, La Economía, La felicidad de los tiempos, La felicidad pública, El Amor de la Gloria, etc., etc. Enumero varias, de las más abstractas para que se piense en cuán inoperantes resultarán para quienes, con la prisa inevitable, recorran los salones de Palacio.

Paréceme que Mengs en esta tarea, acuciado por la vecindad molesta de las obras de Tiépolo —el rival ya muerto—, quizás procuró mostrar su aptitud para desarrollar composiciones llenas de todos los recursos puestos en uso por los artistas más en boga a la sazón; sacrificando, en algo, sus ideales de sobriedad y rigor.

En el techo que pintó en Aranjuez, para el salón del teatro, vuelve a mostrarse fiel a sus principios; si se quiere, extremándolos (fig. 155). Lo ejecutó al temple, acaso por menos penoso en su factura, cuando los achaques, más que la edad, habían mermado sus fuerzas. En el platillo se representó, según Azara: “El Tiempo enojado que arrebata al Placer, de cuya cabeza se caen las flores que la coronan”. Cáesele, además —aunque no lo dice— la lira.



Lám. IV.—A. R. MENGS: LA MARQUESA DEL LLANO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO)

El papel de Mengs durante esta segunda estancia en la corte de Carlos III era absorbente: el propio de un verdadero dictador de las Artes; y el título no se debe estimar exagerado; pues, que no ejerció su poder con moderación, lo prueba un episodio lamentable, en que manejó, sin duda, al confesor de Carlos III, a quien retrató agudamente, personaje de temperamento áspero, virtuoso y arbitrario. Aludo a lo que Ponz llamó, con evidente eufemismo, "mutaciones, realizadas en San Pascual, de Aranjuez", cuyo relato se leerá al tratar de Tiépolo, que fue la víctima de la pasión "mengsiana", según habrá de verse.

En descargo relativo del que acaba de referirse, registraré dos rasgos trascendentales del pintor, para el desarrollo de la pintura española: el máximo, e inesperado, de su intervención en la marcha de la Real Fábrica de Tapices, pues impulsó y, tal vez, ideó el que se encadenasen modelos, con escenas populares; mas no como los usuales hasta entonces, siguiendo los géneros llamados a "lo Teniers", o a "lo Wouwermann", sino observando las cotidianas de las gentes madrileñas, con lo cual se abrió la entrada en los sitios Reales a la más animada y graciosa concurrencia en paseos, bailes, juegos, riñas y faenas campestres. Cómo el eruditso soñador de alegorías y de mitos paganos dispone o, al menos, accede a que bajo las bóvedas, concebidas sabiamente a la clásica, cuelguen tapices de asuntos populares, es misterio que ningún texto aclara y título para su gloria. Dentro del mismo rasgo hay que consignar el juicio que, le mereció Goya en 18 de junio de 1776: "es sujeto de talento y espíritu, que podría y promete hacer muchos progresos en el arte".

El segundo rasgo fue su donación al Rey, en 3 de noviembre del mismo año, de la colección de estatuas que poseía.

Sus males se exacerbaban y el Rey, convencido del riesgo de su permanencia, incluso le ordenó, en 6 de septiembre, que marchase a Roma, con tres mil escudos de paga y, todavía, para que continuase a su servicio le confirmó como Primer Pintor de su Cámara y lo nombró Director de los artistas pensionados de España en la ciudad Eterna. Si el 2 de diciembre le menciona en la Corte un documento sobre Goya, debió de partir muy pocos días después. Por las Vascongadas entró en Francia, en su último viaje a Italia.

En Roma encontró invitaciones y encargos del Rey de Polonia, de la Emperatriz de Rusia, del Arzobispo de Salzburgo, de un Caballero inglés para quien pintó Andrómeda y Perseo, obra admirada y discutida, que el Papa Pío VI quiso contemplar. El invierno, aquel año muy crudo, le hacía permanecer en local cerrado para trabajar "con chimenea fuerte y estufa, a la que se añadía un brasero"; además, sus pulmones, "recibían emanaciones dañosas de una infinidad de colores minerales": todo según Azara, quien no podía "tolerar aquella atmósfera apestada", y agrega, "los médicos ignorantes le declararon tísico". Para colmo de desdichas, enviudó poco más de un año después, pero no dejó los pinceles. Casó a dos de sus hijas, una de ellas con el admirable grabador Carmona, del que, luego, se hablará.

El mismo señor Salas Bosch, que me ha facilitado el dar a conocer tres dibujos, hasta hoy inéditos, me obsequió con la copia de la carta del pintor, Roma, 11 de junio de 1778, a su futuro yerno, apunte muy expresivo de las costumbres del tiempo y del carácter de Mengs. Es difícil encontrar nada más correcto... ni más frío.

Carlos III, ni aun entonces, acierta a desprenderse de su Pintor áulico y le encargó en 1779, tres grandes cuadros para la capilla del Palacio de Aranjuez: comenzó el de La Anunciación,



Fig. 153.—A. R. MENGS: LA ARCHIDUQUESA TERESA, NIETA DE CARLOS III (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 154 y 155.—A. R. MENGS: LA ASUNCIÓN (PARTE CENTRAL), EN LA CATEDRAL DE EVORA, Y EL TIEMPO QUE ARREBATA AL PLACER (DETALLE DE UN TECHO), EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ.



Fig. 156.—G. B. TIÉPOLO: DETALLE DEL TECHO DEL SALÓN DEL TRONO (PALACIO REAL, MADRID).



Fig. 157.—G. B. TIÉPOLO: DETALLE DEL TECHO DEL SALÓN DEL TRONO (PALACIO REAL, MADRID).

que está en la del de Madrid. Refiere Azara que, tras dos meses de meditar y diseñar, la mañana —del 1.^º de marzo de aquel año— que empezó a pintarlo, estaba en el estudio el escultor Christopher Hervitson, de quien se sabe muy poco, y le oyeron silbar y cantar a solas; le preguntaron la causa y les dijo “que repasaba una sonata de Corelli, porque pensaba hacer aquel cuadro por el estilo de la música de aquel famoso compositor”. “Los pintores modernos... —añade Azara, como exculpándose— se reirán, tal vez, al oír que un cuadro se hace por una sonata; pero de otro modo pensarían si supiesen, con fundamento, la profesión y estudiases un poco más lo que estudiaban los griegos...”

Trabajaba Mengs en el brazo del Arcángel de La Anunciación cuando llegó su fin. En las últimas semanas, mortal desasosiego le hacía cambiar de casa; habitó la que cerca del Pincio había sido morada del pintor Salvator Rosa —según Amadusi, quien el 26 de junio recibió de él, todavía, una carta larga—; murió en la tarde del 29, día de San Pedro Apóstol, del que era muy devoto. Tres meses antes había entrado en los cincuenta y tres años. Azara culpa de la muerte a los remedios de un curandero sajón, que le propinó jazmines pseudo-milagrosos de una monja de Narni, mezclados con antimonio diaforético. Se practicó la autopsia, demostrándose que el médico tenía razón, al encontrársele en óptimo estado los pulmones, según sostenía.

Moría pobre, habiendo ganado en los últimos años más de 180.000 escudos, porque sus gustos por colecciónar antigüedades, por convidar, por dar limosnas consumían sus recursos. Cuéntase, además, que, si bien le sobrevivieron siete hijos, al decir de Amadusi había tenido veinte de su única mujer. Sospecho que esta noticia, mal recogida, motivaría la fábula de que Goya tuvo otros tantos.

El Rey de España con sus mercedes a los hijos de Mengs acabó por conquistar el timbre de que, cabalmente, Antonio Rafael Mengs fue “su pintor”.

¿Qué ecos tuvo en España la muerte del gran artista? Segundo hoy se nos alcanza, pocos y tardíos:

Como era de temer, dados los antecedentes, la Academia no lamentó en sus Actas la muerte del que tanto se había distanciado de ella, ni recordó su regalo de modelos; pero los años hicieron su labor, y el 14 de julio de 1781, en la oración más hermosamente escrita de cuantas vibraron dentro de sus muros, Jovellanos decía: “Veo la sombra de un profesor gigante que descuelga entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, del bienhechor y el legislador de las artes”, etc., etc.

Todavía más: el 14 de julio de 1787 Meléndez Valdés recita su hermosa composición “El deseo de gloria en los profesores de las Artes” ante la Academia, con los más encendidos laudes al pintor, que comienzan:

Y tú, Mengs extrahumano,
tú, malogrado Mengs...

Que la memoria de Mengs continuaba viva lo prueba que, en 1797, don José Nicolás de Azara publicaba en castellano sus “Obras”. Por todo ello puede concluirse que la herencia de Mengs fue en España y para España considerable. Sus enseñanzas y sus decisiones se acreditaron de certeras y eficaces, en especial al repudiar los cuadros de Teniers y de Wouwermann

para mediante copias infieles, absurdamente simplificadas, ser tejidos los tapices en la Real Fábrica y sustituirlos por modelos con vistas de Madrid y escenas populares estudiadas, con el natural delante, por pintores españoles. La medida hubo de ser trascendental para la formación de Francisco y de Ramón Bayeu, de Castillo y, sobre todo, de Goya. Sin olvidar la influencia ejercida sobre éste como retratista de "intelectuales" e, incluso, de damas:

Nuestros artistas, secularmente, más inspirados que leídos; más rápidos y fáciles que estudiosos y reflexivos, tuvieron, tienen y tendrán un ejemplo en Mengs que tanto bien hizo a las Artes españolas en un período lleno de futuro.

GIOVAN BATTISTA TIÉPOLO EN MADRID.—Las fechas expresan que Carlos III, ansioso por ver decorado el Palacio Nuevo, puso empeño grande en tener en su Corte, al mismo tiempo, a Corrado Giaquinto, a Mengs y a Juan Bautista Tiépolo.

Llegó el bohemio en 7 de septiembre de 1761, según se ha visto y, casualidad o no, en el mismo día el Marqués de Esquilache escribió al Embajador en Venecia, Duque de Montealegre, para que consiguiese la pronta venida del veneciano. Quizá, el esperarla aumentaría los deseos de Corrado Giaquinto por regresar a su patria, frustrándose el regio plan de "confrontar" a los tres grandes pintores.

El 26 del mismo mes contesta Montealegre e incluye carta de Tiépolo, a la sazón en Verona, pintando el salón del Palacio Canossa; en ella dice que "conviene muy gustoso en pasar al real servicio". Tenía ya sesenta y cinco años cumplidos.

El 28 pide el pintor que le envíen las medidas para las cuatro sobrepuertas del Salón del Trono, para "poterne formar antecipatamente li miei studi e'modelli nei fra tempo". En 5 de diciembre escribe, de nuevo, el Embajador: "le observé un poco embarazado y confuso"; "manifestándome que no era un hombre robusto ni acostumbrado a largos viajes; que para ausentarse por un tiempo notable a tanta distancia, le convenía, indispensablemente, dar sistema [sic] a su numerosa familia, que quedaba en Venecia"; que tenía que casar a una hija y que no podría partir hasta el próximo año; "procuré —añade— exhortarle a abreviar el tiempo..."; "volvió a verme al tercer día y, aunque no del todo curado de sus terrores pánicos, ya de los Alpes..., ya del mar... hasta el grado de enterñecerse..., me dio palabra de abbreviar, y aun precipitar, sus providencias y de que en marzo próximo partiría de aquí a Génova, donde pasaría la mar, en una feluca, hasta Antivo." "Agregó que, por no ser un pintor mezquino... no había menester nada; que, a su arribo, presentaría la cuenta".

En 22 de diciembre en carta, presumiblemente dirigida al Conde Algarotti o, según Morassi, a Farsetti, declara Tiépolo que, como no tendrá que pintar en Madrid más que una pieza "me hago la ilusión de retornar a la patria en dos años".

El Embajador, en 30 de enero, da nuevas seguridades sobre la promesa del veneciano de marchar en marzo. Que había trabajado en el encargo, lo demuestra la carta del pintor, quizás al mismo anónimo correspondiente, en 13 del citado mes: "Al presente acabo el modelo de la gran obra, que tan vasta es...; quiero esperar que la idea sea bien acomodada y adaptada a aquella gran Monarquía." Consumió el plazo hasta agotarlo, pues salió de Venecia el 31 de marzo. En abril, al parecer, se ausentaba Giaquinto de la Corte.

Acompañaban a Tiépolo sus hijos, pintores también, Giovan Domenico y Lorenzo, y un noble paduano, don Joseph Casina, negociante en espejos. En el viaje invirtieron dos meses



Fig. 158.—G. B. TIÉPOLO: EL TRIUNFO DE ENEAS (BOCETO), EN THE FOGG MUSEUM OF ART (CAMBRIDGE, MASS.).



Fig. 159.—G. B. TIÉPOLO: EL PODER DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA (BOCETO). METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK.

y cuatro días: en 4 de junio, el arquitecto Sabatini escribía a Aranjuez, al Marqués de Esquivelache: "Questa mattina é arrivato il pittore Tiepoletto da Venezia..." El diminutivo, como el de otros pintores —desde Giotto—, se refería seguramente, a su estatura exigua. Concediéronse los mismos gajes que disfrutaban Giaquinto y Mengs: dos mil doblones anuales más quinientos para el coche. Alquiló vivienda frente al monasterio de San Martín, en el que había de ser sepultado antes de cumplirse ocho años de su residencia madrileña. El monasterio ocupaba gran parte de la plaza hoy llamada de las Descalzas.

Ejecutó tres techos palatinos, a saber: los del Salón del Trono (firmado en 1764), de la Saleta, o Antecámara de la Reina y de la Sala de Guardias alabarderos.

Tíepolo venía sólo a pintar el gran Salón y, para ello, traía estudios y bocetos. ¡Cuánto daríamos por poseer noticias del desarrollo de los hermosos frescos y de lo que cortesanos y pintores comentarían, por la coincidencia en el tiempo y la contigüedad en el lugar con los que pintaba, obediente a conceptos y técnicas tan diferentes, Antón Rafael Mengs! Desde luego, del silencio que sobre todo ello se extiende cabe inferir que convivían en paz aparente tendencias y temperamentos opuestos.

Percibimos tan sólo, ecos de las discrepancias por testimonios sueltos.

El techo del Salón del Trono desarrolla el asunto: "La majestad de la Monarquía española ensalzada por los seres poéticos, asistida por las virtudes y rodeada de sus diversos estados." La espléndida y luminosa composición, que proyectada, mide 26 por 11 metros —la sala de cien pies que el pintor supo, ya en Venecia, que debía decorar—, es una de las más hermosas realizadas en el siglo XVIII, si no la mejor. Dos sobrepuertas, y la central sobreventana, son de claroscuro, que estudió en Italia, figuran La Abundancia, La Virtud y El Mérito. Genialmente, para proporcionar mejor la altura de los muros fingió sobre la cornisa, asimismo pintada, la sucesión de las representaciones de los reinos de la Corona de España ante arquitecturas sin resalte, o paisajes abiertos, que, en gran parte del contorno, les sirven de fondo. En la superficie abovedada ascienden las alegorías hasta por encima del arco-iris. Diríase que mientras aquéllas pesan, son ingravidas éstas; alternancia que da al conjunto firme lógica constructiva (figs. 156 y 157).

En el reparto de masas y elementos, y en numerosas formas, recordó Tíepolo el techo de la escalera del palacio arzobispal de Wurzburgo, que había pintado un decenio atrás; y se dividen los críticos en la valoración de las magnas obras, pues mientras Molmenti prefiere la madrileña, Morassi admira más la bávara. Gerstenberg señala las diferencias que las separan y cree que quienes dieron el programa para el Salón del Trono cohibieron la invención del artista. Se ignora los que hayan intervenido y, falta base para el juicio cabal.

La National Gallery de Washington posee, en la S. H. Kress Collection, el boceto pormenorizado para este techo; a no dudarlo, será el que ejecutó en Venecia; si bien los cambios fueron considerables, así, por ejemplo, dio mayor elevación al friso antes mentado y en él modificó muchas partes: suprimió las dos columnas del ángulo de Sureste —que simbolizarian las de Hércules—; caracterizó más a la española los trajes de soldados y nautas; las regiones hubo de simbolizarlas con más claridad y diferencias; así, el árbol del ángulo Nordeste es un olivo en el fresco; añadió el arco-iris; sumó el bello grupo de la Fe con la Cruz, al Cálice y la paloma del Espíritu Santo, etc., etc.

El triunfo de Eneas, más propiamente, Eneas que recibe de su madre Venus el casco for-

jado por Vulcano, que se figura en el techo de la Sala de Guardias Alabarderos, antes se creía que era la primera obra del veneciano en Madrid. La composición, dispuesta también en espiral, sigue un ritmo claro y opulentos desnudos femeninos alternan con graciosos amorcillos. Dos bocetos se conservan para ella: el uno, parcial, del Museo de Boston, completo el otro, del Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, mas, no se ajustó el pintor a ninguno de ellos y son bellísimos (fig. 158).

Otros dos, pintados para el tercer techo, se encuentran en el Metropolitan Museum y en la colección de Backer-Rothschild, de Nueva York. Desconozco éste y estimo admirable aquél, muy estudiado, y al que, con pocas mudanzas, obedeció el artista. Desarrolla el tema del Poder de la Monarquía española y asombra el que, con ser asunto tan cercano al del tratado en el Salón del Trono, gallardamente, acertó a no repetirse (fig. 159).

Dará idea de la maestría de Tiépolo en la composición y en el colorido la reproducción (Lám. V) del boceto del Museo del Prado, El Olimpo, relacionado sin duda con los que realizó para el techo de la Sala de Guardias de Palacio, que poseen los Museos de Boston y de la Universidad de Harvard. Más sencillo y luminoso el del Prado es, por ventura, una de las creaciones de mayor originalidad del gran artista, en la que quiso mostrar que no necesitaba de complicadas máquinas alegóricas para obtener efectos sorprendentes.

Llegóse en la ardua ejecución de la gran tarea a fines del año 1767 y en 5 de septiembre el arquitecto Sabatini informa favorablemente para que, en la casa que habita Tiépolo, se le haga un estudio donde pueda pintar al óleo los siete cuadros que ha de ejecutar con destino a San Pascual, de Aranjuez. No quiere esto decir que antes no hubiese pintado lienzos en España, mas, seguramente, de cortas dimensiones; nada comparable con la labor que en enero de aquel año se le había encargado.

Como es sabido, el Rey había decretado en 16 de enero: "Que [Tiépolo] se vea conmigo, para tomar a su cargo las obras que le indicará el P. Confesor." Era éste fray Joaquín de Eleta, franciscano, devoto y rígido, testarudo y adusto, a la vez que cauto, además de enemigo acérrimo de los jesuitas.

Según habrá de verse, en la división de gustos artísticos y opiniones de la Corte el padre Eleta estaba al lado de Mengs, que le retrató magistralmente.

Los asuntos de altares de San Pascual habían de ser: para el mayor, del Santo titular adorando al Sacramento; para los colaterales, de la Inmaculada Concepción y San José con el Niño Jesús en los brazos; seguían los de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas y San Carlos Borromeo y, en dos óvalos, San Antonio de Padua y San Pedro de Alcántara. Algo menos de dos años tardó en desempeñar la misión que se le encomendara, puesto que, en 29 de agosto de 1769, ruega a Múzquiz que diga a su Majestad "que he acabado las siete pinturas" y "que estoy muy pronto a mudar en lo que no merezcan su total real agrado". Quéjase en la misma misiva del pertinaz silencio del padre Confesor, al que, directa y por medio de sus hijos, había pretendido "el honor de hablarle, ... dudando no haber dado cumplimiento a su encargo a su cabal satisfacción" (figs. 160 a 164).

En 15 de septiembre el pintor manifiesta su alegría porque Carlos III le hubiese encargado la media naranja de la Colegiata de la Granja de San Ildefonso, que no realizó, salvo, pro-



Lám. V.—G. B. TIÉPOLO: EL OLIMPO (MUSEO DEL PRADO)

bablemente, algunos estudios preliminares como el precioso, para una pechina que se reproduce (fig. 166), con el evangelista San Juan.

El fin de su vida se acercaba: moría, de repente, el 27 de marzo de 1770, sepultándose en el vecino San Martín.

Un día después de la muerte del veneciano, ordena Múzquiz a Sabatini que "recoja los cuadros que tenía hechos el difunto para el convento de San Pascual, de Aranjuez y que... los haga ver a Su Majestad, luego que se restituya a Madrid"; de donde se infiere que el Confesor había persistido en su actitud. Pero, lo peor vino después, que resumiré de un trabajo antiguo:

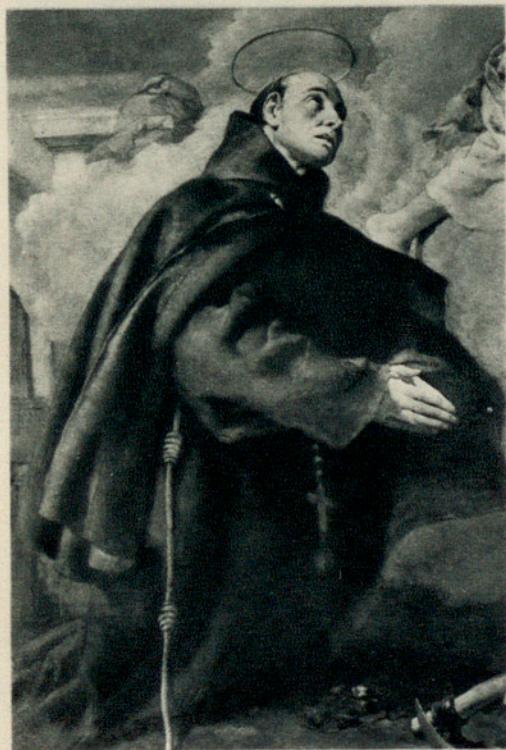
El Abate viajero, don Antonio Ponz, en 1769, escribe que en Aranjuez se están haciendo los retablos y "tienen encargos de hacer las pinturas los señores Tiépolo, Bayeu y Maella". Noticia extraña, por la equivocación semi-profética que revela. Al publicar en 1772 el tomo I de su "Viage de España", dice que están puestos los altares, los enumera y añade "Todas estas pinturas las ha hecho don Juan Bautista Tiépolo". Son las que quedan referidas, excepto el San Carlos; su lugar lo ocupaba un Crucifijo de mármol. Al reeditarse dicho tomo, en 1787, se lee esta sorprendente noticia: "Se omite lo que se dijo acerca de las pinturas, por las mutaciones que después ha habido; las hizo para todos los altares don Juan Bautista Tiépolo, pero se quitaron y distribuyeron en el convento. En lugar de ellas se puso en el altar mayor una, excelente, del caballero Mengs; la Concepción es de don Francisco Bayeu y las de todos los demás de don Mariano Maella."

Sin otras noticias que las aducidas bastan para inferir que, por debajo de todo ello, hubo una intriga cortesana de la que fue factotum el padre Eleta y víctima Tiépolo, mejor dicho, sus cuadros, pues no sólo se retiraron de los retablos para donde se habían pintado, sino que, con extraña crueldad, por lo menos se dispersaron y descuidaron, puesto que el San Pascual, el San Carlos y el San José fueron cortados; el San Francisco y el San Pedro de Alcántara arrollados, y el primero rasgado, y no más que estos dos, un pedazo del colocado en el altar mayor y La Inmaculada quedaron en el Real Patrimonio, mientras el San Antonio fue vendido en Madrid a principios de siglo a la Marquesa de Argüelles, pasando con su palacio a los señores de Rodríguez Bauzá, habiendo salido de España el San Carlos —hoy en el Museo de Cincinnati, adquirido a Trottí, en París— y, hace treinta años, el San José —, hoy en Detroit.

No es fácil comprender las razones de lo ocurrido, máxime que Mengs, desde fines de 1769 hasta igual tiempo de 1774, estuvo ausente de España. Ello parece retrasar la fecha del desaguisado pictórico. Sin embargo, no faltó holgura para su desarrollo, por cuanto permaneció en la Corte dos años y el padre Eleta siguió confesando a Carlos III por muchos más.

¿Qué relación puede tener este absurdo episodio con las discrepancias estéticas y técnicas entre el neo-clasicismo incipiente y el barroquismo claudicante?

Se ha visto ya la posición de la Academia, pese a todo, nada cordial con Mengs. Como era presumible, tampoco lo fue con Tiépolo. No encontré en sus actas ni la mención de su nombre cuando murió. Sin duda, salté alguna, porque, según G. Lorenzetti, en 3 de enero de 1768 fue nombrado profesor de Anatomía y dimitió a los dos meses; mínima intervención, si llegó a iniciárla. Desde el 8 de septiembre de 1766, él —como todos los artistas palatinos— estaba obligado a asistir a los estudios de la Real Corporación; mas, igual que otros, como Mengs, incumplió la orden regia. El distanciamiento de la Academia de los dos grandes artistas valió sólo, quizás, para que la rivalidad no trascendiese, hasta la violencia cometida con los cuadros de Aranjuez.



Figs. 160, 161 y 162.—G. B. TIÉPOLO: DOS DETALLES Y AGUAFUERTE DE SAN PASCUAL BAILÓN (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 163.—G. B. TIÉPOLO: LA INMACULADA CONCEPCIÓN (BOCETO). COLECCIÓN DE LORD KINNAIRD (LONDRES).



Fig. 164.—G. B. TIÉPOLO: SAN ANTONIO DE PADUA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 165.—G. B. TIÉPOLO: ABRAHAM Y LOS TRES ÁNGELES (MUSEO DEL PRADO).

Son tales pinturas un conjunto excepcional, por su belleza e incomparables con cuantos lienzos hubo de pintar al óleo. Influiría en esto el destino devoto y, acaso, el afán por demostrar que era capaz del desarrollo, sin efectismo, de los temas. La comparación con los cuadros de los bocetos conservados —cuatro en la colección del Conde de Seilern, de Londres y el de La Inmaculada, en la de Lord Kinnaird (fig. 163), en la misma ciudad—, hace patente el designio de conseguir la máxima sobriedad. Así, el San José, mucho más espectacular en el estudio previo y el mismo San Francisco, colocado más cerca del contemplador, además de suprimir la cruz rústica y de trocar la palmera, muy decorativa, por el grueso tronco y la fronda leve de un pino.

Tiépolo en estos lienzos y, en particular, en el San Pascual, en el San José, y en los dos ovalados, multiplica los pormenores realistas en los fondos, en los utensilios, hasta en el ambiente, con lo que abrió huella profunda en el arte de Goya, quien, si por Bayeu y por su adscripción a la Real Fábrica de Tapices, hubo de estar próximo a Mengs, por su natural, habría de sentirse más ligado al arte seductor de Tiépolo y, probablemente, tuvo amistad con sus hijos. Admírese el San Antonio que de la colección Rodríguez Bauzá pasó en 1959 al Museo del Prado (fig. 164).

Problema, por hoy irresoluble, es el que atañe a las obras que, fuera de las reseñadas de Palacio y de Aranjuez, pintó Tiépolo en España. Parece indudable que a estos años madrileños de su vida pertenezca el hermoso lienzo Abraham y los tres Ángeles —regalo en 1924 de los señores de Sáinz, al Museo del Prado— donde se repite el modelo del Ángel del San Pascual (fig. 165).

Probablemente, serán de época anterior a la venida a España la primorosa pareja con el mismo tema bíblico y La Anunciación, con aquél proféticamente vinculado, de los Duques de Villahermosa, que antes creía de la época madrileña, pero, que ahora los supongo italianos.

LOS HIJOS DE TIEPOLO.—Notabilísimos y, de un género aparte, son dos cuadritos, que sólo por reproducción conozco. Dos escenas inusitadas: Representación teatral y Quema de libros prohibidos. Del primero poseo el aguafuerte de Ad. Lalauze que, en 1876, se publicó en "L'Art"; al pie está firmada: "G. B. Tiepolo pinxit". Del segundo, que salió a la venta en Christie en 1926, hay reproducción en el Catálogo de la subasta. Ignoro dónde paran actualmente. La estampa lleva el letrero: "L'éducation de Louis Antoine Jacques, Infant d'Espagne". Hijo de Felipe V e Isabel Farnesio, nació en 25 de julio de 1727, fecha, a todas luces inconciliable con que Tiépolo pintase en España pasajes de su niñez. Mas, tampoco puede referirse a la del hijo del Infante y de doña María Teresa Vallabriga, también llamado don Luis, pero cuyo segundo nombre era el de María. Sólo cabe explicar las notabilísimas composiciones suponiendo que el Infante encargó a Juan Bautista Tiépolo que desarrollase sus lejanos recuerdos, o, que, según piensa Morassi, no sean obras del padre, sino del hijo Domenico, con lo que, habrían podido ser encargadas a Venecia para el aleccionamiento del principito nacido en 1777. Las dudas no se resolverán sin el estudio directo de las dos pinturas, de las que hube de escribir: "Para encontrar cuadros que produzcan impresión parecida, entre misteriosa, emocionante y grotesca, hay que ascender en el tiempo hasta los de Magnasco, o descender hasta los de Goya. Que éste conoció los mentados de Tiépolo, y que cavaron hondo en su espíritu, paréceme inconcusso" (fig. 167). Recuérdese que Goya pasó algún tiempo en Arenas de San Pedro pintando para el Infante, alejado de la corte por su boda morganática.

Ello conduce a hablar algo de los dos hijos de Tiépolo, Giovan Domenico y Lorenzo, nacidos, respectivamente, en 30 de agosto de 1727 y en 8 de agosto de 1736, que vinieron, acompañando a su padre, y, seguramente, fueron sus ayudantes en las tareas palatinas. Su actuación en Madrid y su vida posterior a la muerte de su padre no están claras, porque, extrañamente, Ceán Bermúdez, siempre tan puntual, hubo de confundirse.

Que Domenico pintó dos bóvedas en Palacio lo dice Ceán, aunque no conste en el libro minucioso de Fabre, a ellas dedicado y, que yo sepa, no se han identificado. Son conocidos sus aguafuertes —ventiséis cabezas de carácter, un cuaderno de veintisiete estampas, un Via-crucis, la Huída a Egipto y algunas de Santos, “unas de su invención y otras de las de su padre”. Pero, ya es inexacto lo que asegura Ceán Bermúdez de que hubiese fallecido en Madrid, antes de la publicación de su “Diccionario” en 1800 y, por lo menos, inseguro que se distinguiese “en pintar a pastel con limpieza y desembarazo”.

Lo que, documentalmente consta, es que al morir Giovanni Battista los dos hijos exponen al Rey —en 3 de abril de 1770— que, hallándose pobres, con madre y cuatro hermanos, solicitan: Domingo, una pensión o ayuda, para pasar a Italia y, como hermano mayor, subvenir a las necesidades de la familia; y Lorenzo, quedar al servicio Real. Carlos III concede al primero doscientos doblones por una vez. En efecto, Giovan Domenico marchó a Venecia, donde residió y también en Villa Zianigo (Mirano); en 1783 estaba en Génova y murió el 3 de marzo de 1804. En cambio, Lorenzo, que ya en 1768 había pedido ser nombrado Pintor de Cámara, y sólo obtuvo que se le pagasen los encargos, al morir el padre le concedieron la pensión de 18.000 reales anuales, que él creyó suponía el nombramiento palatino, por lo que en abril de 1773 solicita se le extienda el título, sin conseguirlo. Murió en Madrid antes del 8 de agosto de 1776, en que su viuda solicita pensión. Tales son las noticias firmes que hoy poseemos respecto a dos artistas, notables por sus obras y que, a mi ver, tuvieron influencia innegable, especialmente, sobre Goya.

Fuera de los citados frescos palatinos y de los grabados, en España se conocen de Domenico los ocho lienzos de la Pasión, desde La Oración del Huerto hasta El entierro, que, firmado “Ovr [rage?] D. Domingo Tiepolo Anno 1772”, guarda el Museo del Prado, procedentes de San Felipe Neri, de Madrid (figs. 168 y 169). Los bocetos para tres de ellos están en el Museo Lázaro. Son pinturas de caliente colorido y hermosa composición. ¿Fueron pintados ya en Venecia y enviados desde allá?; se ocurre la duda, por los dos años que separan esta tarea de la muerte del padre, pues ya vimos la prisa que se dio el primogénito en solicitar el retorno a la patria.

Lorenzo sería, artísticamente, una vaga sombra, si no fuese porque es seguro que son de su mano varios cuadros al pastel muy valiosos, reveladores de su espíritu observador de la realidad, que le llevó a anticiparse a los pintores que proveyeron de escenas populares la Real Fábrica de Tapices, a comienzos del reinado de Carlos III. Las fechas son concluyentes.

Fue Mayer quien primero reivindicó para Lorenzo la docena de “pasteles” de Palacio —hoy parte de ellos en la llamada Casa del Príncipe en El Pardo— de la que ocho se exhibieron, como obra de su hermano, en la Exposición de Dibujos españoles, de la Sociedad Española de Amigos del Arte (1922). En la documentación, extractada por mí en el Archivo Real, que di a conocer en 1925, expone en 1768 “haber logrado desde el año 1762 la especial felicidad de servir a Vuestra Majestad en un plafón del Real Palacio y en los retratos de S. A. R. el Príncipe de Asturias y SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes e Infantas y el señor Infante don



Figs. 166 y 167.—G. B. TIÉPOLO: SAN JUAN EVANGELISTA (DIBUJO) (MUSEO DEL PRADO), Y LA EDUCACIÓN DEL INFANTE DON LUIS ANTONIO (?) (AGUAFUERTE DE AD. LALAUZE).



Figs. 168 y 169.—G. D. TIÉPOLO: CAÍDA EN EL CAMINO DEL CALVARIO Y SANTO ENTIERRO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 170 y 171.—G. B. O. L. TIÉPOLO: CABEZAS JUVENILES (MUSEO DEL PRADO). Figs. 172 y 173.—L. TIÉPOLO: ESCENAS POPULARES (CASA DEL PRÍNCIPE, EL PARDO).



Figs. 174 y 175.—L. TIÉPOLO: ESCENAS POPULARES AL PASTEL (CASA DEL PRÍNCIPE, EL PARDO).

Luis"; escrito que prueba que son de su mano los pasteles que están en el Museo del Prado. En 25 de abril de 1774, presenta cuenta de "quince cuadros a pastel que hasta fines del año del 73 había trabajado".

En la cuenta se refiere, además, a dos cuadros grandes de La vida de Cristo el uno, de 1771, y el otro, de 1773, en paradero ignorado.

Los pasteles de Palacio tienen el sello peculiar de la exactitud y de la gracia con que están tratadas las costumbres madrileñas: en figuras de busto y poco menores del natural: La mierla, La naranjera, Ciego vendedor de romances, Vendedor de agua de limón, Majo guitarrista, etc. (figs. 170 a 173).

Si se reprodujesen emparejados estos pasteles con fragmentos de "cartones" de Ramón Bayeu, de Castillo y del mismo Goya, se haría patente el parentesco entre ellos, si bien más de concepto e intención que de factura.

Si los hijos de Tiépolo carecieron de personalidad en la decoración de los techos de Palacio, la poseyeron, innegablemente, Domenico en los grabados y Lorenzo en los pasteles de figuras populares (figs. 174 y 175), en los que "se muestra —según escribe Lafuente en su magistral estudio "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya" (1947)— como "un finísimo pintor colorista, heredero de las mejores tradiciones venecianas, no sólo en la exquisita delicadeza y la brillantez de los tonos, lograda en tan difícil procedimiento y valorada por sus calidades mate, sino en la agudeza festiva y serena puesta en la observación de la vida, en la gracia sin amaneramiento con que el pintor ha sabido captar el contrapunto de las actitudes y la penetración con que sabe sorprender la mirada humana en toda su vivaz e hiriente inmediatez". Sin embargo, el docto crítico no se presta a admitir el influjo sobre Goya.

El regateo de los méritos de Lorenzo Tiépolo se lleva al colmo por D'Alma Folco Zambelli que en "Arte antica e moderna" —núm. 18 (1962)— en artículo titulado "Contributo a Carlo Giuseppe Flippart", del que ya me aproveché en el lugar propio, al rectificar la hipótesis de Mayer de atribuir a este artista los doce pasteles palatinos, aventura la especie de que dos de ellos estan firmados por ¡Vicente López!

LOS PINTORES ESPAÑOLES

LOS SEGUIDORES DE MENGS.—Cuando se echa una ojeada a la influencia de Mengs sobre nuestra Pintura se observa que, como la ejercida por otras figuras máximas —Rubens, Velázquez, Jordán...—, no se manifestó en imitaciones de seguidores puntuales de preceptos y técnicas, sino que se difundió en el ambiente. No puede decirse que Francisco Bayeu, Goya, o el mismo Maella, fuesen discípulos de Mengs en el sentido que la palabra discípulo tiene en Italia, en Flandes, en Holanda. Que se aprovecharon de sus enseñanzas es indiscutible, pero, también lo es que sus obras no se confunden ni ellos pretendieron nunca que se confundiesen.

No obstante, que artistas de menor personalidad fueron deslumbrados por el paso de Mengs no cabe dudarlo. Tres pintores y un gran dibujante y grabador requieren ser rápidamente recordados: Francisco Javier Ramos, Francisco Agustín, Gregorio Ferro y Manuel Salvador Carmona, que casó en segundas nupcias con una hija del gran pintor bohemio, para quien mayor significación tuvo su lazo familiar que la fidelidad a su arte, puesto que su personalidad era vigorosa.

Se comenzará por éste, en edad tan cercano a su suegro que sólo un lustro los separaba. Nació en la Nava del Rey (Ávila), el 10 de mayo de 1734. Vino a Madrid, al lado de su tío el escultor Luis, y comenzó los rudimentos de su arte en 1747. En la Distribución de los premios por la Academia, en 22 de diciembre de 1754, Manuel Salvador Carmona es uno de los cuatro pensionados en París "Para el Grabado", especializándose "para Retratos e Historia". Allá continuaba a primeros de 1757. Que fue dirigido certeramente lo confirman sus obras, selladas por un dibujo preciso y elegante, cual lo maneja como muy pocos en su tiempo; con otras características, acaso sólo comparable al de Paret. Fue discípulo según Ossorio "del célebre Doupins" —según Boix, de Dupuis, que supongo será Nicolás-Gabriel (1698-1771)—. De cómo adelantó en sus estudios se prueba por su elección para académico "des Beaux Arts" y por su nombramiento de Grabador de Luis XV en 3 de octubre de 1761. Se casó en París, en primeras nupcias, y regresó en 1763. Académico de mérito de la de San Fernando en 20 de diciembre de 1764, llegó a la Dirección del grabado en 1777. En Madrid halló en Mengs el norte de sus admiraciones artísticas. Grabador de Carlos III desde el 21 de diciembre de 1783, lo que significó su actuación en esta técnica no compete a este lugar; baste decir que cuidó de que en España se fabricasen papel y tinta a propósito para su perfección. Casó en segundas nupcias en 1768, con una hija de Mengs, según se ha referido, y murió en 15 de octubre de 1820.

La belleza y la perfección de dibujos como sus coloreados Autorretrato (1759) y Margarita Legrand, su esposa, adormilada, de la colección Carderera; los que hubo de grabar de los pintores Boucher, y Collin de Vermont, sus hijos, el XII duque de Alba... son interpretaciones sobrias y hondas, sin ascendencia directa en nuestro arte de dibujar, casi siempre más rápido que fruto de estudio y de ansia de perfección. Un volumen que reprodujese fielmente sus mejores dibujos coloreados, revelaría que Carmona fue de los artistas más considerables de su época como dibujante; su academicismo se calentaba por la emoción con que traducía el natural, quizás porque, a menudo, retrataba a personas de su familia, o de su intimidad; rara vez cultivó temas mitológicos, o alegóricos, preferidos entonces por los neoclásicos (fig. 176).

El pintor Francisco Javier Ramos, madrileño, si hubiera nacido antes habría sido, probablemente, el discípulo más apasionado por Mengs de haber llegado a entrar en su círculo, pero no parece que pudiera tratarlo y, si bien marchó a Roma, coincidiría allá con el gran pintor en sus últimos meses. No logró Ramos el acceso a las filas académicas; quizás cuando aspiraba a ello regalaría a la Corporación fernandina —si no fue encargo de Godoy— el vigoroso retrato del gran pedagogo suizo Enrique Pestalozzi, que en aquélla se conserva (figura 177), hecho copiando y, seguramente, no del natural, aunque en el lienzo se advierte fuerza y vida interior poco comunes. Trató Ramos con intimidad a don José Nicolás de Azara, amigo y protector de A. R. Mengs, y, por fortuna, se conservan cartas escritas al pintor, dadas a conocer por el Marqués de Lozoya, testimonio precioso de cómo veía el panorama pictórico un espíritu tan agudo y cultivado como el pensador y diplomático aragonés.

Además de dar noticias de Ramos, descubren las cartas aspectos del juicio que al español ausente merecía el arte patrio, visto desde Roma. Había sido el editor de Mengs coleccionista de escultura antigua y por unos y otros motivos promotor de nuestro neoclasicismo. Sentía Azara desdén hacia los Académicos no artistas —como ya vimos que lo había sentido Mengs—; por ello, escribía el 8 de noviembre de 1792: "No me admira la escasez de obras... porque sé



Fig. 176.—M. SALVADOR CARMONA: RETRATO (DIBUJO). COLECCIÓN CARDERERA, MADRID.

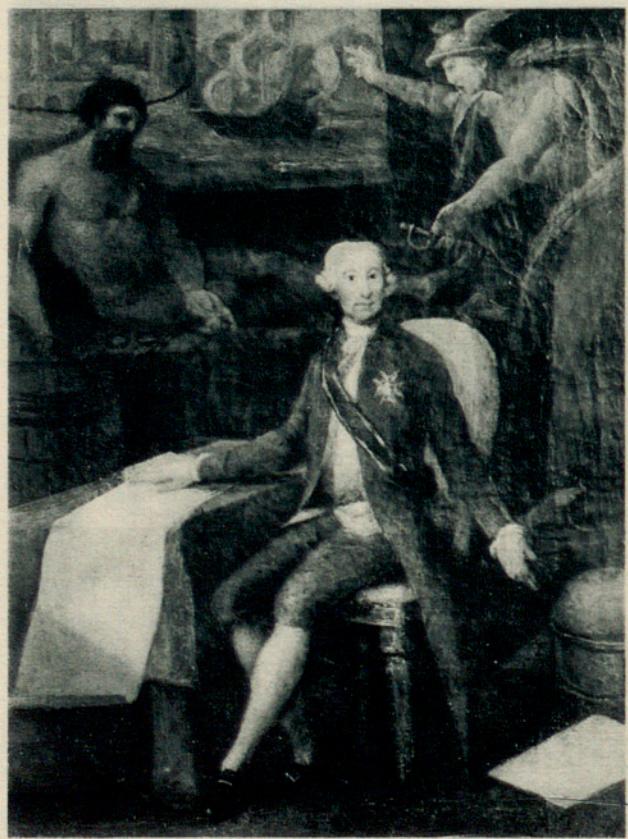
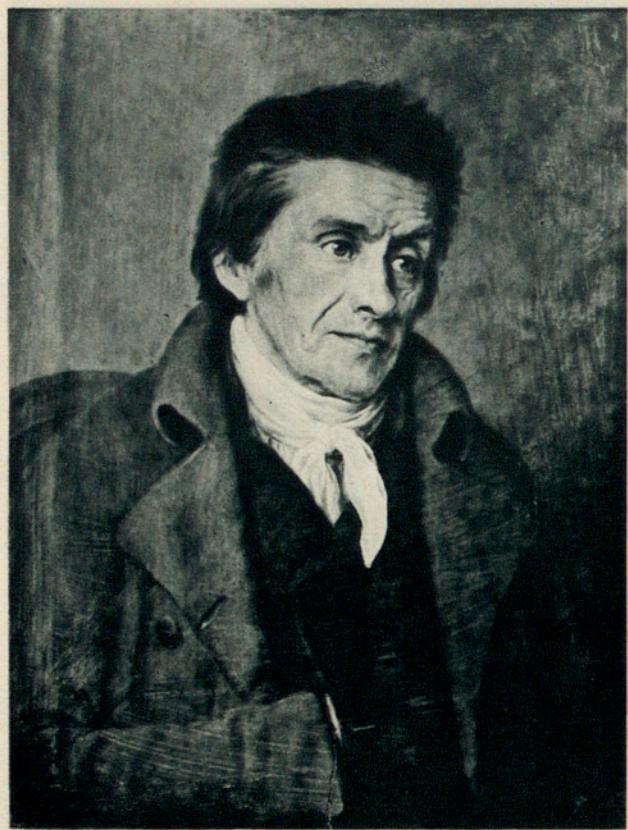


Fig. 177.—F. J. RAMOS: ENRIQUE PESTALOZZI (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 178.—F. AGUSTÍN: LA PIEDAD (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 179.—G. FERRO: EL CONDE DE FLORIDABLANCA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 180.—F. ARNAU DÍEZ: EL TRÁNSITO DE LA MAGDALENA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

en qué consiste la protección de esos señores a las Artes; la cual se reduce a entrar en la Academia para mandarla, embrollar, disparatar, envilecer a los Profesores y proponer a los de poco mérito, porque son los que más se les humillan y adulan... y, si los emplean, es por el empeño de la moza, o porque lo hacen más barato..., lo cierto es que de algunos años a esta parte vamos hacia atrás... No veo remedio a la cosa, porque se funda en ignorancia voluntaria". La acritud de los juicios muestra el resentimiento, justificado, de quien siendo, con Jovellanos, el español de espíritu más eminentemente académico, la Corporación al no llamarle a su seno, no desconocería sus méritos, pero procuraba alejar la sombra de Mengs que la perturbaba.

En la carta de 2 de enero siguiente, prosigue en sus sarcasmos: "Me confirma el deplorable estado de las Artes ahí... Me dicen que a Agustín lo han hecho Académico de mérito, y allí va bien". Burlábase del pintor Francisco Agustín, barcelonés según Ossorio, —para Gómez Imaz, cordobés—, nacido en 1753, pese a haber sido discípulo de Mengs y a haber residido en Roma protegido por don Antonio Despuig. Ya en 7 de mayo de 1788 su opinión acerca del artista se formulaba poco lisonjera y muy curiosa: "Temo que el pobre Agustín será tratado con severidad, pero él se lo ha buscado con su genio tan activo y ardiente". No se explica ni cabe inferir de lo que se trate con esta alusión. Académico de mérito desde el 7 de octubre de 1792, cuando era ya Director de la Escuela de Dibujo de Córdoba —motivo de que se le haya tenido por natural de esta ciudad—. El 2 de junio da las gracias a Godoy, por haber sido hecho Pintor de Cámara. Pero, la Escuela cordobesa no se instaura según sus planes y en agosto de 1798 se dirige a la Junta de Comercio de Barcelona, con la que había establecido relaciones en 1781, cuando estaba pensionado en Roma, ofreciéndose para ser Director supernumerario; nombrado en 2 de diciembre de 1799, con encargos varios y otras dilaciones —orden regia de que copiase los cuadros de Murillo, de la Caridad de Sevilla; viaje a Cádiz para reconocer los objetos artísticos del navío "Mercure" apresado por el corsario español "El Poderoso"— le alcanzó la muerte en Utrera el 25 de octubre de 1801.

Son escasas las obras mencionadas por su biógrafo Santiago Alcolea: La Piedad, de la Academia de San Fernando, en la que el "murillismo" de la figura de María apenas modifica el carácter impreso por la admiración a Mengs (fig. 178); el San Jerónimo, en la misma Academia; escenas de la vida de San Juan Bautista en la parroquial de Cabezas de San Juan (Sevilla), que no conozco ni por fotografía; algunos dibujos; etc., etc.

En la misma correspondencia hay juicios demostrativos de que Azara, con todo su saber, desconocía la realidad española del momento: asombra leer en la carta del 13 de abril de 1796: "Me alegro que V. m. siga ocupándose en algunas obras, para que no se pierda del todo el arte en España." Se escribía esto cuando Goya pintaba de los mejores retratos que honran a nuestra Pintura. Ramos, que se había presentado con Goya en la Academia, en 1763, se ruborizaría, al leerlo.

Según el Marqués de Lozoya, que publicó las cartas, Ramos había ganado en la Academia premio de 2.^a clase a los diecisiete años. Permanecería varios en Roma y allá estaba cuando, en 4 de septiembre de 1787, Carlos III le nombró su Pintor de Cámara con el aditamento "de enseñar, metódicamente, a los jóvenes que le encargue la Real Academia", lo que demuestra venía a designársele como sucesor de Preciado de la Vega, que aún vivía. No obstante regresó a España y juró su cargo el 2 de julio de 1788. No murió hasta el 2 de octubre de 1817.

Su pintura más importante es La muerte de San Agustín, en el monasterio de la Encarnación.

nación, de cuando, con él, Gregorio Ferro, Ginés de Aguirre y Castillo, se hizo algo semejante a lo realizado en San Francisco el Grande: emular a varios artistas con encargos iguales, para los altares laterales.

En este repaso a los seguidores más fieles del gran pintor bohemio resta Gregorio Ferro, del cual no cabe prescindir por haber sido en la Academia el rival, casi la contrafigura, de Goya y habrá lectores que, conocedores de esta circunstancia casi inexplicable, tengan curiosidad por saber algo de él. Nacido en Santa María de Lamas (Coruña) en 1744, no dos años antes según se dice, reveló aficiones artísticas, sirviendo en el Monasterio benedictino de San Martín Pinario, en Compostela, ciudad en la que conoció a don Felipe de Castro, que le prestó protección. Ya en Madrid, se presentó en el Concurso Académico de 1760 y obtuvo el primer premio de la tercera clase; y en el de 1763 el primero de la segunda clase, por dos votos sobre Ramos. En el siguiente, de 1766, para la primera clase son ocho los optantes, entre ellos Goya y Ramón Bayeu; gánalo éste, logra Ferro un voto y ninguno Goya. Concurre años después con él y con Castillo a la pintura de altares de San Francisco el Grande y al descubrirse, en diciembre de 1784, escribe Floridablanca: "Los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos [tres] son los menos malos." El suyo figura La Sagrada Familia. En 1.º de junio de 1781 había sido hecho Académico de mérito y con ser Goya Teniente Director de la Pintura, desde 2 de mayo de 1785, al proveerse la vacante de don Antonio González Velázquez, vence Ferro sin que Goya merezca un solo voto. Corre el tiempo; Goya el 30 de octubre de 1804 se presenta en la elección para Director General de la Academia: consigue ocho votos, frente a los 29 que arrastra Ferro. Seguramente, juegan en estos triunfos cualidades de carácter y de fácil trato.

Entró en el servicio regio en 1783, o poco antes. Tenía habilidad para las composiciones aparatosas: el altar mayor del convento del Sacramento; San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad en La Encarnación, en Madrid; el de la parroquial de San Justo, en Toledo, etcétera, etc. Su adscripción a la escuela de Mengs acertó a mitigarla estudiando a Velázquez, como en la magnífica copia del Cristo, que la Academia tiene depositado en el Museo de Pontevedra. Trabajó, asimismo, para su tierra: La vida de San Rosendo para Celanova, La Anunciación, La mujer adúltera y San Jorge para la catedral de Santiago (pagados en 15 de agosto de 1808) y dio el dibujo para el gran relieve del frontón del edificio del hoy Ayuntamiento de la misma ciudad, que modelaron los escultores Gambino y Ferreiro. Dibujó láminas para el "Quijote" de la Academia Española (1780) y varias estampas sueltas, como la grande de San Rosendo con escenas de su vida, que grabó Moreno en 1799.

Reprodúcese para muestra de la pintura de Ferro y de un género que hasta este lugar no se ha señalado, el cuadro del Legado Fernández-Durán al Museo del Prado, boceto para un retrato aparatoso del Conde de Floridablanca, entre Mercurio y Plutón, con un puerto al fondo. Aunque lleva semiborrada la firma de Goya, no sólo no es de su mano, sino que la atribución a Ferro se basa en un lienzo firmado por éste, de iguales dimensiones —350 x 270 mm.—, Carlos III dando la orden para la declaración de guerra contra Inglaterra, del Museo de Pontevedra, de igual factura y, sin duda, pareja del que se publica (fig. 179).

El 22 de enero de 1812 moría Ferro, y con él, como con Agustín y como con Ramos, se extinguía la línea más directa de Mengs entre pintores, pues antes se ha resaltado al mejor de sus seguidores, Manuel Salvador Carmona, admirable dibujante. Por encima de todo, res-

taba la influencia difusa y la conseguida con la reforma de las enseñanzas artísticas promovida por el gran bohemio; sin duda, más eficaz y decisiva que la ejercida —salvo sobre Goya— por el veneciano Tiépolo.

Pintor catalán, punto menos que desconocido es Francisco Arnau Díez, o Arnaudies, pues no hay acuerdo acerca de la manera de nombrarle. En la Real Academia de San Fernando hay de él dos cuadros Lot y sus hijas y El Tránsito de la Magdalena (fig. 180), que se reproduce, si bien el Profesor don A. del Castillo, al publicarlo con ocasión de haber sido expuesto en “El Casón del Retiro” —septiembre de 1962— lo da por copia hecha en Roma de un lienzo de Maratta. No sé qué fundamento haya habido para que el Catálogo de la Academia fije en 1872 la fecha de la muerte del artista. El cuadro de Lot se cataloga ya en 1824 y se dice de su autor que está pensionado en Roma por la Escuela de Barcelona.

LOS TRES HERMANOS BAYEU, JOSÉ DEL CASTILLO Y OTROS PROVEEDORES DE MODELOS PARA LA REAL FÁBRICA DE TAPICES.—Entre cuatro artistas de los que primero se va a tratar existieron vínculos; porque, además de que tres fueron hermanos, Castillo fue compañero y, en cierto modo, complemento de la personalidad artística del segundo.

El mayor de los apellidados Bayeu y Subías, zaragozanos, llamábase Francisco. En las cercanías de Mengs y habiendo sabido percibir las cualidades pictóricas de Goya, vémosle hoy como un bien dotado, sin genio, que lució en los diversos géneros cultivados y desempeñó notable papel en la Corte y en la Academia. Ramón y Manuel eran los nombres de sus hermanos; brillante y malogrado aquél, apenas conocido el último.

Francisco Bayeu nació en 9 de marzo de 1734. Las nociones del dibujo las recibió en casa de un pintor bohemio, Merklein —donde encontró a la que había de ser su mujer—; a los catorce años pasaba a estudiar con José Luzán, acreditado como profesor de pintura.

La estancia en la capital aragonesa de don Antonio González Velázquez, de que antes se habla, de vuelta de Roma, para pintar la cúpula de Nuestra Señora del Pilar, en la primavera de 1753, le abrió los ojos al arte nuevo que aportaba el discípulo de Corrado Giaquinto. Seguramente, deberíale ánimos y promesas de protección para venir a Madrid. En el concurso académico de 1758, a 28 de septiembre, obtuvo una pensión bienal que, apenas comenzada a disfrutar, le fue retirada el 16 de noviembre, por haberse descompuesto con su propio maestro don Antonio González Velázquez. No parece dudoso que, seguidamente, regresase a su tierra, donde casó en 1759, aunque la actividad temprana allá no sea bien conocida, situándose en el cuatrienio anterior a su venida a la Corte la ejecución de las pinturas al fresco en Santa Engracia, de las que no se conserva más que el hermoso boceto para La Asunción de la Virgen, del Museo del Prado; desenfadada y valiente composición, en la que Sambricio advierte “notorio influjo de Luca Giordano”, si bien esté más próxima, como era lógico, a Corrado Giaquinto.

Decisiva en la vida y en el arte del pintor fue su llamada a Madrid para ayudar a Mengs en las bóvedas palatinas, en 1763; debió de mediar un protector que se desconoce; el Conde de Lerena, quizás. En 23 de julio de dicho año ya se había establecido en Madrid con su familia, después de haber venido para realizar ante Mengs la prueba de su suficiencia; juzgosele tan favorablemente que se le encomendó La Rendición de Granada, para el cuarto de Isabel Farnesio —hoy bóveda central del comedor de gala—: su boceto, en el Prado, es uno de

los antecedentes más característicos del género, que se llamó "pintura de Historia" tan cultivado en el siglo siguiente; claro está que, con concesiones al barroquismo expirante, pobló el cielo con genios alados tenantes de escudo, etc. (fig. 181). Las enseñanzas recibidas al lado de Mengs y la creciente boga del neoclasicismo conforman la bóveda del Cuarto de los Príncipes de Asturias, La batalla con los Gigantes, cuyo boceto está, también, en el Museo (fig. 184). Análogos son los otros dos techos palatinos: La Providencia presidiendo las virtudes y las facultades del hombre —tema tratado con excesivas mitologías— y La apoteosis de Hércules, desde luego, superior, por su claridad de composición y su fuerza decorativa, donde no faltan figuras femeninas que Goya hubo de recordar.

En 1765 al nombrársele Teniente Director de la Pintura en la Academia se saca la espina que desde su primera juventud tenía clavada.

La carencia de genio hacía seguir caminos contrapuestos, indefinido el carácter entre su formación primera y la vestidura académica que debía a Mengs, circunstancias que se trascienden en su fresco de la Encarnación, de Madrid: San Agustín sin saber a qué lado volverse, casi expresivo de la incertidumbre estética del pintor.

En 10 de abril de 1767 consigue los honores de Pintor de Cámara, el sexto en antigüedad aunque el segundo en sueldo —30.000 reales, mientras el primero, Mengs, cobraba 125.000, más otros gajes— y para el Rey trabaja en San Pascual, de Aranjuez (1771), en la colegiata de San Ildefonso, de La Granja (1772) y en El Pardo (1774). Siempre sus bocetos superaban a las realizaciones, a juzgar por las pinturas conservadas.

Al llegar el año de 1772 se le encargan dos bóvedas en el templo del Pilar, de Zaragoza, demorando su ejecución hasta mayo de 1775. Los primeros bocetos gustaron mucho a sus paisanos, motivando ulterior encargo.

Con anterioridad había hecho, juntamente con Maella, el de la pintura del claustro de la Catedral de Toledo, que no comenzó hasta el regreso de su tierra en marzo de 1776. En ese año y en los de 1777 y 1779 pinta seis de los once de que constaba la serie, cuya ejecución se dilata hasta 1787, en que se le paga el último, San Eladio dando limosna, por boceto que data de 1784. No todos estos frescos se conservan y dos sólo parcialmente. Es conjunto notable y, a mi ver, el más personal del pintor. La índole de su totalidad, narrativa de pasajes hagiográficos, libera al artista de los convencionalismos a lo Corrado, o a lo Mengs y como su manejo del dibujo había llegado a la perfección —según prueban los centenares de ellos sobre papel azul, a lápiz y con leves toques de clarión (figs. 182 y 183) que guarda el Prado— consigue dar término a una tarea seria y sobria, a la que sólo falta la magia del colorido, que Bayeu nunca alcanzó. El claustro de la Catedral Primada está demasiado cerca de obras de El Greco, de Goya, de Berruguete, etc., para que las frialdades neoclásicas surtan el efecto que merecen. Si en La Rendición de Granada había mostrado dotes para el desarrollo de un tema histórico, aquí las vemos confirmadas en La translación de las reliquias de San Eugenio y en La caridad de Santa Casilda. La luminosidad de los fondos hace más profundos los tramos claustrales, que es calidad señalable y digna de encomio. Al igual de ejemplos anteriores, los bocetos —en el Museo catedralicio— causan mejor impresión que los frescos, por su fuerza e intensidad, además de que, mediante ellos, conocemos composiciones destruidas.

Entremedias de esta tarea, pinta la capilla del Palacio Real de Aranjuez, consagrada el 25 de marzo de 1779 y desde octubre de 1780 hasta junio siguiente permanece en Zaragoza, pintando en el Pilar, como su hermano Ramón y como su cuñado Goya, con quienes, en par-

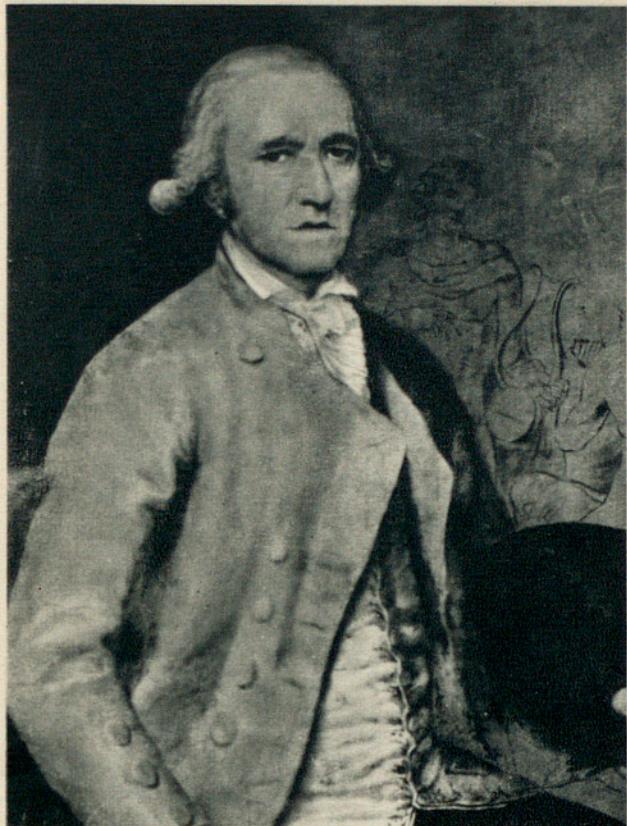


Fig. 181.—F. BAYEU: LA RENDICIÓN DE GRANADA (BOCETO), EN EL MUSEO DEL PRADO.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 182, 183 y 184.—F. BAYEU: FRAILE ARRODILLADO; CABALLERO (DIBUJOS), Y LA BATALLA CON LOS GIGANTES (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 185, 186 y 187.—F. BAYEU: AUTORRETRATO (COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE TOCA, MADRID), FELICIANA BAYEU (MUSEO DEL PRADO), Y EL PASEO DE LAS DELICIAS (BOCETO), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Fig. 188.—F. BAYEU: MERIENDA EN EL CAMPO (MUSEO DEL PRADO).

ticular con éste, rompe agriamente, por intentar corregirles sus bocetos, cumpliendo lo concertado con la Junta de la Obra. En las dos cúpulas, *Regina Prophetarum* y *Regina Apostolorum*, retrocede a los recuerdos barrocos juveniles.

Francisco Bayeu no fue solamente fresquista y pintor de alegorías y de Santos; además de emplear el óleo en todos los bocetos, pintó algunos retratos, modelos para la Real Fábrica de Tapices y lienzos devotos.

Son magníficos los dos autorretratos —el que perteneció al Marqués de Toca y el de los herederos del Marqués de Casa-Torres; aquél, sin duda, inspirador del póstumo prodigioso que le hizo Goya— y los de Feliciana Bayeu a los trece años, del Prado y el de su mujer Sebastiana Merklein, del Museo de Zaragoza. Con ser muestras harto escasas, revelan aptitudes que es lástima no hubiese cultivado con mayor asiduidad. Tanto es así, que el de su hija, nacida en 1774, fue regalado al Prado como de la mano de Goya y el señor Lafuente se inclina, últimamente, a adjudicárselo de nuevo (figs. 185 y 186).

La intervención en la Fábrica de Tapices está ligada a la de su hermano Ramón, puesto que procedió a pintar dos bocetos, muy cuidados, que éste hubo de transportar al tamaño del tapiz. Son asuntos madrileños, y se conservan en el Prado: *El puente del canal* y *El paseo de las Delicias*. Además, posee de su mano otro y el "cartón", ya desarrollado de Merienda en el campo. No habría de pedírselle que emulase a su cuñado Goya ni siquiera a su hermano Ramón —genial aquél; enérgico captador de lo popular éste—; no obstante, es de señalar el acierto en quien, por formación y temperamento, parecía distante del "género" y "descendencia" a escenas nimias, vistas en la realidad humilde. Basta para honor suyo esta atención al natural, y su segura, decisiva, intervención para que Ramón Bayeu y Goya trabajasen en la Real Fábrica. Las composiciones de Francisco son apacibles y sus figuras un tanto "paralíticas"; el colorido, apenas sin vibración, de finos grises, azules y tonos rosados (figs. 187 y 188).

Sus cuadros de tema religioso exhiben análogas bondades y desmayos; la frialdad en el colorido y la carencia de fuerza anulan los efectos del buen dibujo y de la armónica composición. En la competición promovida por Floridablanca para los altares de San Francisco el Grande, de Madrid, pintó *La Porciúncula* para el altar mayor; cuando se modificó la decoración del gran templo, a fines del siglo XIX, se retiró y se conserva, recortado por los costados, en otra parte del edificio. Suya es *La Inmaculada Concepción* que en San Pascual, de Aranjuez sustituyó "ab irato" a la de Giovan Battista Tiepolo, que se guarda en el Prado. También de su mano son los lienzos de la iglesia de Pedrola (Zaragoza), *La Asunción* y *El Sagrado Corazón de Jesús*, que grabó Carmona, según el Conde de la Viñaza. El primero de estos asuntos lo trató en Valdemoro, según adelante se verá.

Todavía, al final de su vida, volvió a pintar bóvedas palatinas que no aventajan a las pinturas anteriores.

Había conseguido, al cabo, sus aspiraciones, excepto la de ser nombrado Primer Pintor de Cámara, que desde la muerte de Mengs solicitaba; pero era Director general de la Academia. Murió el 4 de agosto de 1795, cuando acababa el estudio para otro fresco palatino: *Los más insignes varones españoles en Artes y Letras*. Dejaba un caudal de cierta cuantía y una vivienda con buen mobiliario, pinturas ajenas notables y muchos libros, cuyo inventario se ha publicado.

El estudio que sobre este pintor publicó el malogrado Valentín de Sambricio en la serie "Arte y Artistas", el año 1955, da una idea completa de los aspectos de su personalidad.

Deuda grande tuvo con Francisco Bayeu su hermano Ramón, nacido en el mismo año que Goya y, por tanto, era doce más joven. Lo trajo a Madrid y aquí le guió. Ganó en la Academia el premio en el concurso de 1766, en que resultó derrotado Goya.

En 1775 comienzan ambos a pintar modelos para tapices y con tal indistinción los tenían, que en el primer documento conocido, fecha 24 de mayo, se lee, inverosímilmente: "Dn. Ramón Goya". Pasado un año le juzga Mengs así: "ha ejecutado bajo la dirección de su hermano varios modelos para tapices, en cuyas ocasiones ha acreditado su aplicación y talento, por lo que le hallo útil al Real servicio y todavía son de esperar mayores progresos". Hay un precioso testimonio de su labor tapiceril en un lienzo, adquirido por el Prado en 1934, en el que se ven trece bocetitos muy primorosos, para el recuerdo permanente del autor; a la manera de "hoja" de lo que varios artistas franceses han llamado "Livre de raisson", pues no es creíble que sean previos a la pintura de los bocetos desarrollables. Con observación aguda de la realidad, gracia en siluetas y gestos y picante colorido, el artista define una personalidad atractiva por lo auténtico de su popularismo, sin que pueda pretenderse equipararlo con Goya, si bien algún tapiz, como El choricero, vulgar y erróneamente, se diga suyo: así éste, como El juego de bolos, Chicos jugando al toro, El ciego músico, Abanicos y rosas son lienzos llenos de vida. Una relación de 1780, en que consta el número de modelos hechos, da treinta y cuatro a Ramón Bayeu; el Prado es dueño de veintiuna composiciones. Se define como característica la predilección de Ramón Bayeu por reducir el "modelo" a una figura; cuando introduce varias, el destaque de la principal es completo; mientras el "grupo", apretado, a veces fundido, es el que Goya acostumbraba pintar. El choricero, El vendedor de claveles, El majo de la guitarra, El ciego músico, son ejemplos comprobatorios de lo dicho; que, además, se patentiza al ver cómo en Roscas y Abanicos los dos vendedores tienen parigual importancia plástica sin enlace. No se crea por esto que no fuese capaz de componer manejando varias figuras: demuéstranlo agrupaciones tan animadas como El juego de bolos y, sobre todas Chicos jugando al toro, que es su obra de mayor calidad. Ramón Bayeu como autor de modelos para tapices, sólo cede ante el genio de Goya (figs. 189 a 197).

Cultivó, además, los géneros frecuentados entonces. Pintó tres cúpulas en El Pilar, cuando para allí trabajaban su hermano y su cuñado. Y ejecutó algunos encargos al óleo para iglesias, en mucha parte perdidos, como el cuadro para el altar mayor de las Escuelas Pías, de San Fernando, de Madrid, y en 1787 pinta emparejando con Goya, tres lienzos para Santa Ana de Valladolid. Recientemente, se han identificado, como de su pincel, cuatro pasajes de la Vida de San Juan (figs. 198 y 199), en una colección barcelonesa, trozos más enérgicos que delicados. La fusión de las cualidades artísticas de Francisco y Ramón Bayeu hubiesen completado un gran pintor. En una ocasión, juntamente con Goya, trabajaron en el retablo de la iglesia parroquial de Valdemoro (Madrid); Francisco pintó el lienzo central La Asunción, Goya, San Julián obispo de Cuenca y Ramón, San Pedro mártir de Verona; el dibujo para el segundo está en el Prado y, por descuido inexplicable, no lo señalé al publicarlo dos veces.

El cuadro central está firmado en 1790, que será la fecha de los laterales. Fueron encargados, seguramente, por don Francisco de Lerena, natural de la localidad, quien no cabe dudar será el Conde de Lerena al que, llamándole "nuestro padre", escribía Francisco una carta, curiosa porque da noticia de retratos regios pintados por Ramón, que no se conocen: "Vieron S. Ms. [Carlos IV y la Reina Luisa] los retratos que ha hecho mi hermano y les gustaron mucho

y le mandaron hacer los demás de su Real Familia. Hablé al Rey para que le concediese algún aumento sobre su dotación de quince mil reales que ahora goza y con singular complacencia S. M. me contestó: "Bien, bien". Carta y gestión motivarían, que en 22 de junio de 1791, se le nombrase Pintor de Cámara —desde 1778 cobraba como "Pintor de diseños para tejidos de la Real Fábrica de Tapices". Y era Pintor del Rey desde el 25 de junio de 1786—. Repito la publicación de estos datos, que di a conocer en 1916, por si sirven para descubrir un retratista ignorado, muy capaz, a juzgar por sus demás obras.

Ramón Bayeu se malogró, pues andaba en los cuarenta y siete años al morir el 1.^o de marzo de 1793, en Aranjuez.

Del más joven de los hermanos se sabe muy poco. Por haber muerto después de 1800 no le incluyó Ceán Bermúdez en su "Diccionario". Llamábase Manuel y entró monje cartujo.

D. F. Abbad, en su "Catálogo monumental de Zaragoza", publica, de la iglesia de San Fernando, de la capital, San Hugo rechazando la tiara, que juzga como de lo mejor de fray Manuel y, desde luego, es cuadro de rudo realismo, y Santa Rosa, que debe de ser de más dudosa atribución, aunque el ángel del primer término, repita el modelo de uno de los dos del cuadro anteriormente referido. El mismo Profesor menciona frescos, y siete cuadros en San Gil, que han sido adjudicados al pintor cartujo, sin que se especifiquen los motivos. Por todo ello, fray Manuel Bayeu continúa siendo una incógnita que fuera interesante despejar en la historia de nuestra pintura.

La ignorancia respecto a su arte se extiende a su biografía: Viñaza dice que tomaría el hábito en la Cartuja zaragozana de las Fuentes y que residió en la de Jesús Nazareno de Valldemosa (Baleares). Por desconocerse sus fechas no puede aventurarse si intervendría en el encargo a Goya de las pinturas para Aula Dei.

Aunque parezca pormenor ocioso, se extractará la olvidada correspondencia que con fray Manuel mantuvo el gran escritor don Gaspar Melchor de Jovellanos, desde su prisión en el castillo de Bellver (Mallorca); raro ejemplo de crítica directa e íntima de aquel tiempo.

Las cartas, que son seis, se las dirigió desde la fortaleza balear entre 1802 y 1808, aunque no están fechadas, ni firmadas con su nombre. Por ellas sabemos que don Gaspar Melchor había recibido seis bocetos: Los Desposorios de la Virgen, La Presentación, La Resurrección, El Castillo de Emaús, La Ascensión y El Tránsito de la Virgen, además de diez estaciones del Vía-Crucis y una Inmaculada. Los juicios de Jovellanos se refieren, especialmente, a la excesiva celeridad en la ejecución y al abuso del ocre: "Deseamos que usted, pinte poco; nunca con premura y siempre cosas de gusto y pensadas muy despacio, ya que ejecutadas muy de prisa, porque vemos que en esto es inútil la predicación". "Ya está averiguado en la física que la luz no es fuego... y que el color blanco no es otra cosa que la reflexión de todos los rayos de la luz... debe ser [la de la Gloria] la más pura y diáfana... la más libre de toda mezcla de color y la que más se acerca al blanco... que, por eso, han observado... imitarla así los buenos pintores y entre ellos el insigne Mengs y el más sobresaliente de sus discípulos don Francisco Bayeu... que, aunque la necesidad de contraste obliga casi siempre a mezclar algún otro color al blanco, parece que sería combinarlo mejor con el rojo que con el amarillo". Y sobre este particular insiste: "¡Jesús qué profusión de ocre!, ¡qué lástima... que los buenos pintores no le destierren, si es posible, de una vez, así como los cocineros van desterrando el azafrán! ¡No ves, decía, cómo

las luces resultan retostadas, las carnes pálidas, los lienzos blancos y amarillentos, el azul verdoso y todo ambiente el de un tinte lívido que desgracia la hermosura del colorido?"

Refiérese a otras pinturas de fray Manuel, como los cuadritos que le obligaban a pintar sin tiempo para estudiarlos y como la Virgen que le había regalado, pues, como posee ya ocho o diez —entre ellas una de Zurbarán, hoy de las monjas de Jadraque y otra de Goya—, hubiese preferido cualquier rasguño del Cuadro de la fundación, que tanto le gustó, o bien "alguna vista de ese monasterio y sus cercanías tomada desde el risco de la huerta de la viña", de lo que se infiere que fray Manuel era también paisajista.

Mientras duraba la prisión de Jovellanos el cartujo regresó a Zaragoza —a Aula Dei?— Y en posdata a la tercera carta le escribe: "Como nada nos dice usted del señor Goya, dudamos de que haya hecho el viaje proyectado... mas, si se verificase, no deje usted de abrazarle en nombre de este señor, que le profesa siempre la más tierna amistad".

El cuarto artista que se incluye en este capítulo, el madrileño José del Castillo, está ligado, en mal y en bien, con los Bayeu; compañero de Ramón en las tareas para la Fábrica de Tapices, por ello dependiendo de Francisco, estuvo oscurecido al lado de aquél, retrasándose su carrera como pintor regio y como académico. Su figura simpática ha sido estudiada por V. de Sambricio, que, por natural actitud de biógrafo, supervaleó sus obras, rebajando las de Ramón Bayeu; pero el confronte desapasionado de ambos pintores traerá, probablemente, el realce de éste.

Nacido, Castillo, de familia aragonesa, el 14 de octubre de 1737, asistió de muchacho a las clases de la Junta preparatoria de la Academia y, en 1751, Carvajal y Lancáster le pensionó a sus expensas para que marchase a Roma a estudiar con Corrado Giaquinto y con él volvió a España en 1753, a los dieciseis años, con precocidad excesiva. Acudió al concurso académico trienal en 2 de junio de 1755, ganando la medalla de oro y triunfando sobre Maeilla, Ginés de Aguirre, Isidro Carnicero y otros. En el concurso de 1758 obtuvo la pensión de Roma, llegando allá el 2 de diciembre y trabajando bajo la dirección de Preciado de la Vega. Permaneció en Italia hasta 1764 y al regreso fue encargado de copiar cuadros de Jordán y de Giaquinto para servir de modelos, labor que antes del viaje había iniciado, destinados a la tapicería de José, David y Salomón. Para las sobrepuertas de la pieza palatina a que se dedicaba esta serie, ejecutó seis modelos; pero, a mi juicio, no con composiciones personales, sino mediante el desarrollo de bocetos del que había sido su maestro, Corrado Giaquinto, ausente desde 1762.

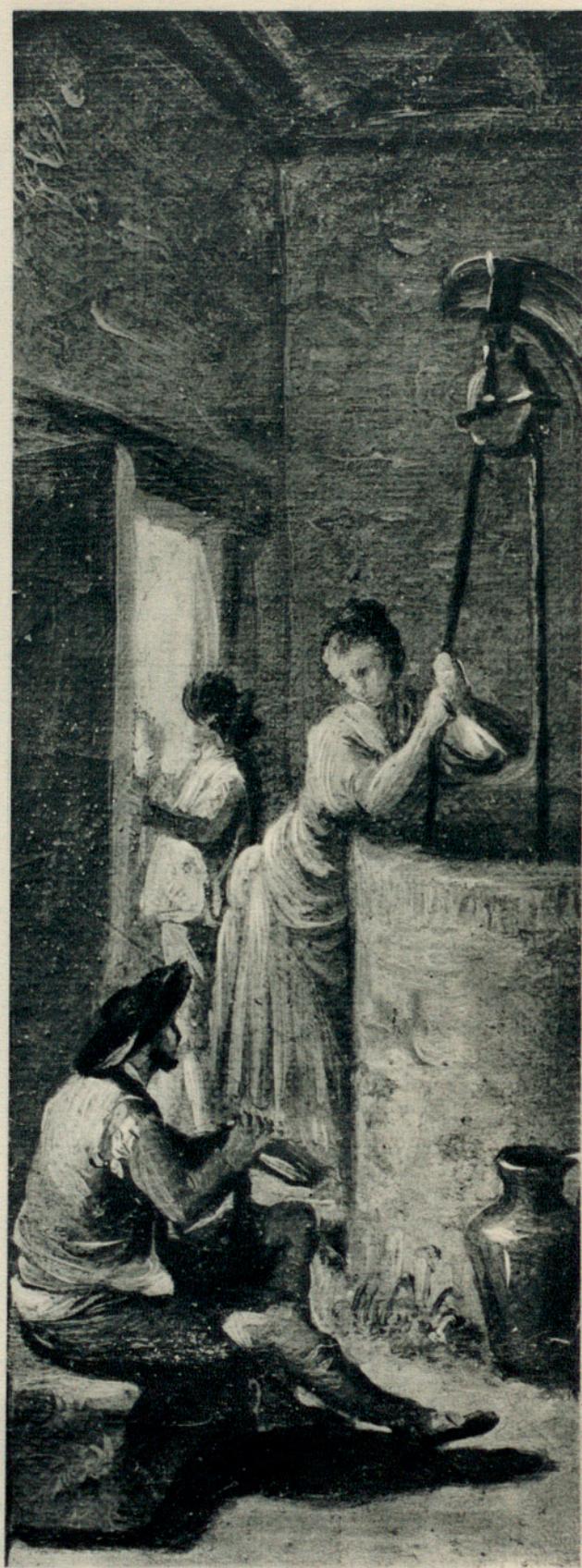
De carácter ornamental, y no cabe negar su belleza, son los modelos con que completó el Dormitorio de Carlos III, comenzado por Guillermo Anglois. La mención es suficiente para que se compruebe la distancia de esta tarea de la precedente. Otro tanto ocurre con la realizada de 1773 a 1775: escenas de caza y de pesca para la tapicería del dormitorio de Carlos IV, Príncipe de Asturias, en El Escorial.

En junio de 1776 solicita se le nombre pintor palatino, como habían hecho Goya y Ramón Bayeu; el informe de Mengs fue que se le pagasen 9.000 reales de sueldo y la mitad del valor de las obras que hiciese, condiciones algo más ventajosas que las aconsejadas para los otros dos.

Estimo que hasta 1779 no pintó Castillo modelos para tapices que demuestren su personalidad ya forjada: encargáronsele entonces los destinados para el tocador de la Princesa de Asturias en el palacio de El Pardo. El programa consistía en pintar vistas y escenas de Madrid;



Fig. 189.—R. BAYEU: EL CHORICERO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 190 y 191.—R. BAYEU: EL VENDEDOR DE CLAVELES Y JUNTO AL POZO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 192, 193 y 194.—R. BAYEU: LA PARTIDA DE NAIPES, LA NOCHEBUENA EN LA COCINA Y CHICOS JUGANDO AL TORO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 195 y 196.—R. BAYEU: EL MUCHACHO DE LA ESPORTILLA, Y ABANICOS Y ROSCAS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 197.—R. BAYEU: EL MAFO DE LA GUITARRA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 198.—R. BAYEU: EL ÁNGEL ANUNCIA A ZACARÍAS EL NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA (COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA).



Fig. 199.—R. BAYEU: EL NACIMIENTO DEL BAUTISTA (COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA).



Figs. 200, 201 y 202.—J. DEL CASTILLO: JUEGO DE NIÑOS Y LA LECCIÓN DE DIBUJO (DEPOSITADOS EN EL MUSEO ROMÁNTICO). EL ABANIKERO (MUSEO DEL PRADO).

después de todo, el mismo que Goya venía cumpliendo; pero, se comprueba un cambio casi sustancial, que advirtió, certamente, el señor Sambricio; nuestro pintor sustituye, en gran parte, la vida del pueblo por la de las clases superiores. Los sombreros femeninos, tan raros en los "cartones" goyescos, abundan en los de Castillo; otro tanto se da en los trajes masculinos y en los elementos arquitectónicos, aun en los mismos constructivos: fuentes, escalinatas, jarrones, bancos de piedra, elevan el nivel de los episodios representados, casi siempre minúsculos, por reducirse a parejas, o gente, en paseos, sin temas concretos que los agrupen.

No se tome lo dicho en sentido exclusivo, pues *El buñolero*, *La vendedora de cuajada*, *La bollera*, etc., son tipos populares que el pintor procura ponerlos en compañía de una dama, o un petimetre y colocar por fondo edificios. En sus "cartones" grandes espaciaba las figuras, vestidas con elegancia y graciosas en sus actitudes, sin alcanzar a las de Luis Paret, más esbeltas, porque Castillo propendía a hacer grandes las cabezas, modelándolas con sombras; probablemente, para evitar lo planos que solían resultar los rostros al tejer los paños.

Estas notas se verifican, asimismo, en las composiciones infantiles, que prodigó, todavía más que Goya. Buscó para modelos niños serios, bien trajeados y comedidos en sus juegos —un cantor y un violinista en el campo (!)—; mayor viveza anima a los introducidos en algunas escenas; por ejemplo, el que acompaña a un cazador que es, uno de los más bellos "cartones" suyos (figs. 200 a 202).

No se redujo Castillo a las tareas para la Real Fábrica, pues pintó cuadros religiosos. Data Sambricio hacia 1772 la importante composición *San Agustín socorriendo a los menesterosos*, para el convento de la Encarnación, de Madrid; fuera conveniente conocer los fundamentos para fijar esta fecha, porque adelanta bastante sobre la de las pinturas de Francisco Bayeu en el claustro de la catedral de Toledo, con las que la relación es clara. También es de lamentar que no se haya dado noticia, que yo sepa, del documento de que fuese de su mano el *San Agustín*, destruido en Urrea de Gaén (Teruel), que, por fotografía se supondría de Goya, pues sólo la cabeza del ángel recuerda los niños de Castillo. Data segura tiene el cuadro que pintó para la competición de los altares de San Francisco el Grande, de Madrid (1781). En la Academia se conserva su boceto, más luminoso y sentido que el lienzo definitivo: representa *El Abrazo de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís*, y es su obra principal (fig. 203).

La belleza del boceto de *San Francisco el Grande* le valió, con datar de un cuatrienio antes, para ser elegido por aclamación, Académico de mérito, el 6 de marzo de 1785. Tres años después emataba con Gregorio Ferro al pretender la plaza de Teniente Director de la Pintura en la Academia y el Vice-Protector, en atención a la mayor antigüedad de éste, resolvía el empate a favor del pintor gallego, tan bien situado en la Corporación; gracias a que Carlos III medio le compensó, concediéndole los honores del cargo. Tampoco obtuvo el título de Pintor del Rey, conseguido por Goya y por Ramón Bayeu, y, de nuevo, otra "compensación" se le concedió por Floridablanca, en 20 de julio de 1787: que pintase, con Ferro, los techos de la Casa del Rey que habitaba el Ministro, para que, ejercitándose en el fresco, pudiese ser empleado en otras obras Reales.

En el año 1790 pinta el gran lienzo para el altar mayor de la iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor, teniendo por asunto: *Los Santos Niños ante el Juez*. El cuidado boceto del Museo Lázaro (fig. 204), dedicado, al cardenal Lorenzana, parece como confesión de la deuda artística que el pintor tenía con Francisco Bayeu, pues la semejanza con las composi-

ciones que éste pintó en el claustro de la catedral Primada es palmaria. El tributo, si como tal cabe interpretarse, commueve, al ser dedicado al artista que no le había justipreciado nunca. Aunque Ramón precedió en la muerte a Castillo, en siete meses —pues murió el 5 de octubre de 1793—, no pudo conseguir su vacante como Pintor del Rey, a causa de que Carlos IV decretó: “que se deje para más adelante”.

Con razón pudo escribir V. de Sambricio: "Las excelencias de su pincel permitieron atribuir a Goya lienzos como el San Agustín, de la iglesia parroquial de Urrea de Gaén, La naranjera y el majo y Majas y majo, mientras que al pintor madrileño se atribuyó el cartón de Goya Dos niños con un mastín". Me satisface aducir el juicio, por haber sido responsable de este último error.

Quedará incompleta la nómina de los proveedores de "cartones" para la Real Fábrica de Tapices si no se agrupasen con Francisco y Ramón Bayeu, Castillo —y, en su lugar preeminentemente en que luego se admirará, Goya— dos artistas que, bajo Carlos III y Carlos IV, fueron eficaces colaboradores en la tarea: Andrés Ginés de Aquirre y Zacarías González Velázquez.

Nació el primero en Yecla (Murcia), siendo bautizado el 5 de noviembre de 1727. Al presentarse el 22 de diciembre de 1754 al concurso académico, le llaman, extrañamente, Ginés Rubisco (?) de Aguirre. Ganó el segundo premio en 28 de agosto de 1760; por cierto, quitándose años, pues se dice tenía veintinueve, cuando andaba en los 33. Luego, le pensionó el Rey. Copista avezado de sus retratos —por originales, seguramente, de Mengs—, publica Ossorio Bernard una copleja que le atribuye:

Sigo pobre, y me consuelo,
pues, por la gracia de Aguirre,
no veo al Rey en monedas
y en retratos me persigue.

Su actividad más notable fue la de "cartonista". Hasta 32 modelos para tapices registra don Elías Tormo en la única biografía documentada que del artista se haya escrito, ilustrada con ocho reproducciones de tapices. Quince cartones se conservaban arrollados en el Museo del Prado que, desde 1922 han venido forrándose, restaurándose y distribuyéndose y hoy decoran salas de los Ministerios de Asuntos Exteriores (Palacio de Viana) y Hacienda, embajada de España en Londres, Real Academia de Ciencias y se ha enviado asimismo, alguna muestra al ayuntamiento de su ciudad natal y al Museo de Murcia.

En estos lienzos, Aguirre se define como un artista que, hábilmente, trata a la española —aunque distante del costumbrismo más enérgico de Castillo, sobre todo, de Ramon Bayeu, y, no se diga, de Goya— los temas del “estilo Teniers y Wouwermann”. Rara es la ocasión, La bella lavandera, por ejemplo, en que no introduce caballos en sus composiciones. Su colorido suele resentirse de oscuro y es, desde luego, mucho menos gayo que el de Bayeu. La afición a pintar caballos se manifiesta también por haber copiado, con maestría, El Conde-Duque ecuestre, de Velázquez, que el Prado tiene en depósito en el ayuntamiento de Yecla.

Sus ensayos de interpretar escenas en parajes madrileños —La puerta de San Vicente, La Puerta de Alcalá y La Cibeles— no resisten la comparación con los de Castillo. Fueron muy celebrados El mulo caído y Los peregrinos.

En 1785, al fundarse en Méjico la Real Academia de San Carlos, marchó para dirigirla, influyendo para ello probablemente Maella que, si bien más joven, le protegió. Sábase que allá pintó un fresco en la capilla del Sagrario en la Catedral. Aguirre murió, sin retornar, en 1800.



Fig. 203.—J. DEL CASTILLO: SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTO DOMINGO DE GUZMÁN (BOCETO PARA SAN FRANCISCO EL GRANDE), EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO.



Fig. 204.—J. DEL CASTILLO: LOS SANTOS NIÑOS JUSTO Y PASTOR ANTE EL JUEZ (MUSEO LÁZARO).

Careció de eficacia la marcha a América de pintores españoles; gracias a que fue importante el envío de cuadros, nuestro arte pictórico ejerció alguna acción, en especial en el siglo XVII. Se hablará de la forzada y no larga emigración a Puerto Rico, de Luis Paret. Otro artista estuvo en Méjico, coincidiendo con Aguirre, pues marchó de segundo Director de la Academia; se llamaba Cosme Acuña y Troncoso, apellidos de alcurnia. Nacido en 1760, en La Coruña, hubo de tener fortuna escasa en los concursos académicos, alcanzando, en 1781, un segundo premio. En 1798, a 24 de abril, fue nombrado Pintor de Cámara y antes, Académico de Honor. En la Corporación tuvo un violentísimo choque con Maella, agrediéndole; habrá que ver en esto la manifestación del desequilibrio mental que padecía. En julio de 1814 su mujer expone al Rey que se le había visto "en Bayona, Burdeos, París, Roma y, últimamente en Londres, siempre trastornado en las lunaciones". Cosecha parva pudo recogerse en la Nueva España con los envíos de pintores de la metrópoli.

Zacarías González Velázquez es el último de los artistas que pintaron "cartones" en el reinado de Carlos IV; hijo del fresquista don Antonio, cuñado de Maella, nació en 1763. Las circunstancias le ayudaron en su formación, muy cabal para el cultivo de los diversos géneros y técnicas, y para abrirse camino ya dentro de la Academia, donde en 1781, llegó a conseguir el primer premio. Fue pronto Académico y en 7 de abril de 1798 solicita ser Pintor de Cámara; había realizado ya muchas obras religiosas y decorativas. Fue retratista bien dotado, según habrá de verse. Sus "cartones" son más vigorosos en el colorido que los de Aguirre: el Prado tiene dos depositados en la Embajada de Londres y otra pareja en la Real Academia de Ciencias, guardando el de un Pescador sacando un copo o esparabel que Sambriño documentó como pagado el 29 de diciembre de 1785, para el cuarto de la Princesa, en El Pardo.

Con el artista postrero de esta familia prolífica se cierra, también, la serie de los autores de modelos para tapices. La Fábrica subsistió y subsiste; repitió el tejido de viejos "cartones" y renovó los empleados en alfombras de calidad y colorido excelentes.

DOS PINTORES APARTE: LUIS MELÉNDEZ Y LUIS PARET.—Mucho mayor el primero que el segundo, pues nacieron, respectivamente, en Nápoles el año de 1716 y en Madrid, el 11 de febrero de 1746, conviene, sin embargo, estudiarlos juntos, pues siendo en vidas y en arte dispares, todavía distan más de sus contemporáneos, incluso por los sendos géneros que cultivaron.

Luis Meléndez —o Menéndez, pues la familia vaciló al escribir el apellido— tuvo por padre al asturiano Francisco Antonio, que en 19 de octubre de 1717 se estableció en la Corte de Felipe V, quien, al parecer, le nombró Pintor miniaturista de los Reyes; artista de mayor personalidad fue su hermano Miguel Jacinto, según queda señalado.

Comenzó a formarse Luis en el ambiente familiar.

La primera noticia concreta de su aprendizaje es la de ser uno de los doce en la lista de discípulos aprobados en marzo de 1745 por la Junta preparatoria de la Academia. Pero, habiendo en el otoño de 1747 lanzado su padre otro escrito violento contra ella, fue expulsado. Quizá entonces serviría en el taller de Van Loo, pues así lo alega años después. En fecha que se ignora marchó a Italia; estuvo en Roma y pasó a Nápoles, donde el que había de reinar

en las Españas con el nombre de Carlos III, aceptó dos cuadros suyos y le nombró su Pintor. Sin embargo, los documentos de su expediente personal palatino no lo confirman. Debía de tener un tanto embrollados sus recuerdos cuando en 20 de septiembre de 1760, al pedir la plaza de Pintor que dejó don Pablo Pernicharo, alega que obtuvo el primer premio en la Academia —y es hecho que no consta en las actas impresas—. Lo de que durante cinco años pintase libros para la Real Capilla, que, asimismo aduce, es confirmado por Ceán. Fíjase, con ello, su regreso a España en 1755; y que dominaba la miniatura, seguramente, por enseñanzas de su padre, si admitimos que uno y otro practicaron, tanto la iluminación de libros, como la pintura de retratos y asuntos en tamaño diminuto, tan en boga en su tiempo. Así lo prueba el que Luis pintase, de miniatura, una Sacra Familia para el oratorio portátil del Príncipe de Asturias, citada por Ceán.

Su personalidad artística —salvo en la especialidad de la “naturaleza inanimada”, o de “bodegones”— y aun su misma persona se presentan con perfiles vagos. Su firma, inclusive, casi siempre con siglas y abreviaturas, es cambiante: sólo una conozco completa; la del lienzo número 931 del Museo del Prado: “Eugenius Ludovicus Menéndez de Rivera”. En las abreviadas suele preceder el Ludovicus al Eugenius y varias acaban D.^oIS^o. que no acierto a descifrar.

No fue ajeno al cultivo del retrato; y es muy bello el juvenil, mostrando el dibujo de una “academia”, que posee el Museo del Louvre y que publiqué en 1929. Está firmado “Luis Meléndez Facbat. año de 1746”. (fig. 205). En Madrid se conserva una réplica. La obra, dada su fecha, es notable; y hube de señalar cómo algunas de sus calidades fueran inexplicables sin la influencia que debió de ejercer Van Loo sobre el joven, con piezas similares al retrato de Mayans y Siscar —fechado en 1748 y hoy propiedad de los señores de Sartorius (fig. 93)—. Otro, creído también autorretrato, pero muy posterior, y asimismo excelente, ha sido adquirido poco ha por el coleccionista don José Fernández López, nuevo indicio de una producción que es de creer no se redujese a tan escasas muestras.

Sin embargo, la genialidad de Meléndez la probó en el cultivo del “género inanimado” que en la España del siglo XVIII puede decirse que estaba intacto.

Sus peticiones anteriores para conseguir gajes en el servicio regio no tuvieron éxito, e ignoramos cuál fue el resultado de la fundadísima, fechada en 1772, en la que expone: “no siendo menor obra la que emprendió al óleo: una representación que consiste en las cuatro Estaciones y, más propiamente, los cuatro Elementos, a fin de componer un divertido Gabinete con toda la especie de comestibles que el Clima Español produce en dichos cuatro Elementos, de la que sólo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra”. Si se prescinde de la emoción que ocasiona el texto de la solicitud, al decir que “no tenía los medios ni aun de alimentarse, pues se halla sin más patrimonio que sus pinceles”, sarcásticamente, dedicados a pintar “comestibles”, el documento declara y testifica cuanto acerca de su arte sabemos; pues, fuera de los dos retratos citados no se conserva de Meléndez mas que una colección cuantiosa de cuadros “de naturaleza inanimada”, o “bodegones”. La segunda denominación la emplea ya Pacheco, el suegro de Velázquez, en su Arte de la Pintura (1638), puntualizando “con diferencia de comida y bebida”; y la primera Palomino en su “Museo Pictórico” (1715).

El “gabinete” que pintaba Meléndez se destinaba o, al menos, se destinó a Aranjuez, y constaba de cuarenta y cuatro lienzos, según Ceán Bermúdez —el inventario de 1814 cuenta uno más—; treinta y nueve de ellos los posee el Museo del Prado, que tiene dados algunos en depósito. En la primera década de este siglo llenaban una sala pequeña a la derecha de

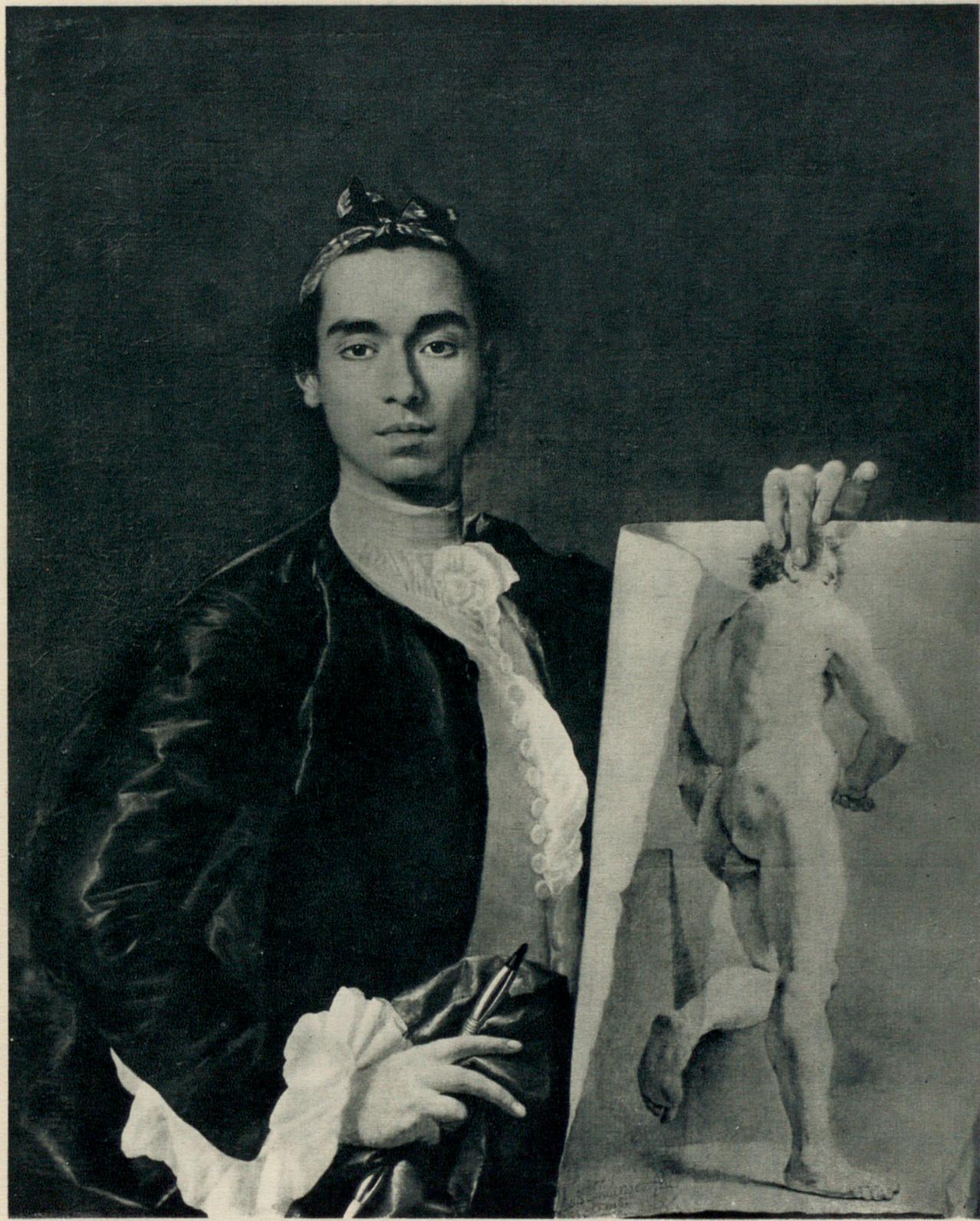
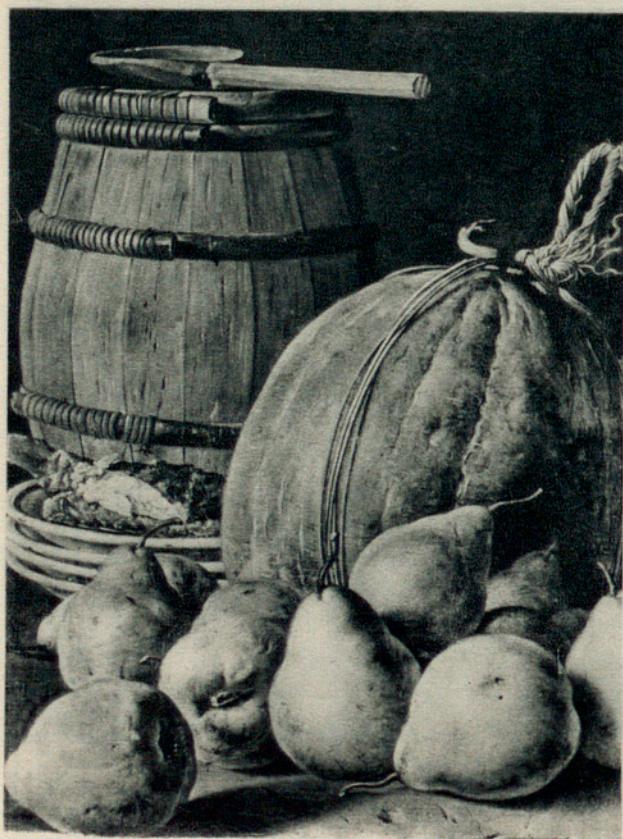
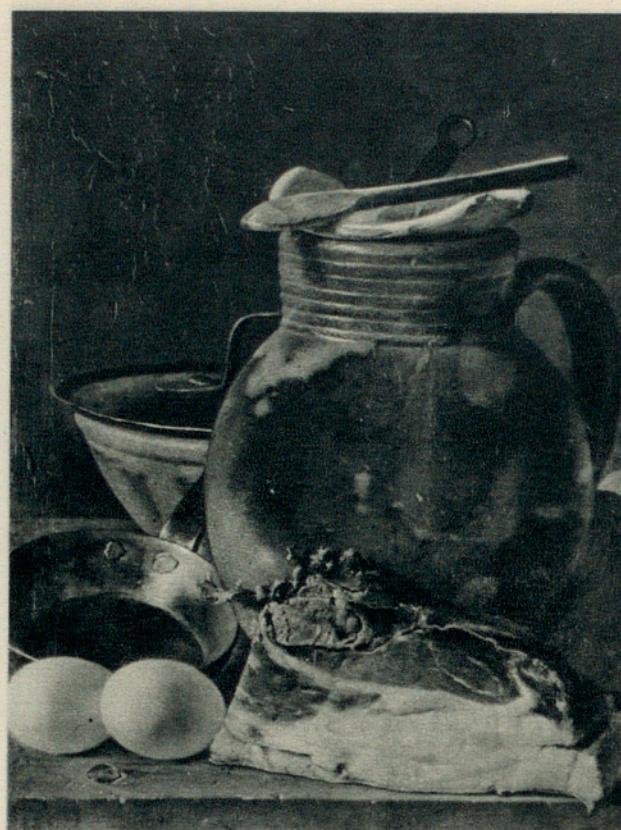
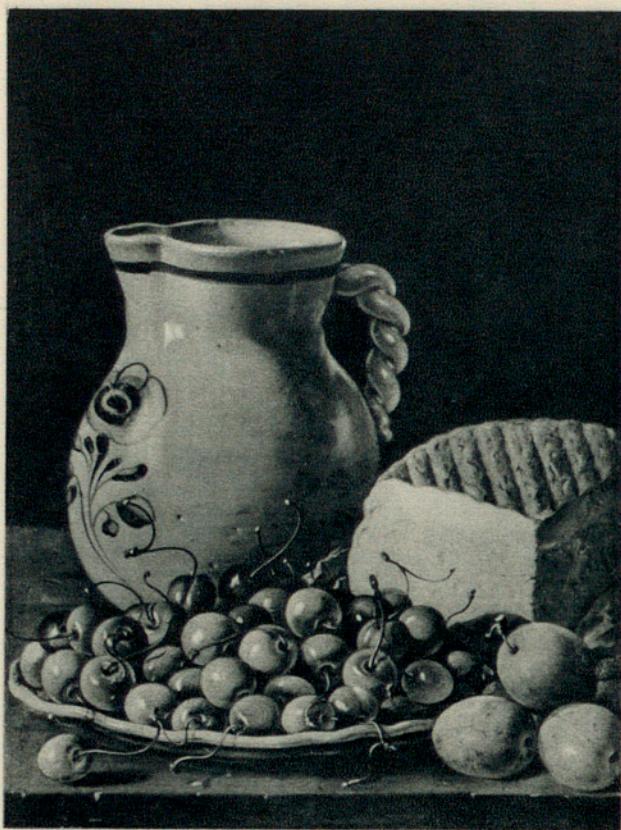
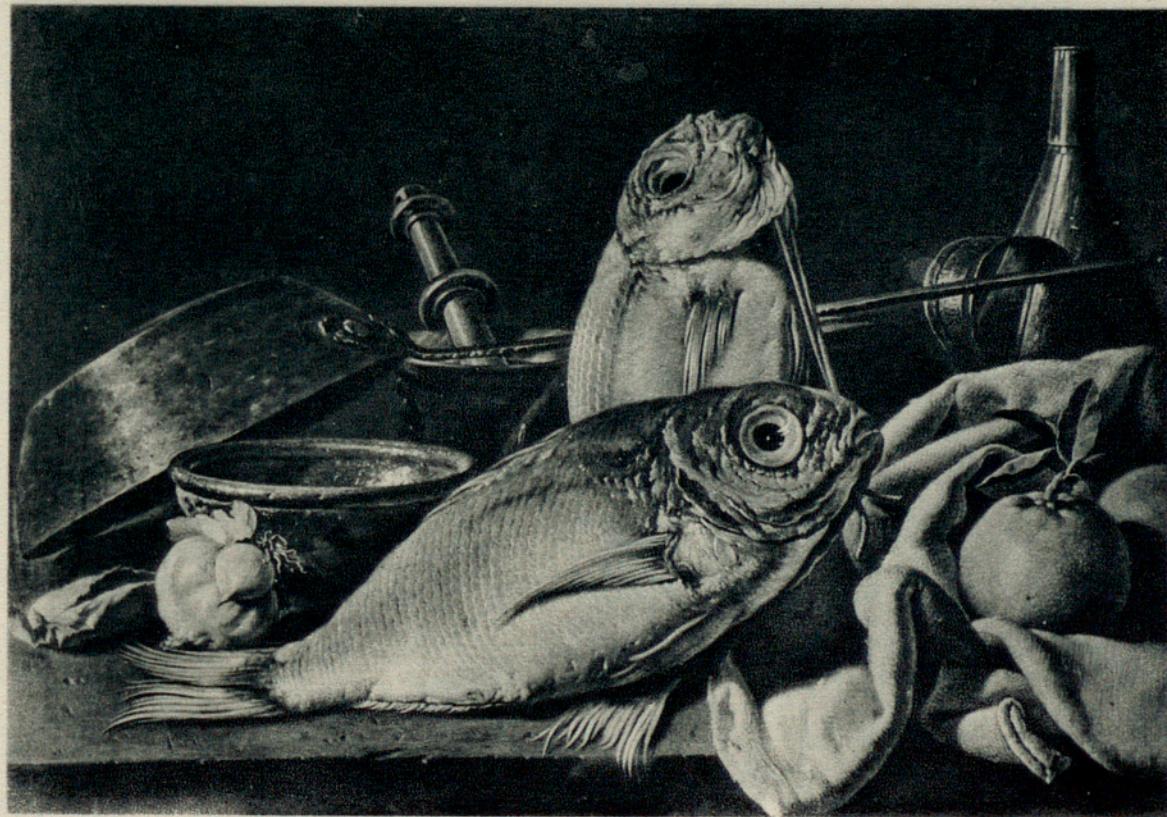
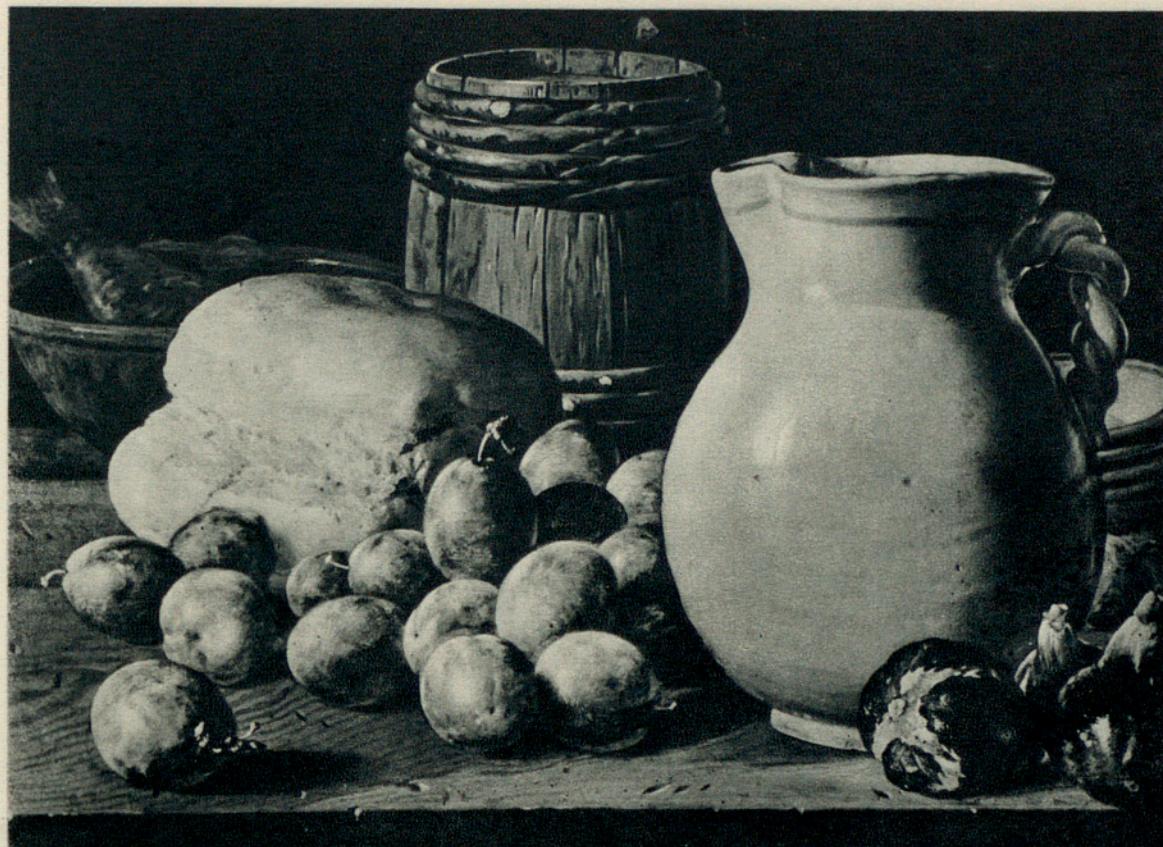


Fig. 205.—L. MELÉNDEZ: AUTORRETRATO (MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS).



Figs. 206, 207, 208 y 209.—L. MELÉNDEZ: BODEGONES (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 210 y 211.—L. MELÉNDEZ: BODEGONES (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 212.—L. MELÉNDEZ: BODEGÓN (MUSEO DEL PRADO).

la Galería central, que, sin duda, abrumaba. Aunque el gusto ha cambiado y el aprecio de Meléndez ha crecido por encima de las mayores ilusiones, quizá para su fama no sería hoy propicio reconstruir la instalación, como no fuese en pieza larga y amueblada. Contestan estas líneas a admiradores entusiastas del "bodegonista", insistentes al caso; entre ellos el notable y veterano pintor inglés, y antiguo Director de la Royal Academy, Sir Gerald Kelly.

Indicada queda la valoración en estos últimos años del arte de Luis Meléndez, coincidentemente con la de pintores, como Zurbarán, que en "las naturalezas muertas saben fingir superficies duras", objetos tangibles; lo más distante posible del impresionismo. Artistas que se acercan al natural con humildad y anhelos de captarlo.

Creo que la fama europea de Luis Meléndez data de la exposición de pintura del siglo XVIII celebrada en Londres en 1954-55 a la que el Prado envió cuatro lienzos suyos, el Museo de Boston uno y otro el coleccionista doctor F. Springell. Pero, sobre todo influyó el importantísimo estudio de Charles Stirling, "La Nature morte de l'Antiquité à nos jours" (París, Pierre Tisné, 1952). Si en la página 69 escribe: "Será preciso esperar a mediados del siglo XVIII para volver a encontrar en España, en la producción de Luis Meléndez, la sobriedad y la fuerza del tiempo de Cotán, de Zurbarán y de Velázquez", capítulos adelante formula sus juicios más lisonjeros (página 81): "Rompe Meléndez con la tradición decorativa de la "naturaleza muerta" de manera análoga a la de Chardin. Pero, la comparación con Chardin se detiene en esta posición frente al modelo. El tratamiento plástico y, por consiguiente, el espíritu, difieren profundamente. Sin que introduzca la figura en sus composiciones, Chardin hace sentir que los objetos que pinta están vistos en función del hombre. En Meléndez el objeto está visto por sí mismo. Inundado por una luz tórrida [sic], reproducido con intensidad inaudita; y una especie de cruel objetividad impone su presencia física y la riqueza de su materia. Mucho más que en las pinturas de Chardin está cercano el objeto a nuestros ojos, pero se aleja otro tanto de nuestro corazón. En lugar de buscar nuestra simpatía, nos sorprende con la extrañeza que el pintor nos desvela bruscamente en él..." "Cotán, como Meléndez, y en nuestros días Salvador Dalí, español y "suprarrealista", investigan la poesía de la realidad en las cosas que se han hecho demasiado familiares a los ojos y al espíritu. Algo de la frescura y de la avidez de la infancia nos es, al instante, restituida. Nos consideramos capaces de explorar la piel de una fruta como si fuese un mundo grandioso y enigmático. La luz de Meléndez es "metafísica"; su mirada, fija y aguda, la de un visionario". Todavía añade: "Antes de Goya, España no ha tenido en el siglo XVIII un artista más eminente."

En la colección de sus cuadros del Prado algunos están fechados: el más antiguo en 1760, los últimos en el año de la desconsoladora instancia, esto es, en 1772; las demás fechas son 1762, 1764, 1769, 1770 y 1771. Las ilustraciones ahorran texto descriptivo. La agrupación de comestibles apenas obedece a tema concreto, aunque se observe que no suelen mezclarse frutas y dulces con carnes, o pescados; por excepción, el número 939 muestra un servicio de chocolate (fig. 209). La generalidad de las composiciones constan de cosas sin relación adivinable, si bien, desde luego, el artista componga masas y formas con equilibrio admirable y sentido del efecto visual y, cabe añadir, emocional. Elimina en todos ellos, no sólo objetos —excepto la vajilla y la cristalería nada ricas, y la rústica barrilería y cestería (figs. 206 a 212)—, sino cualquier referencia al lugar en que las cosas están, pintando, casi siempre, el fondo liso y oscuro. El contraste del popularismo de estos lienzos con los refinamientos de la Corte coincide con el que un lustro después habría de manifestarse en los modelos pintados para los

tapices que tejería la Real Fábrica y es nota histórica, esperable, en un Rey como Carlos III, que llegaba de Nápoles en cuya escuela aprendió, sin duda, Meléndez.

Sorprende la ausencia de fondos de paisaje, que se dan en bastantes "bodegonistas" italianos; y más, porque Meléndez pintó por lo menos uno de extraordinaria calidad y dimensiones: el que con el título La merienda presentó don Salvador Moret en la mentada Exposición de los Amigos del Arte.

Y he ahí cuanto de este pintor aparte y singular puede hoy decirse, por más que un estudio concreto habrá, seguramente, de aclarar aspectos que hoy restan incógnitos. Dijo Ceán que murió en 1780 —una mención errada de Ponz le dice muerto en 1776—; una vida de sesenta y cuatro años ha tenido que dejar más huella documental y muchas más obras. No es creíble que su expulsión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando acababa de ingresar como discípulo, y su fracaso en las pretensiones palatinas, motivasen un aislamiento causante de la carencia de noticias, y de la desaparición de parte considerable de sus pinturas; en ellas la tradición realista española revive pujante, rompiendo las normas italianas y flamencas —Ruopolo, Bimbi, Snyders...— del género.

La pareja, dispar según queda señalado, de Meléndez se forma con Luis Paret; cuanto en aquél supone la llamada de la realidad, sin velos que la disimulen o poeticen, se trueca para éste en refinamiento idealizador, tocado, en casos, por un sentido levemente irónico. Ambos vivieron apartados de las corrientes que dominaban entonces en el arte español.

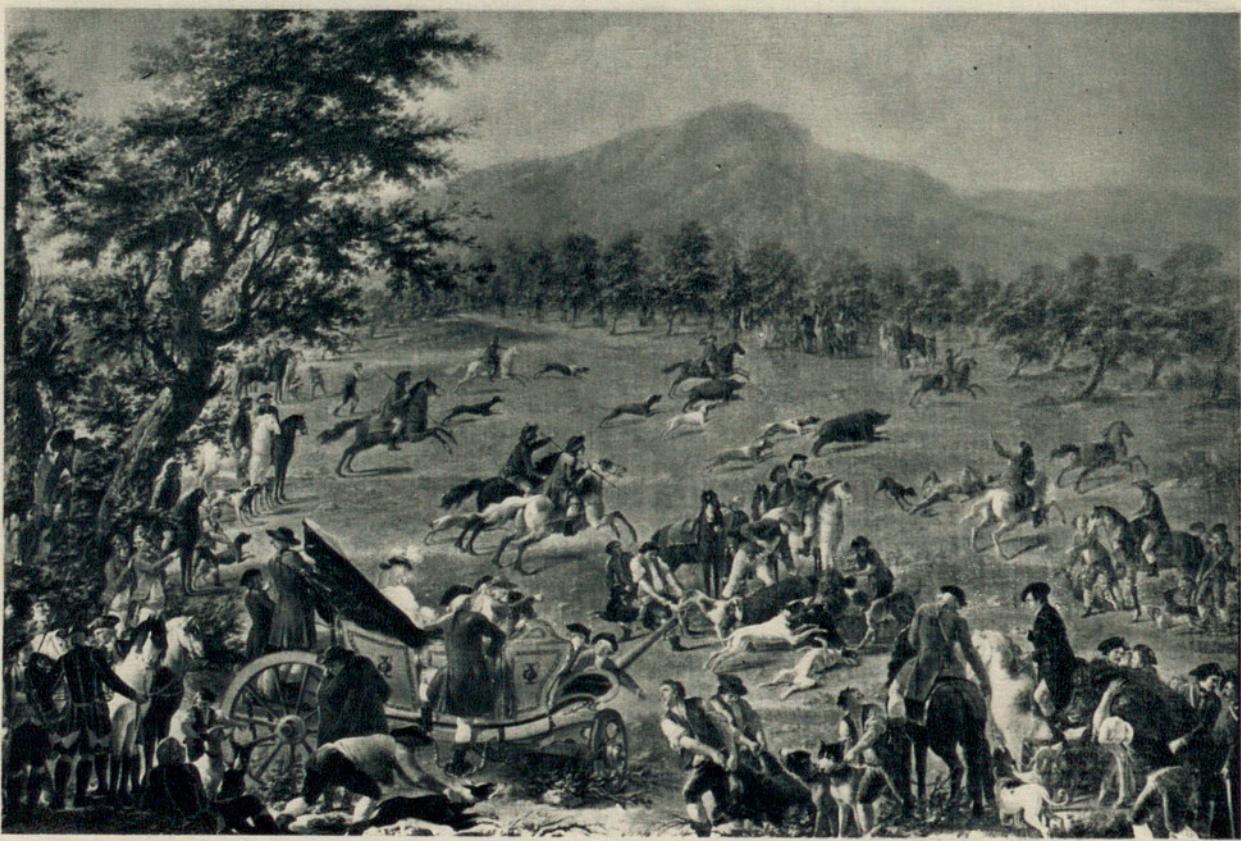
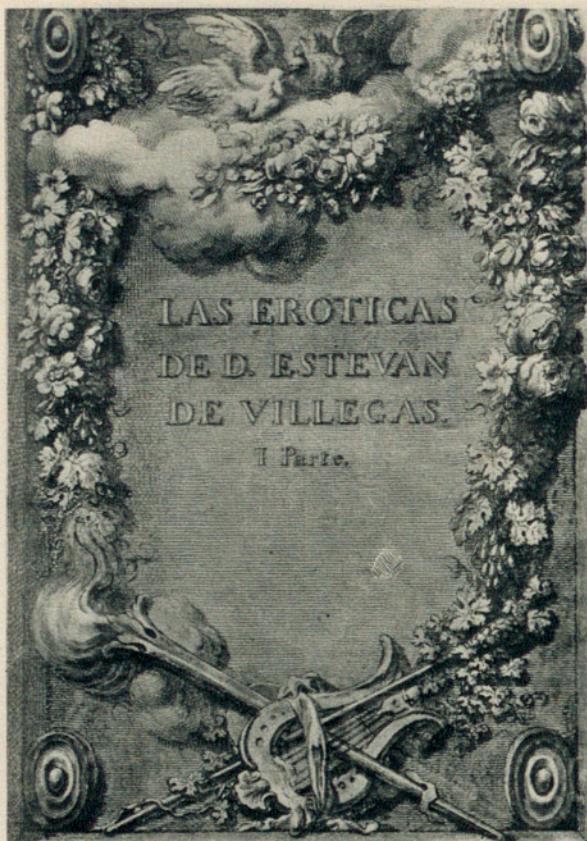
Nació Paret en Madrid el 2 de febrero de 1746 —buen año de pintores, pues produjo a Goya y a Ramón Bayeu—; su padre, aunque de familia catalana, había nacido en Theys, en el Delfinado; su madre era madrileña, de apellido Alcázar. La afición al dibujo debió de mostrarla en la niñez si no en la infancia, por cuanto en octubre del año en que había cumplido diez fue admitido por alumno de la Real Academia de San Fernando. Al parecer recibió también lecciones —no creo que antes, según se ha dicho— del trinitario fray Bartolomé de San Antonio, pintor biografiado por Ceán y que fue tío de don Ventura Rodríguez; y, ello es digno de subrayarse, del orfebre francés Agustín Dufflos, a quien encargaba joyas Carlos III, aprendizaje seguramente suscitador de peculiaridades del infantil discípulo. El 10 de agosto de 1760, a los catorce abriles, Paret hace oposición en la Academia de San Fernando a los premios de segunda clase, con los temas de historia acostumbrados: "El Rey don Bermudo de León... toma... los hábitos de diácono y San Isidoro se aparece a San Fernando". Obtuvo el segundo lugar y el 28 de agosto recibe una medalla de plata de ocho onzas.

En el concurso de 1763 los ejercicios de Paret motivan discusiones entre los Académicos y, aunque él tiene a su favor la autoridad de Mengs, ni consigue el segundo puesto. Acaso las discusiones del jurado trascendieron; el hecho fue que el Infante don Luis, hermano del Rey, le pensionó para que marchase a Roma.

Ni firma ni documentación tienen los cinco cuadritos anteriores a su marcha, por lo menos, dos de ellos deliciosos, conmemorativos de la proclamación y de la entrada de Carlos III en Madrid que, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se exhiben en el Museo Municipal madrileño. Aunque se refieren al 11 de septiembre de 1759 y al 13 de julio de 1760, para Delgado serán de 1763. Véase el que figura la llegada del cortejo real a la Puerta del Sol con el templete erigido delante de la iglesia del Buen Suceso, entre la Carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá; al fondo, la capilla de la Soledad del convento de Míni-



Figs. 213 y 214.—L. PARET: FIESTAS DE LA ENTRADA DE CARLOS III EN MADRID: LA PUERTA DEL SOL (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, DEPOSITADO EN EL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID), Y BAILE EN MÁSCARA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 215 y 217.—CH. DE LA TRAVERSE: DIBUJO PARA PORTADA DE UN LIBRO (BIBLIOTECA NACIONAL), Y MONTERÍA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 216.—L. PARET: RAMO DE FLORES (MUSEO DEL PRADO).

mos de la Victoria. Sea la serie de tres años antes o tres años después, sin disputa, el pintor distaba de ser un aprendiz, aunque los Académicos le regateasen los premios (fig. 213).

Apenas hay noticia de su estancia en Roma, a donde marcharía después del 7 de agosto de 1763: que se dedicó al estudio con aprovechamiento y que aprendió griego, del que al regreso hizo gala cierta, como se verá. Parece muy probable que, aparte las obras de los grandes maestros gustase de las de pintores como Salvator Rosa, los "vedutiste" venecianos y otros, por ejemplo, el inglés, aunque hijo de italianos y formado en Italia, Francesco-Giuseppe Casanova (1727-1802). El 22 de julio de 1766 estaba ya en Madrid, quizás desde enero. Opta al premio de segunda clase en la Academia con Aníbal en el templo de Hércules en Cádiz y con Daniel en la cueva de los Leones, y consigue todos los votos; la Academia guarda los dibujos, de los que el primero es magistral. Corta vista acreditaba la Academia en estos años, desdeñando a Meléndez, a Paret y a Goya, los valores pictóricos máximos de nuestro siglo XVIII.

A principios de 1767 se coloca el (fig. 214) Baile en máscara —título igual al que adoptó Ramón de la Cruz para un sainete en 1768—, del Museo del Prado, que firma "Ludovicus Paret aetatis suae XX". El magnífico dibujo para el cuadro, mal creído boceto para un lienzo grande que ni siquiera proyectaría, está en el British Museum.

Pintado en Roma o, más probablemente, en Madrid, y según Delgado hacia 1768-72, es primoroso el cuadrito, sobre tabla, del Museo del Prado, Carlos III comiendo ante la Corte, en una sala no identificable de Palacio, con frescos, y colgada con muy bellos tapices mitológicos tampoco reconocibles. Lo firma en griego: "Luis Paret hijo de su padre y de su madre lo pintó", rasgo jovial, como jovial es cuanto declara la pintura: los perros con los que gustaba de acompañarse el rey cazador, los trajes elegantes y ricos de los dignatarios y servidores asistentes. Pero, la pintura es más que minucias y pormenores que complacen, porque, su dibujo, firme; su colorido, brillante; la manera cómo está conseguida la impresión de espacio elevan a Paret a nivel altísimo en estos años, ya poco distantes de su obra maestra (Lám. VI).

Por entonces ha de situarse su trato con un artista francés llegado a Madrid con el Marqués de Ossum: llamábese Charles François de la Traverse. Había conocido al diplomático en Nápoles y es posible que en Italia también conociese a Paret. La situación del francés en la Corte de Carlos III hubo de ser un tanto extraña, pues Ossum le empleaba en asuntos diplomáticos y, aunque procuró que el Rey "le ocupase en su servicio... no llegó a tener efecto, por los tiros y asechanzas que le armó la emulación", según Ceán supo por la biografía que le facilitó Paret.

Es obligado consagrar unos párrafos a este pintor, discípulo de Boucher, aunque, acaso, deba rebajarse la trascendencia de su influencia sobre Paret, tan generosamente confesada, puesto que, como vemos, el artista madrileño estaba ya encarrilado desde sus comienzos precoces.

Al decir de Ceán, a La Traverse le fue "muy familiar la pintura en todos sus modos, tanto... que se duda... en qué género fuese mejor". "Dejó en Madrid muy pocas obras de gran tamaño, pero, muchas pequeñas y de gabinete ... y, sobre todo, dejó a don Luis Paret, su discípulo, bien instruido con su enseñanza, quien dio honor con ella al maestro y a la nación." El artículo del "Diccionario" de Ceán, copia, con pocas variantes, un manuscrito de Paret, dado a conocer por Rodríguez Moñino, en el único estudio serio que de La Traverse se haya

impreso. Mediante él se ha rectificado la biografía, antes de imposible congruencia, del artista francés, que resulta nacido en 1727, poco más o menos, y muerto en Francia en 1787. Pinturas suyas apenas se encuentran y sólo se citan *La montería*, del Museo del Prado, que fue legada bajo su atribución, mas sin otro fundamento para ella y en la Real Academia de San Fernando, *Los hijos de Carlos III* en Nápoles, a su nombre ya en el "Catálogo" de 1824; y, como supone Moñino, con bastante probabilidad, el cuadro del Museo Lázaro, *Alegoría del nacimiento de un Infante*, si bien Ceán menciona una estampa de don Manuel Salvador Carmona, con este asunto hecha sobre un dibujo del pintor francés, que no responde a la composición.

La Traverse sería poco más de una sombra si no se conociesen de él numerosos dibujos —78 enumera en la Biblioteca Nacional el "Catálogo" de Barcia, y cuatro de particulares fueron expuestos por los Amigos del Arte en 1922, según señala Moñino—. Alguno de ellos fue grabado firmándolo "C. D. L. T." por ejemplo, el de las "Eróticas", de Villegas, de 1774, que hace años interpreté, desatinadamente, "Composuit D. Lorenzo Tiépolo", error que confieso para aleccionamiento de estudiosos (fig. 215).

El parentesco de *La montería* (fig. 217) con los cuadros de Paret, que luego veremos, sólo preciso en el primor de los vestidos y la graciosa minuciosidad, de la pincelada; en cambio, en la masa de dibujos bullen las semejanzas, notables en los elementos decorativos para portadas, etc., atestiguando la relación conocida. En la rica y variada colección de dibujos de la Biblioteca Nacional no hay más que uno con fecha 1776, *La Sagrada Familia*; otros están firmados y hasta 62 llenan un cuaderno.

No es creíble la abundancia de pinturas declarada por Paret y la escasez de las que se reconocen como de la mano de su maestro. Pese a ello era obligado intercalar estas indicaciones, precisamente por el carácter peculiar del pintor que estudiamos.

Desconócese los trabajos en que se emplearía Paret en el cuatrienio que corre desde su vuelta de Italia hasta 1770; lo verosímil es que procurase la entrada en el servicio regio y quizá lo intentaba al dibujar a *La Princesa de Asturias*, de cuerpo entero y a la pluma, en la preciosa hoja del British Museum: representa los dieciocho años que cumplía en 9 de diciembre de 1769 y es dechado de elegancia. Se ignora si pintó un cuadro por este dibujo (fig. 233).

Más cercano a Palacio le situó el encargo de *Las parejas reales*; refiérelo Delgado tomándolo del acta de la Junta académica del día 16 de junio de 1771: a la consulta hecha por el Marqués de Santa Cruz, acerca de cuál de los discípulos podría dibujar, con brevedad, las Parejas Reales —carrusel que se verificaba en Aranjuez—, pues deseaban los Príncipes de Asturias, enviar a Nápoles y a Parma diseños de la fiesta. Contesta la Academia que "en Aranjuez estaba Luis Paret que, en pintura, había hecho las Parejas el año pasado", primera función de este género costeada por el Rey.

El texto documenta la obra de más empeño del artista, fechándola dos o tres años antes de lo que se solía, porque se creía representaba las parejas de 1773 y en la firma parece adivinarse algún rasgo tras las dos XX, que, a lo sumo, puede ser rastro de una I. Paret repitió el cuadro, en aquella ocasión, pero con retraso, puesto que se conoce un ejemplar con escasas variantes, firmado en 1775, propiedad en Madrid de don Manuel Arbúrúa (figs. 224 a 226).

La concepción del lienzo lo emparenta con *La cacería del Hoyo*, pintada por Velázquez y hoy mal conservada en la National Gallery, de Londres, y del que posee una copia el Museo del Prado. El recuerdo que suscita es innegable; sin embargo, fuera indebido exagerar paren-



Lám. VI.— L. PARET: CARLOS III COMIENDO ANTE LA CORTE (MUSEO DEL PRADO)

escos que, seguramente, el propio Paret rechazaría. Basta para su gloria la múltiple variedad de las figuras agrupadas con gracia seductora, vestidas con elegancia y riqueza de agrado singular para los ojos, de fuerte poder evocador costumbrista, sólo comparables con las de los "cartones" para tapices de Goya, que hasta un lustro después no habían de comenzar a pintarse. Si la tonalidad general se resiente de fría por el predominio de azules, color predilecto de Paret, la animación y viveza de los grupos hace olvidar la primera impresión del conjunto.

Que el pintor había alcanzado el ápice de su arte se prueba con otras dos pinturas de los años inmediatos. Ejecuta en 1772 *La tienda de telas*, conocida también como *La tienda del anticuario*, pues en ella se amontonan cuadros, libros, relojes, vasos, flores artificiales, cortinas... Ante esta admirable pintura del Museo Lázaro no puede evitarse el pensar en cómo pudo llegar a Paret el conocimiento, sin duda indirecto, de *L'Enseigne de Gersaint*, pues, admitida sin discusión la superioridad de la obra maravillosa de Watteau, no es creíble la coincidencia involuntaria. Delgado ve como asunto del cuadro el efecto causado por la dama de la mantilla blanca sobre el petimetre que la contempla (fig. 218).

La magistral pintura se hizo para el protector del artista, el Infante don Luis, de cuya colección proviene originariamente; como, asimismo, otra magnífica: *La Puerta del Sol*, —firmada en 1773—, vista de la plaza madrileña desde igual punto que *La entrada de Carlos III*, muestra, al par que la identidad de autor, el camino recorrido en una década, o poco más. Aquella escasa variedad en los grupos se ha convertido en la animación llena de vida. Caleñas, carros, una carroza, una silla de manos; vendedores, damiselas, centrados por la fuente de la Mari-Blanca; pocos testimonios de nuestro pasado hay más intensamente evocadores. El enlace con la tradición del siglo XVII vuelve a establecerlo Paret con *La cacería del Hoyo*, citada, pero también con otros lienzos, como *La vista de Zaragoza* y *La cacería del Tablado*, así, ni falta un enano con un perro. Por otra parte, la obra prosigue, en mucho, la línea costumbrista de *Las parejas reales*.

No creo que Paret superase estas pinturas. Su saber técnico y su buen gusto le mantuvieron en la altura alcanzada, mas ninguno de los cuadros posteriores cabe ponerlo por encima. Una obra hay, anterior a 1775, al parecer, excepcional por el género: los tableros para una litera, o silla de manos, que posee el Museo Arqueológico Nacional con asuntos mitológicos. Según Delgado, pintada para el Marqués —supongo que es errata por el Conde— de Altamira y advierte que sigue la que pintó Boucher para Felipe V, del Palacio Real madrileño, atribución cuyo fundamento desconozco. Si Paret, con justos títulos se considera como el pintor español del "rococó", en el adorno de la silla de manos confirma del todo la calificación (figs. 219 a 221).

Este estilo, también llamado "Luis XV", fue, a la vez que una gramática artística, una forma de vida de la alta sociedad, expresión de su exquisitez y su sensualidad; no sorprenda, pues, que su más auténtico cultivador español fuese ganado por amistades fáciles y alegres en demasía. Como pintor protegido por el Infante don Luis, encontró en su círculo gentes y circunstancias que le llevaron, al parecer, a excesos que la severa continencia de Carlos III hubo de corregir, mediando su asperísimo confesor fray Joaquín de Eleta. Nacido don Luis el 25 de julio de 1727, a los siete años fue nombrado Arzobispo de Toledo y hecho Cardenal. Su temperamento, opuesto al del Rey, su hermano, le hizo renunciar a los veintisiete a la mitra y la púrpura y, para remedio, a casarse morganáticamente en 1776 con doña María Luisa Vallabriga, dama noble y virtuosa. El biógrafo de Paret, señor Delgado,



Fig. 218.—L. PARET: LA TIENDA DEL ANTICUARIO (PARTE CENTRAL), EN EL MUSEO LÁZARO.



Figs. 219, 220 y 221.—L. PARET: SILLA DE MANOS (CONJUNTO Y DOS PORMENORES), MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

aclaró el episodio del castigo al pintor: en 19 de septiembre de 1775 fue deportado a Puerto Rico, con otros dos de la servidumbre del Infante y la mujer de uno de ellos, "con sólo el fin de alejarlos de estos dominios...; pero que no se les estorbe; tome cada uno el modo de vivir y ocuparse que más le convenga". Paret siguió en la Antilla cultivando su arte e influyó sobre el isleño José Campeche; alcanzó allá reputación "de hombre de carácter apacible y de buen trato". Conocíasele por "el pintor del señor Príncipe", con inexactitud notoria. En 22 de mayo de 1778 el Consejo de Castilla le conmuta la pena por un alejamiento de cuarenta leguas de la Corte. Según Delgado, debió de desembarcar en La Coruña y, demorándose algún tiempo en Compostela, por cuanto Ceán Bermúdez "menciona varios trabajos ejecutados en esta ciudad", pero son suposiciones nacidas de mala lectura del "Diccionario": la referencia es a la iglesia de Santiago, en Bilbao, no a la ciudad gallega.

Sin duda, el pintor fijó su residencia en la capital de Vizcaya, donde encuentra trabajo y esposa. Desde allí dirige a la Academia el memorial de 12 de marzo de 1780, para que le concedan el entrar en ella. El 7 de mayo fue elegido, y no por unanimidad; en la misma Junta Goya obtenía todos los votos.

Presentó, para ser admitido, un cuadro de muy complejo desarrollo y cuyo asunto se ha nombrado, sucesivamente, La circunspección de Diógenes cuando sus amigos disfrazados quisieron distraerle del estudio y Diógenes a quien interrumpen su estudio otras figuras. El señor Delgado ve en el lienzo alusión a lo acaecido al pintor y busca en la "Iconología" de Cesare Ripa el significado de las figuras alegóricas que se acercan a turbar al filósofo cínico, que las repulsa. Sin entrar en interpretaciones, el lienzo se nos presenta como obra aparte entre las del autor, así por su complejidad, como por su extraño colorido, alejados de su riente y clara concepción pictórica. Hay en ella como vislumbres del romanticismo y elementos, que, al mismo tiempo, hacen pensar en que en Italia debió de conocer pinturas de Salvator Rosa, en las que apunta el gusto por seres del trasmundo, etc. El colorido, sorprendentemente, pertenece a la gama cálida, cuando Paret se mostraba siempre inclinado a la "ciánica". ¿Marca este cuadro vacilación, o ansias de cambios esenciales en la técnica, incluso en la sensibilidad del artista? Si así fue, anticipóse que no pasó de ensayo, retornando el pintor a sus preferencias de siempre. La llamada a lo trascendental, devolvió pronto el puesto a lo fácil y agradable (fig. 222).

Y, también, a lo útil. Residente en Bilbao, trabaja en pinturas de asunto devoto, en proyectos de Monumentos de Semana Santa, de fuentes públicas. El 4 de julio de 1786 Carlos III le comisiona para que pinte las vistas de los puertos cántabros, al menos dos por año. El cometido se preparó con el reflexivo interés que ponía el Rey en todo, pues debo a don Luis G. Camino el dato de que en la misma fecha se notificó al Corregimiento de Laredo que iría Paret a pintar los puertos de Castro Urdiales, Laredo, Santander y San Vicente de la Barquera. Carlos III, como otrora Felipe II, quería tener ante sus ojos sus Reinos pintados o grabados. La tarea duró hasta 1792, mas ya desde 1787 residía en Madrid; en 26 de marzo se le dispensa del pago de aduanas al traer sus enseres, desde Orduña.

La exposición de "Goya and his time", en la Royal Academy de Londres, mostró la vista del Desembarcadero de Olaveaga, que se reproduce (fig. 223), del National Fund (Upton House), de la capital británica, probablemente, la mejor obra en el género ejecutada por el pintor; a su acostumbrado dominio de los grupos animados, se suma el hondo carácter del paisaje y de su luz aminorada por la bruma, lleno de melancólica poesía.

De su estancia norteña traería a Madrid el encargo de un conjunto importante: la deco-

ración al temple y al óleo de la capilla de San Juan Bautista en Viana (Navarra), de 1786 y del siguiente.

Constituyen la empresa de mayor aliento llevada a término por el pintor, pues se trata de un conjunto formado por dos lienzos grandes: La aparición del Ángel a Zacarías para anunciarle el nacimiento de su hijo San Juan Bautista y La visitación de la Virgen María a Santa Isabel, fechados, respectivamente, en 1786 y en 1787; fúndense en estos lienzos los recuerdos italianos con los franceses obtenidos, verosímilmente, más de grabados y dibujos que de estudiar modelos de pincel; el empleo de arquitecturas y plataformas declara la difusión alcanzada ya por los recursos neoclásicos.

La decoración de la media naranja, con sus pechinias, es al temple y se extiende por los muros, encima de los óleos, bien que esta parte haya sufrido mucho. Pintó en las pechinias: La Castidad, La Sabiduría, La Santidad y La Constancia; los dibujos para estas alegorías los posee el Museo del Prado. Las guarniciones de talla son ricas y comienzan a advertirse en ellas, también, aires neoclásicos. Los segmentos de la cúpula, con asuntos de la vida del Precursor, son composiciones más originales que los lienzos, resaltando La predicación; su dibujo, con variantes, está en el Prado. El efecto decorativo conseguido por la adecuación de las pinturas a la arquitectura en que encajan, es el mérito mayor de esta capilla; nadie pediría a Paret unión religiosa ni emoción (figs. 228 a 230).

También en Bilbao ensayó otro género al que tampoco se prestaba su carácter: el retrato; no obstante, pintando algunos de dimensiones reducidas acreditó su habilidad más que su genio, como el de Un artista y el de Un marino (de la colección bilbaina de Arteche), o como el, en verdad seductor, de Dama en un jardín (de la colección barcelonesa de J. Muñoz), que a María Luisa Caturla "recuerda la Escarpolette de Fragonard".

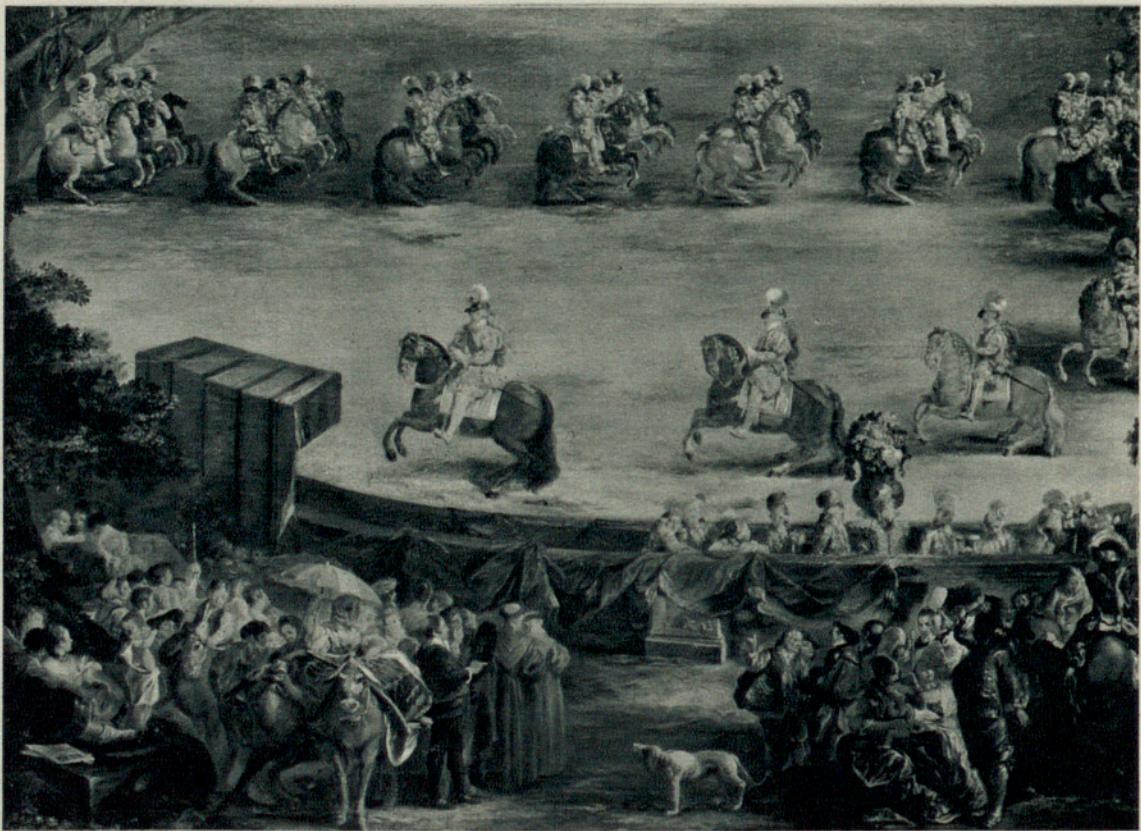
Todavía otro género ocupó los pinceles de Paret, propicio a su temperamento: la pintura de flores. Entre los varios "ramos" que se ponen a su nombre, los dos del Prado ostentan su firma, y están ejecutados con maestría, en España y en su tiempo, por nadie aventajada (fig. 216).

El establecimiento del artista en Madrid, muerto ya en 1785 el Infante, su protector, y, también en 14 de diciembre de 1788 Carlos III, no le condujo al servicio palatino, cual cabría inferir de su personalidad, ya reconocida por la Academia, al haberle elegido miembro de Mérito. Ni el haberse lucido decorando la fachada de la Casa de los Cinco Gremios en las fiestas por la subida al trono de Carlos IV, en 21 de septiembre siguiente, le decidió siquiera a solicitar el ingreso en el servicio regio. La primera relación conocida con el nuevo Monarca fue la presentación de un dibujo de La Jura del príncipe Fernando, en enero de 1790. Y, lo que presenta mayores señas de extrañeza, que en 27 de enero de 1792 le nombra el Rey Secretario de la Comisión de Arquitectura y Vice-Secretario de la Academia de San Fernando, cual si se procurase, por de pronto, apartarle de actividades pictóricas dentro de ella.

La competencia de Paret en arquitectura apenas la había demostrado, que se sepa: Proyectos de Monumentos para Semana Santa en Puerto Rico y en Bilbao; dibujos para fuentes en esta ciudad y en Pamplona; intervención, ya indicada, en la capilla de San Juan en Viana y el gusto por introducir elementos constructivos en varios cuadros: eso era todo. ¿Fue recibido con recelo por los pintores de la Corte, bien hallados con gajes y honores, temerosos de la llegada de quien, sin duda, era recordado? ¿Deseaba que se olvidasen los años del destierro y sus causas?



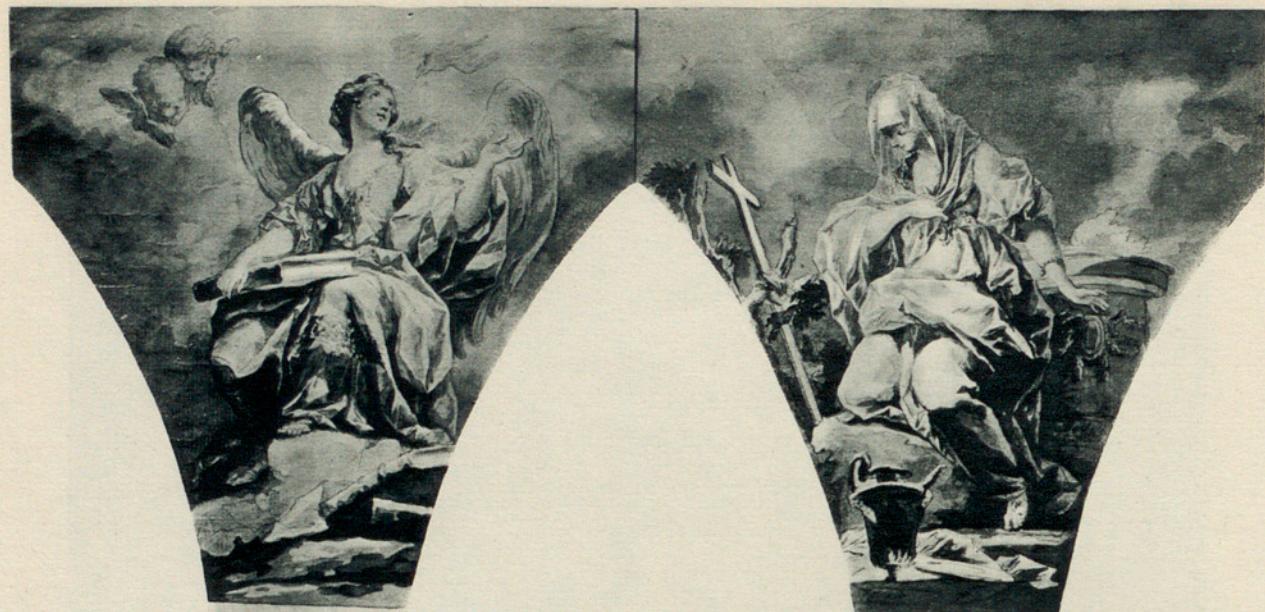
Figs. 222 y 223.—L. PARET: DIÓGENES (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), Y EL PUERTO DE OLAVEAGA (UPTON HOUSE, LONDRES).



Figs. 224 y 225.—L. PARET: LAS PAREJAS REALES (CONJUNTO Y DETALLE), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Figs. 226 y 227.—L. PARET: PORMENOR DE LAS PAREJAS REALES Y ENSAYO DE UNA COMEDIA (MUSEO DEL PRADO).



La Victoria Romana



Figs. 228, 229 y 230.—L. PARET: DIBUJOS PARA LA CAPILLA DE VIANA, EN NAVARRA (MUSEO DEL PRADO).

Fama, conocimientos y entrega al servicio de los cargos académicos le llevaron a la comisión de pintores —Goya, Francisco Bayeu, Maella...— que había de proponer a la Academia el plan de reforma de los estudios. En su parecer de 28 de octubre de 1792 sostiene “que se excluyan de los Principios los dibujos hechos por las estatuas antiguas y que se sustituyan en su lugar dibujos hechos por el natural”, opinión arraigada en la tradición española; no lo es tanto la disyuntiva “o por cuadros escogidos de Aníbal Carrace, el Dominiquino, Guido, Corregio, etc., dando fin al estudio de cabezas con las de Rafael”. Resulta explicable que el secretario don Isidoro Bosarte, califique de “paradoja” el parecer del pintor y que añada: “la pretende establecer el señor Paret con un pasaje de Rubens “De Imitationes Statuarium”, que cita al margen”. El inciso nos introduce en el pensamiento, un tanto extravagante, de nuestro pintor.

Las dudas que levanta la sumisión de Paret a oficio ajeno a su arte se comienzan a aclarar cuando, en 7 de junio de 1795, pide certificación de que su Secretaría de la Comisión de Arquitectura “no es empleo fijo”; y se descubren sus deseos en 28 de agosto en que, con ocasión de la muerte de Francisco Bayeu, solicita la vacante de Teniente Director de la Pintura, que no logra.

Las tareas pictóricas en este último período de su vida no parece que hayan sido numerosas. Carlos IV le había encargado vistas de Madrid, que o no pintó, o no se conocen, excepto La Corrida regia de la Jura del Príncipe en la plaza Mayor de Madrid —si puede considerarse “Vista”— y El paseo frente al Botánico, que Delgado, con buenas razones cree será su obra postrera.

De comienzos del período es el importante lienzo del Prado El juramento de reconocimiento y fidelidad al Príncipe de Asturias por la Corte, pues contra lo que se piensa nada tenía él que jurar; por ello es inexacto, como suele decirse, que ante el cardenal Lorenzana esté arrodillado Fernando; no contaba éste en aquel día, 23 de septiembre de 1789, más que cinco años escasos, por lo que no cabe dudar que es el niño sentado a la izquierda de su madre. Débese la rectificación al historiador del reinado fernandino don Manuel Izquierdo. Está datada la pintura en 1791.

De los finales del pintor habrá de tenerse el cuadro adquirido en Londres en 1956 por el Museo del Prado, Ensayo casero de una comedia; animada escena de los preparativos de una fiesta; parejas de actores, de bailarines; dama que se afana en el arreglo de un vestido; amigos que presencian y comentan los aprestos para la función; en el muro cuelga una Corrida de toros. La obra indica como una tendencia a que las figuras adquieran mayores proporciones dentro del ámbito pintado, y que su expresión se haga más honda (fig. 227).

De todas maneras, el final se aproxima: El año 1797 concurre poco a la Academia; lo mismo en el siguiente. El 12 de febrero de 1799 hace testamento y muere el 14 de febrero. El juicio de Ceán Bermúdez merece ser copiado: “Muy pocos, o ningún pintor nacional, tuvo España de tan fino gusto, instrucción y conocimientos como Paret, y yo, que le he tratado de cerca, lloraré siempre su muerte y “el poco partido que se ha sacado de su habilidad”.

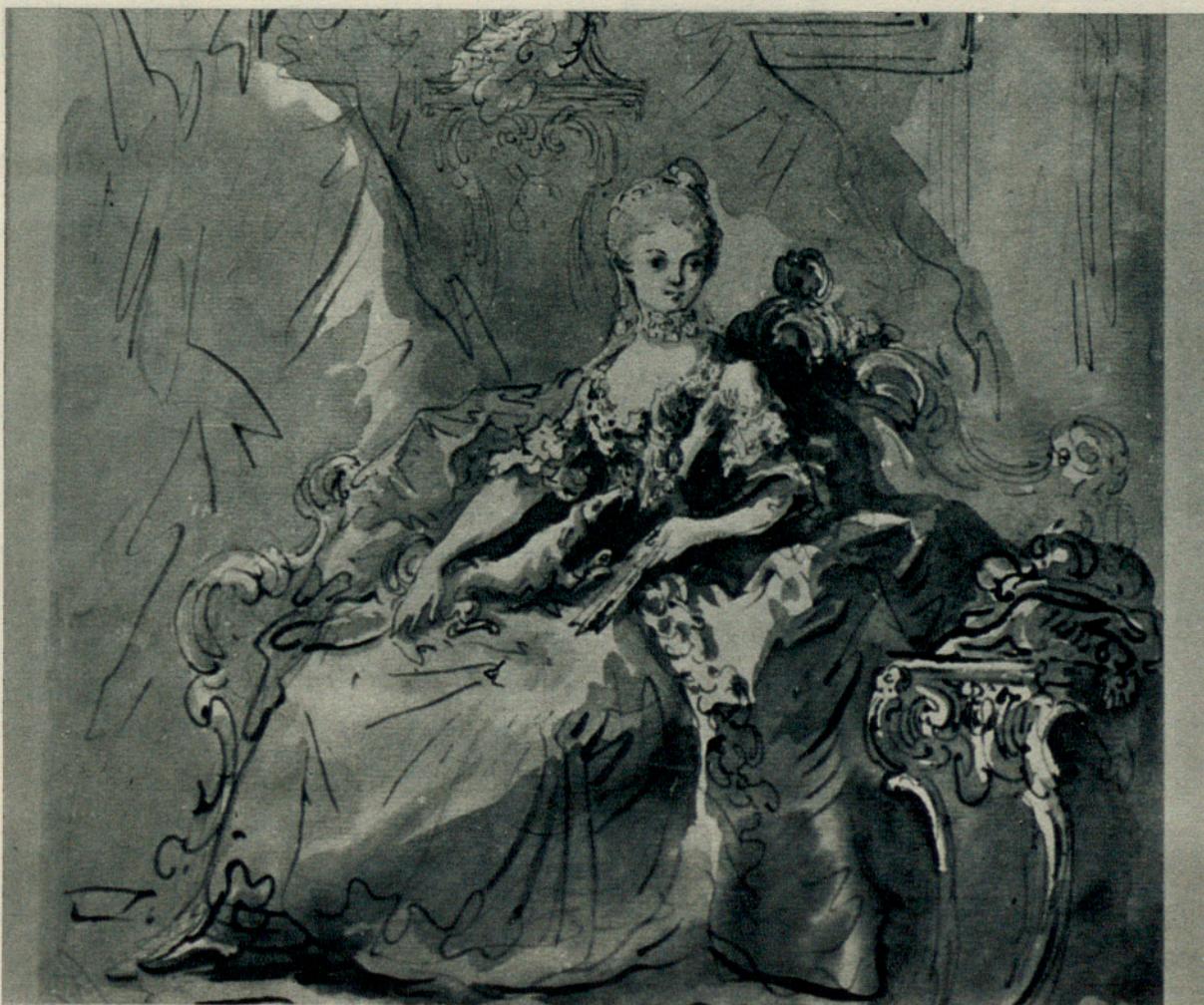
Las palabras entrecomilladas habrán sido predichas por el lector de este resumen biográfico. Lo singular de la figura de Paret no estriba solamente en su gracia y exquisitez —que ya suponen mucho—, sino en su rara ilustración y amplia lectura. Hubo de acreditarlas con su manejo del griego del que, si hizo corto alarde en sus obras de pintura y dibujo, llegó a verter al castellano “Diálogos” de Luciano, al decir de su necrología académica. Poseyó una

biblioteca con exlibris propio y su avidez por los autores de siglos pasados le llevó a interesarse, en 1794, por los "Diálogos de la Pintura" de Francisco de Holanda, traducidos por Manuel Denis en el siglo XVI, en manuscrito de la Academia sobre el que trabajaba, compulsándolo con un ejemplar del original portugués que entonces se conservaba en Madrid y, luego, se perdió. El trabajo comenzado por Paret me cupo el honor de realizarlo, publicando el libro en 1921.

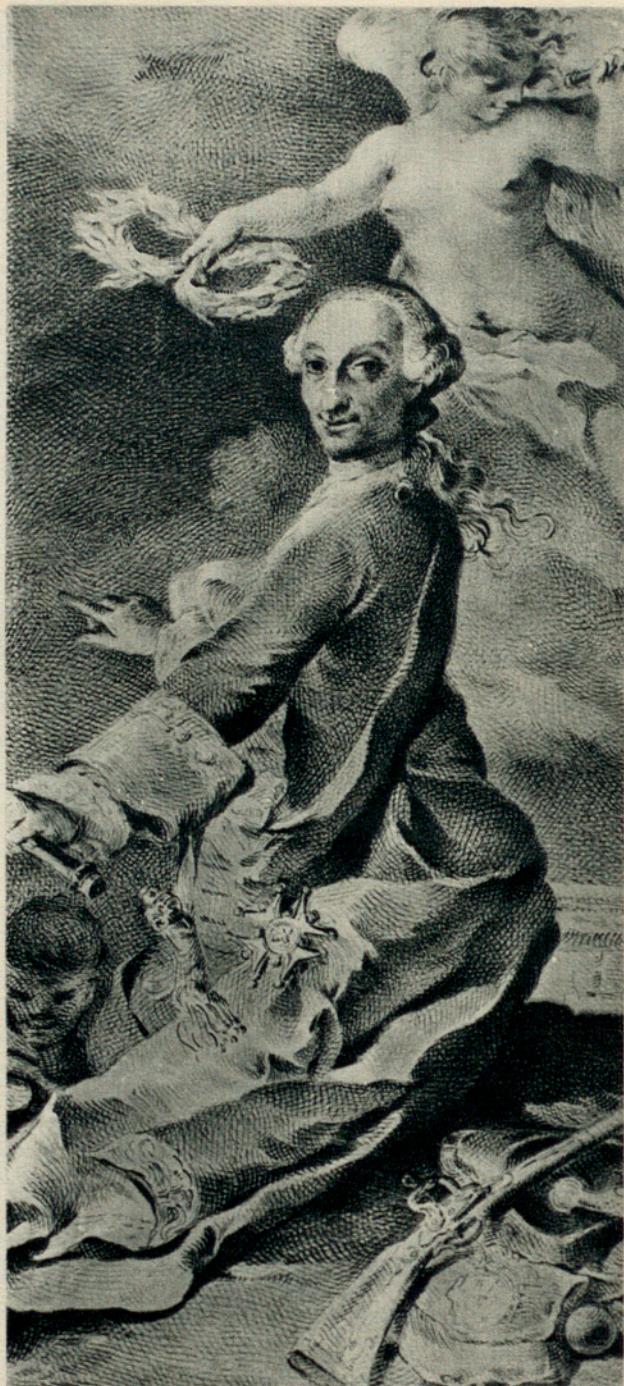
Se truncaría el conocimiento de Paret si se omitiese referencia de su espléndida colección de dibujos rica en temas y en técnicas. El "Catálogo" de la Biblioteca Nacional de Madrid enumera 110; en la Exposición de los Amigos del Arte, de 1922, pudieron estudiarse; la Academia y el Prado guardan bastantes, etc., etc. Religiosos unos, mitológicos otros, alegóricos los más, sin que falten marcos, tarjetas, escudos ni los de flores y pájaros coloreados, que se destinaron a libro o álbum de Historia Natural. De mayor importancia son los que el gran impresor don Antonio Sancha le encargó, soñando con que le ilustrase un Cervantes y un Quevedo. Paret dibujó numerosas láminas para uno y otro clásicos, pero la fortuna, esquiva con Sancha, todo lo que había sido pródiga con Ibarra, no le alcanzó para ver impresas las "Novelas Ejemplares" del primero y "El Parnaso" del segundo. Paret pagó el patronazgo dibujando, magistralmente, el retrato de Sancha dentro de preciosa guirnalda, obra que le dedicaron sus hijos y, además, compuso una deliciosa escena, "La visita de Don Quijote y Sancho" a la imprenta de don Antonio (figs. 231 y 232). Dejó otros bellísimos dibujos: doce para las "Novelas" y los de las nueve Musas. Se dirá que no era el "rococó" el estilo más adecuado para ilustrar ediciones de nuestros escritores del siglo XVII, pero no cabe poner en tela de juicio la belleza y esmero de estos dibujos, de los que escribió don Bartolomé José Gallardo: "estas estampas [esto es, los originales para ellas] son, a juicio de peritos, su obra maestra y lo mejor que en esta línea se ha hecho en España".

¿Cómo una sensibilidad, más delicada que energética, cual la de Paret, no la deformaron ni, apenas, la influyeron artistas del vigor de Mengs, de Tiépolo, del mismo Goya, su coetáneo riguroso? La intimidad de Paret se nos escapa, y no atisbamos otros rasgos de ella que los adivinables por su afición a la lectura que podía hacer en griego, inglés, francés, al estudio, seguramente, a las estampas y, quizás, a los dibujos. Con todo ello acertó a aislar su arte de las contaminaciones de la moda del día, desdeñoso de lucro y de popularidad, no gustando más que de su propio y garrido jardín muy "Luis XV".

Las cualidades artísticas de Paret no eran heredables y hasta difícilmente imitables; sin embargo, con escaso conocimiento se le han atribuido obras que un mejor análisis ha ido separando de su producción legítima. Varias figuras y escenas al aire libre y, generalmente, mar al fondo, identificable con el Mediterráneo; los personajes, señoriles pero trajeados de majos, de canon desproporcionadamente elevado, y con tonalidad caliente, rosada. En varias colecciones y en el Prado —por el legado de Fernández-Durán— se guardan cuadritos de esta especie. En el Museo se clasificaron, dudosamente, siguiendo a don Félix Boix, bajo el nombre de Antonio Carnicero (1748-1814); mas, de reciente, Xavier de Salas, aduciendo, certeramente, un dibujo de la Biblioteca Nacional, firmado "Camarón inventó", textos de Orellana y algunas pinturas, adscribe este grupo de obras a José Camarón y Boronat, nacido en Segorbe el 17 de mayo de 1730 y muerto en Valencia el 13 de julio de 1803. El biógrafo valenciano señala sus "pinturas festivas, damiselas, máscaras y figuras de gracejo donaire y



Figs. 231, 232 y 233.—L. PARET: PORTADA DE "EL COLOQUIO DE LOS PERROS", Y VISITA DE DON QUIJOTE A LA IMPRENTA DE SANCHÁ (BIBLIOTECA NACIONAL). LA PRINCESA DE ASTURIAS LUISA DE PARMA (RECORTADO), EN EL BRITISH MUSEUM (LONDRES).



Figs. 234 y 235.—J. CAMARÓN: MAJA DE RUMBO Y LA GLORIA DE CARLOS III (REPRODUCCIONES RECORTADAS POR LOS LADOS), EN EL MUSEO DEL PRADO Y EN DÉPÓSITO (INSTITUTO DE ESTUDIOS FISCALES).

donosa composición"; notas que convienen con las de los lienzos en cuestión (fig. 234). Son magistrales los dos que, pertenecientes muchos años a la colección madrileña de Rodríguez Bauzá, paran hoy en la de don Manuel Arburúa. Aun en éstas la diferencia con las de Paret es clarísima; la gracia y la elegancia de las figuras dista de la forzada estilización de siluetas y actitudes del valenciano, cuya deficiencia más patente es la falta de volumen y de ambiente: no hay cuerpos en sus cuadros, sino planos recortados; si aprieta las composiciones, se hacen confusas; véase la Alegoría de Valencia ante las Artes, depositada por la Academia de San Fernando en el Museo Municipal de Madrid y La Gloria de Carlos III, propiedad del Prado en depósito (fig. 235). Es artista acerca del cual precisa prevenirse la fácil confusión de sus obras con las de su hijo, José Camarón y Meliá; en ella cayó don Ángel Barcia al suponer del padre el dibujo para un techo, del año 1812 —¡cuando hacía nueve que había muerto!— y, también el "Catálogo del Museo" desde el "extenso" de don Pedro de Madrazo (1872), al adjudicarle La Dolorosa (núm. 622), cuadro vendido por la viuda del segundo en 1829, por ello, sin duda del hijo.

Éste, nacido en 1761, murió en 1819, entre el 9 y el 12 de enero; consiguió los honores de Pintor de Cámara el 8 de julio de 1802 y, en 7 de marzo de 1805, fue nombrado Director de la Galería de Pintura de la Real Fábrica de porcelanas, cuyo cometido era dibujar modelos para ella, y dos se expusieron en 1922; circunstancia que puede contribuir a aumentar las dudas. La justa observación hecha por Xavier de Salas del canon alargado de las figuras de Camarón y Boronat podría haber sido continuado por su hijo.

Otro artista participó en esto, a mi ver, con menos elegancia y espiritualidad: Antonio Carnicer, salmantino, nacido en 1748 y que murió en Madrid en 21 de agosto de 1814. Su pintura más conocida es La ascensión de un globo Montgolfier en Madrid, de indudable atractivo para los visitantes del Museo del Prado. Se suponía que el espectáculo se dio en el Retiro por Vicenzo Lunardi el 12 de agosto de 1792, pero hoy se tiene por seguro que pinta la ascensión del francés Bouché en Aranjuez, el 5 de junio de 1784 (fig. 236).

El lienzo, con numerorísimos concurrentes a la función aérea, fuera injusto compararlo con los de Paret, carente de gracia y del hondo sentimiento del ambiente que en las pinturas del pintor madrileño se perciben y se gozan. El arte de Carnicer era más popular que depurado. Sin embargo, consiguió ser Pintor de Cámara en 17 de abril de 1796 —había alegado premios obtenidos en Roma.

Este grupo de artistas formado por Paret, Camarón y Carnicer, que surge por la influencia de los franceses —particularmente, por la de Claude Joseph Vernet (1714-1789), del que Carlos IV siendo Príncipe compró cuadros— y, en última instancia, de los flamencos costumbristas del siglo XVII —en concreto, los especializados en "Puertos" y en vistas romanas—, merece ser puesto de realce, por cuanto sus caracteres se apartan de lo acostumbrado entre los españoles. No resulta fácil de comprender cómo ninguno de estos artistas haya tenido relación con la Fábrica de Tapices, cuando parece tan verosímil que la hubiese logrado. Y, todavía más, si se observa su parentesco por los temas, y aun por la manera de tratarlos, con varios pintores especializados en "cartones", como el murciano Ginés de Aguirre y el valenciano Maella.

Para que no se eche de menos su mención habrá de recordarse a un modesto y laborioso pintor, Mariano Sánchez que en un cuadro de La Calleja hemos visto recogiendo una medalla en la Academia; durante muchos años se dedicó a "Vistas de puertos", que, comenzando por los de Galicia, le encargó Carlos III; no hay que decir que no se confunden con las de Paret, si bien sean fidedignas. Pintor de Cámara desde el 21 de junio de 1796, vivió hasta el 8 de marzo de 1822.

Otro artista, de más fuste que Sánchez, Manuel de la Cruz representa la faceta más popular dentro del costumbrismo. Madrileño, sobrino del famoso sainetero, nació en 1750 y murió en 1792. Estudió en la Academia, obtuvo premios y fue creado Académico de mérito en 4 de enero de 1789. Murió el 26 de octubre de 1792. Dibujó 44 figuras para la "Colección de trajes de España... dispuesta y grabada por don Juan de la Cruz Cano y Holmedilla", tío suyo, publicada en 1777, que consta de 81 láminas. Espíritu observador e irónico dejó en la obra muestra valiosa de sus dotes. Mas, también fue pintor —y aparte sus obras del género devoto, en la catedral, o Santa María la vieja de Cartagena, perdidas— de ocho lienzos para San Francisco el Grande de Madrid, pintados hacia 1790; pero, mayor interés tiene para nuestro estudio un cuadro firmado, sin data, depositado por el Prado en el Museo Municipal madrileño La Feria en la plaza de la Cebada, de Madrid, animada y pintoresca agrupación de puestos, vendedores ambulantes y compradores, ejecutada con humor y colorido caliente. Es de lamentar no se conozcan de Manuel de la Cruz otros lienzos costumbristas, pues se revela en éste como aventajado seguidor de Paret; ninguno se le acercó tanto sin imitarle (fig. 237).

Es posible que el lector, llegado a este punto, considere a estos artistas en posición lateral, así a la verdadera dictadura académica, como a la estricta dependencia palatina de los pintores —principalmente, de los retratistas áulicos— y será juicio acertado; mas, creer que formaban como un grupo de "independientes", el paralelismo a que la denominación llevaría fuera de inexactitud manifiesta. Ni Meléndez, ni menos Luis Paret, alzaron bandera alguna. Fueron, según se declara en el encabezamiento de este capítulo, "pintores aparte"; nada más. El primero, sin imitadores, el segundo sin discípulos.

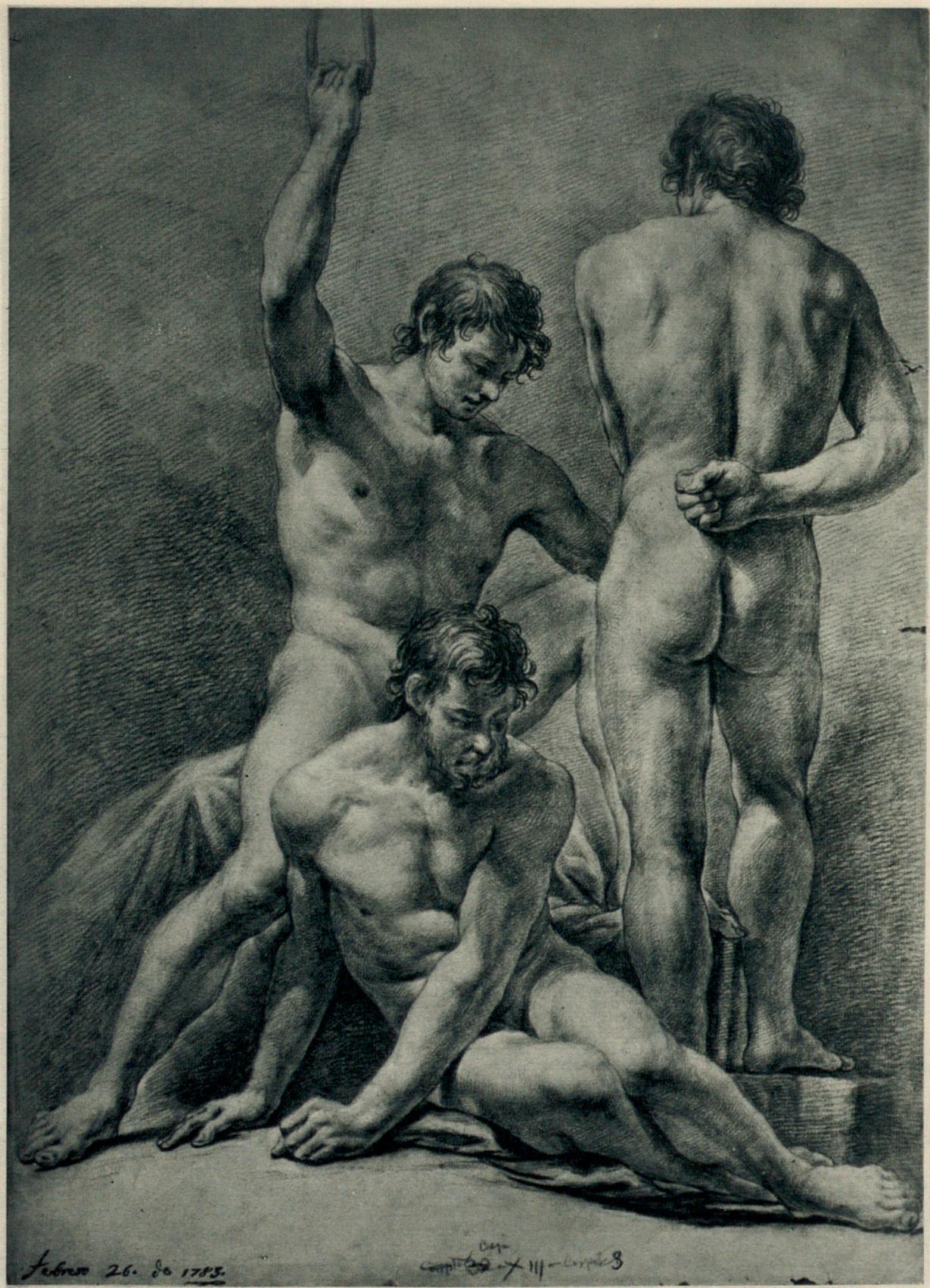
No están hechas la historia ni la valoración de la enseñanza recibida en las Academias conservándose material abundante para hacerlas. Claro está, que no puede intentarse en esta ojeada general. Un ejemplo, y sirva por centenares, lo habrá de mostrar:

Entre los dibujos que el Museo del Prado heredó de don Pedro Fernández-Durán hay una hermosa "Academia" de tres hombres desnudos formando un grupo de impresionante monumentalidad ejecutado con lápiz rojo (fig. 238). Está fechado, como es frecuente, en el día en que se ejecutó: "febrero 26 de 1783". ¿Quién fue su autor? Consta al dorso, Ángel Bueno; apenas su nombre dice nada. Se malograría, anulando la vida, o la muerte, un temperamento que hacía presagiar un porvenir brillante. Lo que se sabe de él es muy poco; nacido en Silos en 1758, se presentó en la Academia de San Fernando en los concursos celebrados entre 1778 y 1787; en el de 1781 consiguió el 2.º premio de la segunda clase. Dibujó para ser grabado un retrato del Conde de Floridablanca. El grupo que se reproduce es ejemplo convincente de cuanto había progresado la técnica del diseño.

El número de excelentes y aun magníficas "academias" existentes es muy crecido; desde luego, que la maestría alcanzada al ejecutarlas es ocasión para, a veces, estimarlas como



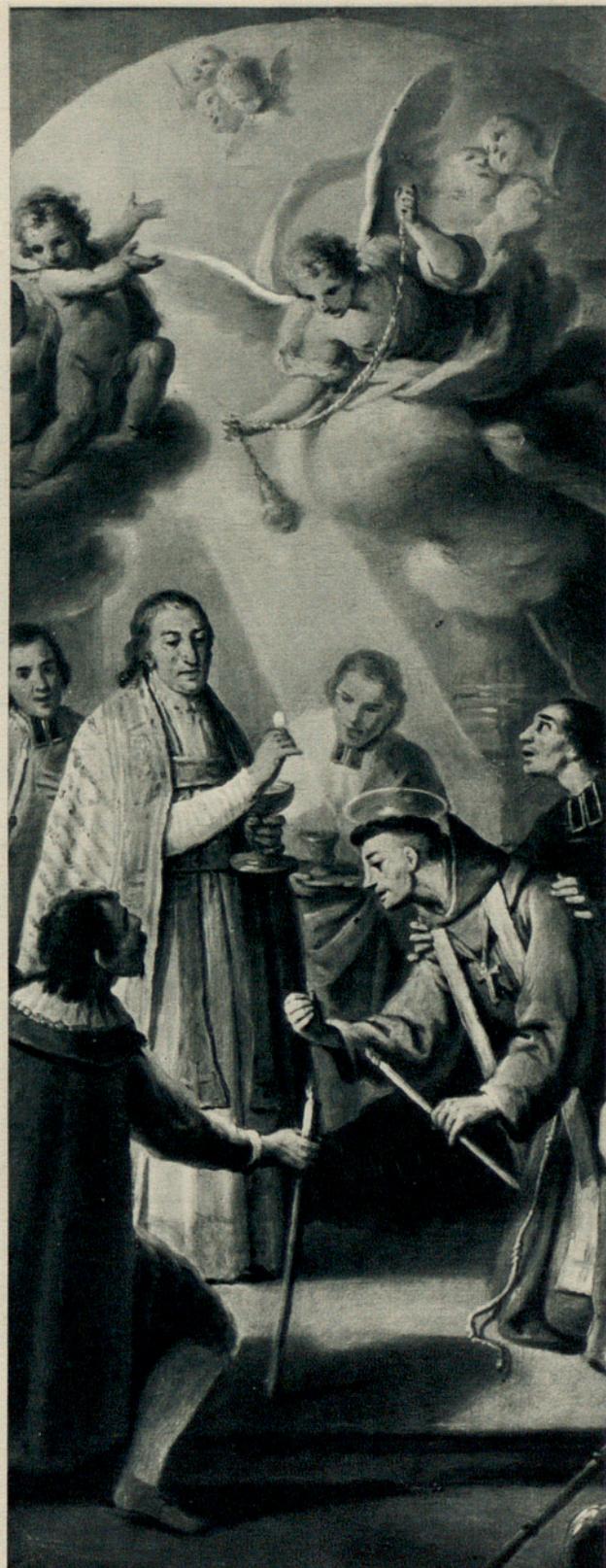
Fig. 236.—A. CARNICERO: ASCENSIÓN DE UN MONTGOLFIER EN MADRID (MUSEO DEL PRADO). Fig. 237.—M. DE LA CRUZ: LA FERIA EN LA PLAZA DE LA CEBADA (DEPÓSITO DEL MUSEO DEL PRADO EN EL MUNICIPAL DE MADRID).



Febrero 26. de 1783.

Caja
Canto 22 - N.º III - Corpo 8

Fig. 238.—A. BUENO: ACADEMIA. GRUPO DE MODELOS (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 239 y 240.—J. VERGARA: PORMENOR DE "TELÉMACO Y CALIPSO", Y LA ÚLTIMA COMUNIÓN DE SAN LUIS, OBISPO DE TOLOSA (RECORTADA POR LOS LADOS), EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO.



Figs. 241 y 242.—C. VALERO: DON QUIJOTE CENANDO EN LA VENTA Y DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO (MUSEO DEL PRADO).

muy poco personales por calidades, más debidas a la certera composición y a los consejos del maestro, que a genio propio. No faltan algunas de pincel al óleo.

EL FOCO VALENCIANO Y LOS DE OTRAS PROVINCIAS.—No es dudoso que de las Academias filiales de la de San Fernando, la de vida más intensa hubo de ser la de San Carlos. Incidentalmente, se dijo algo referente a los dos pintores de apellido Camarón, que tuvieron como materno el padre, Boronat —escrito a veces, Bononat— y el hijo, Meliá. También se mencionó a don Cristóbal Valero.

Así como en la Escultura descolló Ignacio Vergara, antes recordado, como pintor en familia tan fecunda en artistas triunfó José, nacido en Valencia el 2 de junio de 1726 y que vivió hasta el 9 de marzo de 1799. Académico de la de Santa Bárbara, desde la primera hora, y nombrado su Director, presentó el cuadro Mentor avisando a Telémaco los peligros de la isla de Calipso, en 30 de mayo de 1754 —adviértase lo temprano de la fecha— y que, luego, pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se conserva y es una significativa señal de academicismo incipiente, impregnado de italianismo relacionable con Giaquinto y con los lienzos de Preciado de la Vega, aunque sea más vigoroso que éstos (fig. 239).

Legó diez cuadros a la Academia de San Fernando y entre ellos, junto con su Autorretrato y el antes referido de tema clásico, se reproduce (fig. 240) La última comunión de San Luis Obispo de Tolosa, que por ser boceto aunque muy hecho, para el lienzo grande de la catedral valenciana, muestra calidades superiores a la pintura acabada, circunstancia repetida en el arte pictórico del tiempo entre los artistas no geniales.

Su fecundidad fue enorme y su significación tal, que don Elías Tormo le calificó de dictador, aun juzgándole, severamente, cuando decía: "Es en los frescos con gran sentido decorativo (en sus composiciones y grata coloración) donde se rescata de su nítida banalidad pictórica..."

No lo fue, ciertamente, el ya antes citado clérigo don Cristóbal Valero, aunque deba mencionarse por la casi singularidad de haber cultivado asuntos del "Quijote". Dos cuadros suyos conserva el Prado: Don Quijote cenando en la venta (capítulo II de la Primera parte) y Don Quijote armado caballero (capítulo III de la misma), pintados con mayor fidelidad al texto que gracia y maestría (figs. 241 y 242).

Los cuadritos del modesto pintor Valero, acaso fueron suscitados por los que bajo Felipe V había pintado Michel-Ange Houasse, de que ya se trató y del que uno se reprodujo (fig. 77).

Es indicio para juzgar los lienzos cervantinos de Valero obras juveniles, el que ostenten como marca la flor de lis, distintivo de las pinturas adquiridas por Isabel Farnesio; ello explica su factura con bastantes rasgos arcaizantes.

En la generación siguiente a la de José Vergara destaca —fuera de Maella, Agustín Esteve y don Vicente López que, preferentemente, pintaron en la Corte— don Benito Espinós, Director de la Pintura en la Academia de San Carlos a fines del siglo. Había nacido el 23 de marzo de 1748 y se especializó en pintar flores, con sensibilidad poética; utilizaba, hábilmente, fondos con arquitectura y esculturas: una pirámide aparece en la profusa tabla de Palacio, firmada en 1789. Desde cinco años antes era, por nombramiento de Carlos III, Primer Director de la clase de Flores y adorno. Dedicábbase, acertadamente, a pintar modelos para ser tejidos. Murió el 23 de marzo de 1818.

En este género de la pintura de flores y en la de bodegones, el grupo de artistas valencianos alcanzó una altura superior a la de otros focos artísticos españoles: José Ferrer (1746-1815) que, además dio modelos para tejidos de seda, hubo de ser uno entre varios que luego se mencionarán, como Romero, López Enguídanos, etc.

Al hablar de las Academias filiales de la madrileña se mencionaron pintores de Sevilla, Zaragoza y Barcelona que trabajaron bajo Carlos III, pero más merecen por sus desvelos y aciertos en la organización de la enseñanza de su arte, que por el ejercicio de facultades creadoras. Se recordaron entonces el brío colorista del sevillano Espinal, y las dotes para guiar discípulos del zaragozano José Luzán; y debió haberse citado a Pablo Rabiella, hijo de otro pintor de su nombre y apellido, que alcanzó el siglo XVIII, en Aragón también. En Barcelona Tramullas, mencionado al paso y que deberá ser estudiado.

De otras regiones ha de consignarse que, faltas de vida pictórica propia, los artistas dotados para el ejercicio del dibujo procuraban ser alumnos de la Academia de San Fernando: así los gallegos Ferro, Acuña y Bouzas, hijo, por ejemplo.

La desigualdad en el reparto del cultivo de la pintura en la España de este tiempo se mantiene, a pesar de la difusión del aprendizaje que "la Ilustración" promovía.

LOS ESCULTORES

LA FÁBRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO.—Así como la producción de la Real Fábrica de Tapices completa aspectos de la pintura, la de la Porcelana del Buen Retiro completa, aunque en menor grado, aspectos de la escultura.

No respondió la creación de Carlos III, ni podía responder, a gustos arraigados en la Corte de España ni, tampoco, satisfacía aficiones de las que participasen siquiera la Iglesia y la Nobleza. En todo y por todo fue novedad.

Rey de las Dos Sicilias el infante don Carlos, en 1738, casaba con María Amalia, hija de Federico Augusto, rey de Polonia y elector de Sajonia, fundador de la manufactura de porcelana de Meissen. Heredado el gusto por la nueva soberana, lo contagió a su marido, quien no tardó en decidir la creación en Nápoles de la manufactura de Capodimonte, que trabajaba ya en junio de 1743.

Rey de las Españas Carlos, con el ordinal de tercero, embarcó en Nápoles el 6 de octubre de 1759. Le seguían cuantos artistas y obreros de Capodimonte quisieron, los artefactos de la desmantelada fábrica y hasta gran volumen y peso de pasta de porcelana; trasplante de una manufactura entera que, para su tiempo, causa sorpresa y asombro.

Apenas ocupó el flamante Monarca el trono español, ordenó a don Ricardo Wall que se asentase la fábrica en Madrid, y comenzó a edificarse cerca de donde está la hermosa estatua El Ángel caído, de Bellver —único monumento erigido a Luzbel en Europa—, dentro del mismo mes de diciembre en que llegó la Corte a Madrid.

No interesa para nuestro objeto más que recoger noticias del taller de Modelado y Grabado. Dirigiéronlo, sucesivamente, Giuseppe Gricci († 1770), Carlo Schepers († 1783), el segundo Carlo Gricci († 1795) y su hermano Filippo († 1803). En el tomo X de "Ars Hispaniae", de J. Ainaud, encontrará el lector pormenores e ilustraciones que en éste no tienen cabida.



Fig. 243.—G. GRICCI: REAL FÁBRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO, PRIMERA ÉPOCA: RELIEVE (PALACIO, ARANJUEZ).



Fig. 244.—FÁBRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO, SEGUNDA ÉPOCA: ESCENA DE GÉNERO (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL). Fig. 245.—TERCERA ÉPOCA: LA MAGDALENA PENITENTE (CASITA DEL PRÍNCIPE, EL ESCORIAL).

El noticioso libro de M. Pérez Villamil "Artes e Industrias del Buen Retiro" (1904) no ordena, rigurosamente, la sucesión de los Directores, debido, sin duda, a que los títulos variaban algo y sus cometidos también; así, el Conde viudo de Valencia de don Juan en la Pieza de porcelana, del Palacio de Madrid, leyó la firma de Cayetano Schepers, que no fue escultor sino Director de fabricación.

Entre los escultores que trabajaron para la Fábrica está Basilio Fumo, con el cargo de Director de la Escultura. Académico desde el 8 de agosto de 1779, murió en 20 de junio de 1797. Ceán registra en la Academia de San Fernando un modelo de La Caridad Romana.

Probablemente sucedió Fumo a Giuseppe Gricci, que mereció de Carlos III los honores de Director de la Academia en 1788.

Da Schubert con seguridad las fechas de 1760-65 y de 1765-70, respectivamente, para las Salas de porcelana en los palacios de Aranjuez y de Madrid, atribuyéndolas a Giuseppe.

Las capitales empresas de las dos piezas pregonan el valor decorativo de los grandes relieves modelados y cocidos en el Retiro y la fuerza de composición patente en ambos extraordinarios conjuntos.

El más antiguo es el de Aranjuez, realizado con pasta napolitana, se terminó en 1765 y está firmado dos años antes por Giuseppe Gricci. Es de figuras y adornos chinoscos, a la sazón, moda europea, y recuerda la Sala que en Capodimonte se había hecho para el palacio de Portici construido por Carlos III, hoy trasladada al de Nápoles.

Los grandes relieves, sobre fondo blanco, desarrollan escenas variadas y graciosas, modeladas con raro primor y coloridas gayamente: recuérdese el de la pareja al pie de un árbol a la que un niño entrega un abanico, mientras otro se columpia. (fig. 243).

En la difundida revista inglesa "Connoisseur" —Nov. 1960— se publicó el artículo titulado "G. D. Tiépolo and the Aranjuez porcelain room", mas sin dar noticia de los fundamentos que declaren tan notable y verosímil intervención; aunque ni en sus dibujos ni en sus aguafuertes haya rastro de estas "chinerías", el gusto por ellas era general en cuantos artistas se formaron cuando dominaba el "estilo Luis XV".

En cambio la Sala del Palacio Real madrileño, de menores dimensiones y realizada con fondo y figuras blancas y paños y adornos verdes de calidad preciosa, se inspira en la tradición barroca, recordando en mucho los relieves y genios de Serpotta. Es posterior a la de Aranjuez y la firma Gaetano Schepers. La pasta española, poco idónea para las piezas de vajilla, porque resistía mal el calor, se prestaba, en cambio, para la escultura.

La fábrica, que sólo trabajaba para el Rey —la venta al público tardó mucho en autorizarse (1788) y por corto tiempo—, resultaba costosísima, aparte de no ejercer influencia en el gusto ni en el arte nacionales. Al problema económico se sumaban los técnicos y las rencillas entre los artistas y las de ellos con la administración.

El período "rococó" del Retiro lo caracteriza Pérez Villamil: "Los grupos pintados, o esmaltados, se distinguen por la viveza de la expresión, la violencia de las actitudes, el movimiento de las figuras... y cierta exageración y bizarría en los colores que hacen rojizas las carnes, azulados los verdes, blancas o amarillas las rocas y muy pronunciadas las sombras... Los asuntos más comunes son los mitológicos... abundan los báquicos... los hay chinos al estilo Boucher, campestres a la moda de Watteau y no faltan las alegorías de oscura interpretación".

Escenas populares, como la del Museo Arqueológico, que se reproduce, hace ver cómo esta escultura está cercana a la de los Nacimientos. (Fig. 244).

Otro género, más avanzado en fecha y en arte, es el de las piezas sin colorear hijas del neoclasicismo, hechas a la vista de sus modelos; así esta Magdalena penitente, de la Casa del Príncipe en El Escorial (fig. 245). La obra maestra, pese a su académica frialdad, es el "desert", o centro de mesa, El parnaso español, encargado por Carlos IV en 12 de agosto de 1802 que dibujó don Isidro Velázquez y está hoy dividido entre Palacio y el Museo Arqueológico Nacional.

El último período de la fábrica del Retiro lo representa Bartolomé Sureda, que completó el zócalo de la Sala de porcelana de Palacio, bastantes años después de hecha. Había sido enviado en 1802 a Sèvres y regresó creyendo aportar el secreto de la verdadera china, torcedor de cuantos trabajaban en la manufactura. La dirigió en la etapa postrera, consiguiendo, sin duda, un bizcocho más blanco que el mármol.

Los frecuentes cambios en la Fábrica trajeron en 7 de marzo de 1805 el nombramiento como Director de la Galería de la misma del pintor, José Camarón y Meliá.

La fábrica fue destruida, según unos testimonios, por los franceses cuando la ocupación, en 1.º de diciembre de 1808; pero el "Memorandum" de lord Wellington, de 31 de agosto de 1812, ordena que sea arrasada en el caso de tener que evacuar la Villa y Corte. Por enemigos, o por aliados, España la perdió.

Si la creación de Carlos III fue una clara muestra de su afición —consta que en Capodimonte gustaba de modelar algunas piezas—, se resintió de no haber calado hondo en los artistas ni, menos, en las gentes de España. Sus productos, muchos de ellos bellísimos y todos de gusto selecto, son hoy más admirados que en su tiempo, pues entonces no alcanzaron difusión; apenas fueron conocidos.

Sin embargo, ellos nos confirman cómo los estilos escultóricos sucesivos penetraron en el recinto de la fábrica, que los documentos nos pintan como un núcleo aparte de la vida madrileña, con parroquia, escuela, farmacia y enfermería propias, centro cerrado y no fácilmente visitable.

LOS PRIMEROS PROFESORES DE ESCULTURA EN LA ACADEMIA.—La afición despertada en el madrileño Carlos III por su gobierno en Parma, primero y, luego, en Nápoles, tuvo oportunidad para satisfacerse al llegar al trono español en el momento en que la prosperidad alcanzada por el gobierno pacífico de Fernando VI permitía gastar en grandes construcciones y en su adorno. Precisamente, llegaba en el momento en que la principal de ellas —el Palacio Nuevo— se acababa, grande y suntuosa, y en que, por consiguiente, era preciso acompañarla, en aquella Corte castellana —hasta entonces poblachón destarrado—, de puertas, fuentes, estatuas y demás ornatos urbanísticos. Su carencia, a quien llegaba de Italia, había de producirle impresiones descorazonadoras. Se ha repetido, con justicia, que Madrid como foco urbano fue obra de Carlos III y de sus hombres.

Sus desvelos durante las tres décadas cortas que reinó hubieron de ser continuados; asombra lo que realizó y cuánto inició.

Otras tierras de España siguieron el ejemplo de la capital, no sólo en la Península, sino también en Ultramar.

En el relato de la "Abertura solemne" del funcionamiento de la Real Corporación (13 de junio de 1752) la lista de los Directores y Tenientes comprende a los escultores don Juan Domingo Olivieri "Escultor principal de S. M.", don Felipe de Castro "Escultor de la Real Persona", don Antonio Dumandré "Escultor de S. M. Director Honorario", don Roberto Michel "Teniente", don Juan Pascual de Mena "Teniente", como don Luis Salvador Carmona. A Giovanni Domenico Olivieri y a su eficaz intervención en el nacimiento de la Academia, con justicia los estudia Ceán como apéndice a su artículo. Nacido en Carrara, y estando trabajando en Turín, fue contratado por el Marqués de Villarías para que viniese a servir a Felipe V. Su papel fue más el de suscitador y el de organizador que el de gran artista; era un buen práctico. Suyas son las estatuas de los Emperadores Teodosio y Honorio que, en el patio del Palacio Real, emparejan con el Adriano y el Trajano de Felipe de Castro. De Dumandré nada hay que agregar a lo dicho acerca de su trabajo en La Granja. Felipe de Castro debió a Fernando VI protección en sus dificultades académicas, desaparecidas andando el tiempo, hasta haber sido nombrado Director general en 1763. Ceán Bermúdez escribe de él la frase: "La escultura recobró en España su esplendor con las obras, celo y aplicación de este profesor".

Su vida de sesenta y cuatro años —murió el 25 de agosto de 1775— la empleó, casi tanto como en obras, en desvelos por la organización de las tareas palatinas y académicas. De sus esculturas romanas ninguna se conserva, pues el San José tallado en madera que envió para el Carmen descalzo de Padrón, cerca de su Noya natal, se quemó hacia 1910. Ya en Madrid, esculpió los bustos de los reyes Fernando VI y doña Bárbara; después, los de Carvajal y Lanzáster, y don Clemente de Aróstegui para la Academia y los excelentes del P. Sarmiento y Jorge Juan, de la Academia de la Historia, unos y otros penetrantes en el alma de los retratados (figs. 5 y 6).

El del famoso benedictino fue enviado a la Academia por don Ventura Rodríguez, en 15 de mayo de 1778, indicando que había sido desbastado por su íntimo amigo Castro y terminado por don Manuel Álvarez. Fue autor de hasta nueve estatuas de Reyes y los Emperadores Trajano y Teodosio para la coronación y el patio de Palacio, en la ingente y poco lucida tarea, antes referida. Se ha visto la reproducción de dos de sus mejores relieves: el de la Batalla del Salado y el conmemorativo de la creación de la Academia (figs. 108 y 138), correctos e italianaizantes, pues no ahondaba más que cuando tenía delante el natural, por lo que se aventaja en los retratos. En sus obras maduras acertó a interpretar figuras de ángeles y niños; cabe decir que se especializó en ellas: cuenta Madrid con ejemplos tan bellos como los de la puerta de la Capilla de Palacio y los serafines de las pechinias, los dos del altar colateral de la Epístola en la Encarnación y los ejecutados en estucos por Michel, según originales de Castro. La blandura de la carne infantil y el carácter de sus bustos masculinos son las notas más firmes de este artista, representativo de su tiempo.

Segundo de Castro fue Michel en varias obras y compañero en los dos hermosos leones de la gran escalera de Palacio, es de suponer que del primero sea el del tramo derecho, que acarició Napoleón al visitar a su hermano el Rey José, mientras exclamaba: "Ya te tengo".

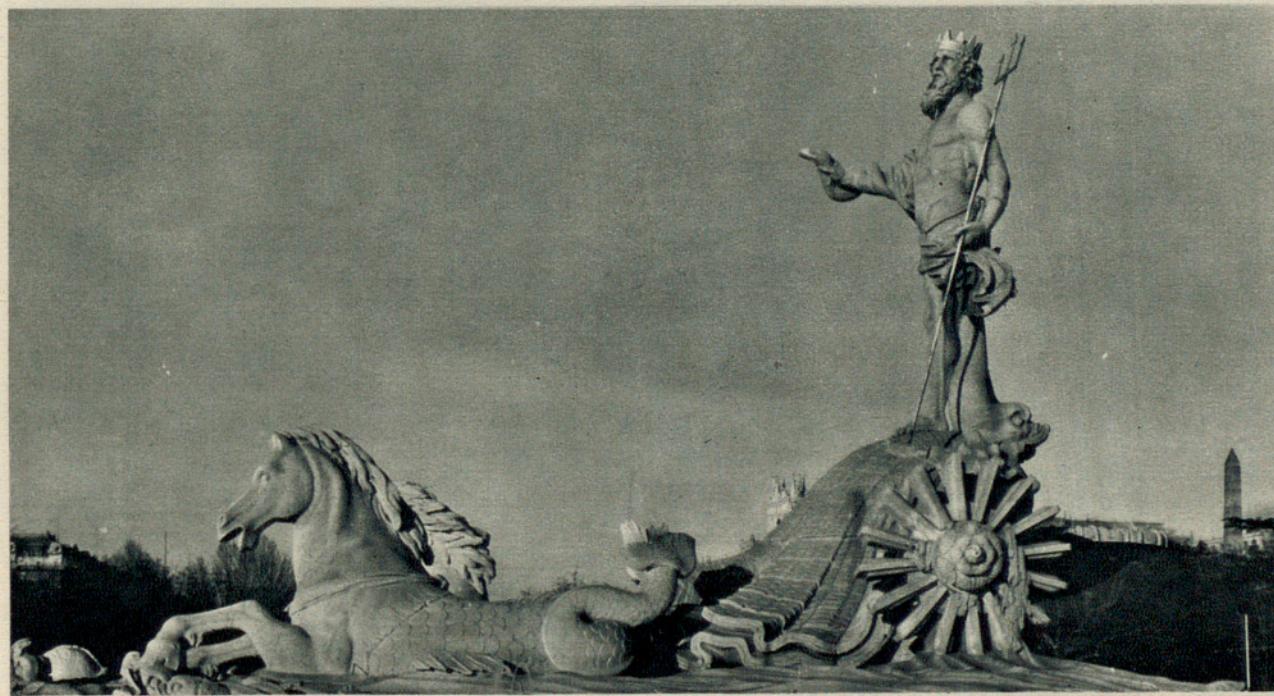
El caso de Roberto Michel tiene perfiles peculiares: francés, nacido en 1720, en Puy del Velay, y habiendo cambiado de profesores con variedad poco estilada, vino a establecerse a Madrid en 1740, según declara su viuda en memorial que publiqué en 1917. Vendría Mi-

chel, probablemente, con la esperanza de encargos para los trabajos de Palacio, acompañando a su maestro M. Luquet, flamenco. "Llegaron, precisa Ceán, el 30 de octubre de 1740. Su primer cometido fue perfeccionar el modelo del Palacio nuevo... sin concluir, por la muerte de Juvara"; no obstante, los trabajos palatinos que se le encomendaron fueron, en su mayoría, de estucos decorativos. Refiere Ceán una anécdota que no se recoge por los biógrafos de Tiépolo: "Don Roberto —escribe— tuvo mucha fecundidad en inventar y suma presteza en la ejecución: todos saben cuán extraordinario fue Tiépolo en estas partes y se admiraba de la prontitud conque Michel ejecutaba los estucos, cuando trabajaban juntos en el gran salón del Palacio nuevo; y éste de la ligereza conque Tiépolo pintaba los frescos". Se han perdido casi todas sus imágenes, excepto el San Francisco de Borja en las Comendadoras de Santiago, según Tormo, aunque Ceán le adjudica el San Joaquín y San José de los machones de la cúpula y, si es suya, La Virgen del Carmen, en el retablo de la hoy parroquia de San José. Mejor fortuna ha cabido a las esculturas en mármol, o en otra piedra, de las fachadas de la iglesia últimamente citada —la Virgen del Carmen— y La Esperanza y La Caridad en la de los Santos Justo y Pastor, hoy pontificia de San Miguel, asiento de la congregación del Opus Dei; añádanse los trofeos de la Puerta de Alcalá, en la cara que mira al centro de Madrid; los leones —en lugar de leonas— de la fuente de Cibeles, los tritones de "las Cuatro fuentes" en la plaza así llamada y La Concepción, de mármol, de la catedral de Burgo de Osma. Murió el 31 de enero de 1786. Había sucedido a Castro como Escultor de la Real Persona.

Don Elías Tormo señala, con acierto, que Castro y Michel fueron "aún graciosamente rococós, sin quererlo".

Con ambos maestros alternaba en Madrid Juan Pascual de Mena, que nació en Villaseca de la Sagra en 1707. De Teniente Director de la Academia ascendió a Director en 22 de abril de 1762, acabándose su vida el 16 de abril de 1784. Cultivó, tanto la imaginería en madera, como la escultura de mármol, y, tanto los temas devotos, como los clásicos. Ninguna obra suya es más conocida y más famosa que El Neptuno, de la fuente madrileña de su nombre, en verdad hermosa, a la que sólo perjudica, lo mismo que a otras de la capital, el nivel hoy excesivamente alto del agua, por haberse rebajado el del suelo en torno, anulando uno de los efectos principales que los autores procuraban. El clasicismo honrado, si se admite el calificativo, del grupo del dios y sus caballos marinos, prueba cómo la tendencia académica iba conformando a los artistas españoles que no necesitaban ya salir a Italia. De su cincel es fruto el Carlos III, busto de intenso carácter y minuciosa ejecución, de la Academia (figs. 246 y 247).

Su producción como imaginero, lógicamente, hubo de inclinarse a la tradición. Sus más notables obras devotas estaban en iglesias madrileñas que la revolución destruyó con saña; otro tanto veremos que ocurrió a Luis Salvador Carmona, del que a seguida se tratará. Restan el hermoso San Benito, en San Marcos; dos Bienaventuradas mercedarias en el convento de la Orden conocido por Las Góngoras; el San Eloy en San José y el Cristo de la Buena Muerte, en el colateral del Evangelio, en San Jerónimo; pero, desaparecieron las de San Andrés, de San Isidro el Real y San Fernando de las Escuelas Pías. Más lamentable es la pérdida de las de San Fermín de los Navarros; el recuerdo visual y las fotografías nos dicen de su mérito extraordinario. En 30 de mayo de 1746 se labraba y el 24 de septiembre se llevaba procesionalmente la imagen de Nuestra Señora del Patrocinio, sentada, con el Niño en brazos y dos ángeles, teniendo a sus pies como una rosa enorme; contaba entre las más bellas efigies maria-



Figs. 246 y 247.—J. PASCUAL DE MENA: CARLOS III (ACADEMIA DE SAN FERNANDO) Y FUENTE DE NEPTUNO (MADRID).



Fig. 248.—J. PASCUAL DE MENA: SAN JUAN BAUTISTA (DESTRUÍDA) (SAN FERMÍN DE LOS NAVARROS, MADRID).

nas españolas. Porque Juan Pascual de Mena buscaba modelos hermosos, lo era también El Bautista (fig. 248). La selección y el primor de factura, frutos del clasicismo, se aliaban a un sentimiento, no muy intenso pero comunicable y grato. Por un error de Ponz, seguido por Eguren, en texto base del de Madoz, se atribuía la Virgen del Patrocinio a Roberto Michel.

Los documentos de la catedral de Toledo dejan ciertas dudas acerca de la intervención de Mena en el retablo de la capilla absidal de San Ildefonso, puesto que, mientras en 16 de junio de 1779 se le paga una suma por estar encargado "de la ejecución de la medalla que ha de servir en el altar" y a Manuel Álvarez "dos ángeles..." para el mismo fin, en 30 de septiembre de 1780 es éste el que "está ejecutando la medalla", esto es, el gran relieve. A mayor abundamiento, en 23 de junio de 1783 cobra Mena por los dos ángeles y en 23 de enero de 1785 seguía Álvarez esculpiendo la pieza principal. Mena había muerto en 16 de abril del año anterior. El hermoso relieve se reproducirá al hablar de "El Griego". Fue don Juan Pascual uno de los cinco escultores que entraron en el concurso fallido para la estatua ecuestre de Felipe V.

El espíritu tradicional aparece más patente todavía en las esculturas del último de los nombrados para regir los estudios iniciados en la Academia de San Fernando: Don Luis Salvador Carmona. Nació en La Nava del Rey (Valladolid), vino a Madrid para aprender con don Juan Ron, por lo que intervino en las estatuas de piedra de San Isidro y Santa María de la Cabeza, para el puente de Toledo y en el San Fernando para la portada del Hospicio, colocado el 1.^o de junio de 1726, (pág. 74 y fig. 57) dirigidas por don Pedro de Ribera. Se acercó, luego, a Olivieri.

La situación de los artistas al funcionar la Junta preparatoria de la Academia reviste caracteres peculiares y expresivos de una realidad en que no ha solidado pararse la atención y que, históricamente, tiene significado. En 6 de abril de 1748 Carvajal y Lancáster remite a la Junta, para que lo informe, el memorial en que Luis Salvador Carmona pide al Rey que le nombre su Escultor, alegando el que le hubiesen concedido "el asiento, en la sala de los estudios, inmediato a [los] Directores y antes de los discípulos, por lo que, estimulado desta apreciable atención ha continuado... admitiendo mucho número de discípulos, siendo uno de ellos el que... logró el premio de 400 ducados que V. M. se sirve dar para pasar a los estudios de Roma". La Junta —con los escultores Olivieri, Castro, Dumandré— contesta, acremente, que dicho asiento "es uno de los pasos que se dan para llegar a ser Maestro Director"; que "el tener discípulos no es bastante, porque muchos escultores de Madrid los tienen; que si uno de ellos fue a Roma pensionado, también fueron otros, sin tener más maestros que su aplicación".

No desanimó esta primera repulsa al devoto y serio castellano que, en 12 de abril de 1752, es elegido Teniente Director de la Escultura en la Academia; cargo en el que fue jubilado el 10 de noviembre de 1765, por sus achaques, con no tener más de cincuenta y cuatro años; murió en 3 de enero de 1767.

Trabajó, como casi todos los artistas de su época en los adornos del Real Palacio y ejecutó seis estatuas de Reyes para su coronación. También es suyo el grupo de San Sebastián con el sayón y unos ángeles en el nicho de la fachada de su iglesia en Madrid, censurada por los neoclásicos. "La verdad es —comenta don Antonio Ponz— que no se puede dar cosa más ridícula, ni desatinada, que el adorno de la tal puerta. Debe esperarse que una parroquia

tan principal piense algún día en demoler semejante despropósito". Mayor repugnancia a esta portada mostraba don Francisco Gregorio de Salas cuando escribía:

—Santo de tanto valor
¿Qué hacéis en el frontispicio?
—Yo bien conozco, en rigor,
Que, a no estar en el Hospicio,
No podía estar peor.

El templo fue casi derruido en la guerra de Liberación y se rehizo, colocando la fachada en la calle de San Sebastián, en vez de, cómo estaba, en la de Atocha; pero, el delirio barroco ya se había hecho desaparecer, en 1829, por el arquitecto académico don Juan Antonio Cuervo.

Luis Salvador Carmona fue el mejor imaginero castellano de su tiempo, aunque hoy, por desgracia, casi sólo mediante fotografías pueda ser valorado, puesto que sus piezas más importantes han sido destruidas. Emparéjase en este y otros respectos con Juan Pascual de Mena; sin embargo, en mi opinión, le superaba en la escultura policromada. La mayor y superior parte de su producción la constituyan las quince esculturas de San Fermín de los Navarros, de Madrid. Comenzó por el San Francisco Javier, en 1746, movido e inspirado; con paños que le relacionan con el San José (fig. 249). Del mismo año, a 28 de mayo es el contrato para esculpir el San Miguel; exuberante por los ropajes, las alas, las plumas de la cimera, incluso la espada de fuego; pero bellísimos el rostro y los brazos. De un año después era obra La Virgen del Rosario, contratada en 28 de mayo, con otras once de menor tamaño. Esta imagen aventajaba en majestad a la del Patrocinio; se erguía sobre una nube.

Entre las obras que todavía subsisten de Luis Salvador Carmona merecen especial mención la cabeza del San Francisco, de vestir, del Museo de León, realista y vigorosa (fig. 252); el gran medallón de relieve de San Camilo de Lelis, esculpido para la iglesia de Agonizantes y hoy en la sacristía de los Escolapios de San Antón, magistralmente policromado, el San José en la iglesia de su advocación y La Virgen de Belén en la cripta de la capilla a ella consagrada en San Sebastián. En 1951 Miss Eileen A. Lord descubrió La Asunción de la Virgen en la parroquial de Serradilla (Cáceres), y su dibujo; es la más solemne composición de Carmona y pieza magistral de nuestra plástica. Está firmada en 1749.

Los ejemplos de Mena y de Carmona afianzan la creencia en que si en Madrid hubiese habido fervor hacia las procesiones de Semana Santa, comparable al profesado en Valladolid y en Murcia, la escultura en la Corte habría realizado; pues no existe la distancia con que la fama separa a Salzillo de estos imagineros.

Aunque de origen levantino, se relaciona con las tendencias vigentes en Madrid un escultor notable, Juan Porcel, que trajo a Madrid aires de Salzillo. De este murciano, casi todo se ignora. Ceán supo que había tallado la estatua de Mauregato y esculpido un San Francisco en éxtasis para el convento de San Gil, admirable imagen, figurada sobre el mundo entre dos ángeles mancebos, de los cuales, el de la izquierda, mostraba la llaga del pie; y empleo el pasado verbal, porque también fue destruida en San Fermín (fig. 250). En 1926 encomié su mérito y advertí que por ella podría atribuirse a Porcel la bellísima de San Antonio, o quizás, más propiamente, San Francisco en Greccio, que, por dicha, se conserva en San Jerónimo



Fig. 249.—L. SALVADOR CARMONA: SAN FRANCISCO JAVIER (DESTRUÍDA) (SAN FERMÍN DE LOS NAVARROS, MADRID).



Fig. 250.—J. PORCEL: SAN FRANCISCO DE ASÍS (DESTRUÍDA) (SAN FERMÍN DE LOS NAVARROS, MADRID).

el Real. Don Elías Tormo le atribuye, con interrogante, varias obras en "Las iglesias del antiguo Madrid" (1927): por ejemplo, el San Antonio en las Mercedarias de don Juan de Alarcón; El Ángel, de origen canesco, en la Venerable Orden Tercera; el grupo pequeño de San Antonio dormido con el Niño, en la capilla de Palacio y en Cartagena, El Prendimiento, paso en Santa María de Abajo; en cambio, no acepta la atribución del de San Jerónimo, que cree es San Antonio y que supone será la imagen titular de los capuchinos del Prado, y lo da como anónimo, de hacia 1800. Esta leve penetración salzillesca en Madrid, requiere ulteriores estudios.

Ejemplo de conjunto efectista que, por un lado, hace ver el camino andado desde que se construían los "transparentes" y, por otro, la persistencia de elementos tradicionales —aparte de muestra curiosa por su cercanía a la Corte— es el trascoro de la catedral de Segovia (fig. 251), construido con imitación de mármoles de colores y con estatuas blancas, que son madera estucada. La arquitectura quiere mantener fidelidad al neoclasicismo, incluso, por no romper el frontón curvo hace sentar, extrañamente, sobre el arco a Dios Padre y a Dios Hijo. Debo al Marqués de Lozoya noticia de quién fue el escultor, que ni "Viajes" ni "Guías" señalan. Llamábase Manuel Arévalo Pacheco, autor también de las imágenes del retablo mayor de la misma catedral. Ossorio Bernard le atribuye el escudo de la fachada de la Encarnación de Madrid y trabajó también en San Francisco el Grande. Debo advertir una discrepancia documental: Dáse a Arévalo Pacheco como Académico de la de San Fernando, mas en las relaciones de los de mérito que figuran en las publicaciones periódicas de la Corporación, sólo encuentro al escultor Manuel de Audeba Pacheco, que obtuvo la distinción el 3 de enero de 1773 y que vivía en 1790, pero, moriría poco después, por cuanto no aparece en la lista posterior. Seguramente, se trata de un solo artista nombrado de las dos maneras. Madoz en su "Diccionario" de los pueblos de España dice que el trascoro, de sillería estucada, lo construyó el arquitecto del cabildo P. Juan de la Torre, en 1794; aunque también ha de repararse en la dificultad de las fechas; soluble, quizá, suponiendo que Pacheco había dejado hechas las esculturas.

LOS ESCULTORES DISCÍPULOS DE LA ACADEMIA.—La separación entre los que se formaron antes y después de que la Academia abriese sus clases y convocase sus concursos se estima conveniente.

Hay uno, y notable que, propiamente, no entra en un grupo ni en otro, pues fue discípulo de la Junta preparatoria. Francisco Gutiérrez, nacido en San Vicente de Arévalo (Ávila), en 1727, vino a Madrid y se formó durante seis años con Luis Salvador Carmona. En el concurso abierto por la Junta, en 1749, ganó el ser pensionado en Roma a lo largo de doce años. Por las pruebas de su adelantamiento en el arte, la Academia le nombró Académico de mérito el 1.^º de abril de 1757.

No consta cuando regresó mas que por el cálculo aproximado de la duración de su estancia romana, que permite fijar el año de 1762; Teniente Director de la Escultura en la Academia desde el 8 de marzo de 1767, murió el 13 de septiembre de 1782.

Dos obras se le deben en Madrid, capitales para el ornato de la Villa: el Sepulcro de los reyes Fernando VI y doña María Bárbara de Braganza en el crucero de su fundación, vulgarmente llamada "Las Salesas" —por las religiosas que lo habitaron—, y La fuente de Cibeles; ésta, el más popular emblema madrileño, y el sepulcro, con ningúno otro del XVIII español puede de entrar en certamen.

De la fuente esculpió Gutiérrez la estatua de la diosa y su carro, y dicho queda que los leones son obra de don Juan Pascual de Mena, realizados después de la muerte del primero. A fines del siglo XIX, al ser trasladada al centro de la plaza, por resultar desairada la parte posterior, Miguel Ángel Trilles le añadió los genios. Con la de Neptuno, antes reseñada, y con la de Apolo, que pronto nos ocupará, forma el juego urbanístico más hermoso debido por Madrid a los planes de Carlos III (fig. 253).

El mausoleo supera en mucho al de La Granja. Tiene dos caras, pues a la iglesia da sólo el frente, dedicado a Fernando VI; barroco de concepción y neoclásico de factura, la diversidad de materiales enriquece la obra con vigoroso efecto colorista. Fue trazado por el arquitecto Sabatini (fig. 254).

Otro plan, que la penuria causada por las guerras, impidió realizar, era erigir una estatua ecuestre a Felipe V. Para ello pidió en 1777 a cinco escultores sendos modelos de cuatro pies de alto. Fueron aquellos Gutiérrez, don Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Manuel Álvarez, y Juan Adán. Abandonado el proyecto, resucitó bajo Carlos IV, que pensó sustituir a Felipe V por Carlos III, sin lograrse tampoco el designio, excelente, sin duda, para el embellecimiento de la Corte. Según Ceán los cinco bocetos fueron vistos por Carlos III y sus hijos en el Buen Retiro el 12 de julio de 1778; parece que entonces no se escogió ninguno pero sí, bajo Carlos IV, hubo de decidirse en favor de Álvarez. El mismo biógrafo refiere que el sitio de Gibraltar de 1778-83 impidió la fundición. Es verosímil que el conservado en la Academia sea el del último (fig. 255).

La distinguida Conservadora de Palacio, Paulina Junquera, cree que las estatuas de bronce, ecuestres, con el caballo en corbeta, de Felipe V y Carlos III, que están en el Salón de Armas, deben de ser las mentadas en varios pasajes, si no hay la dificultad del tamaño, pues habían de medir 1,12 ms. de alto.

De Francisco Gutiérrez, como escultor en madera, es la imagen del titular de uno de los más hermosos conjuntos madrileños, por fortuna salvado, San Antonio "de los portugueses", o "de los alemanes". Por contraste señalable, la escultura está en el retablo, en el que, asimismo, colaboró el escultor, trazado (1763) por el arquitecto Miguel Fernández, tan barroco, que fue motivo de muy dura impugnación por parte de don Diego de Villanueva, arquitecto también, y hermano del más famoso don Juan, en su «Colección de papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura» (Valencia, 1766), pieza importantísima en el desarrollo de las teorías de nuestro arte neoclásico. Se esfuerza Villanueva por desterrar los elementos del "rococó", pero, nótese que Gutiérrez era académico, y que Miguel Fernández es quien sucede al autor del libro en la Dirección de la Arquitectura en la Academia, inconsecuencias propias de los períodos de lucha entre tendencias artísticas.

El funcionamiento de la Academia se sigue fácilmente por la serie de los cuidados impresos titulados, a partir del de 1755, "Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando". En la primera —23 de diciembre de 1753— precede la palabra "Relación". No hace al propósito actual recoger la lista de premiados, cansada e inútil para historiar el período, porque, cual ocurre en todos los grados y clases de la enseñanza, muchas de las promesas de florecimiento se frustraron. De los seis jóvenes escultores premiados en el concurso inicial, cuatro logran nombradía, proporción que, probablemente, no se repitió.

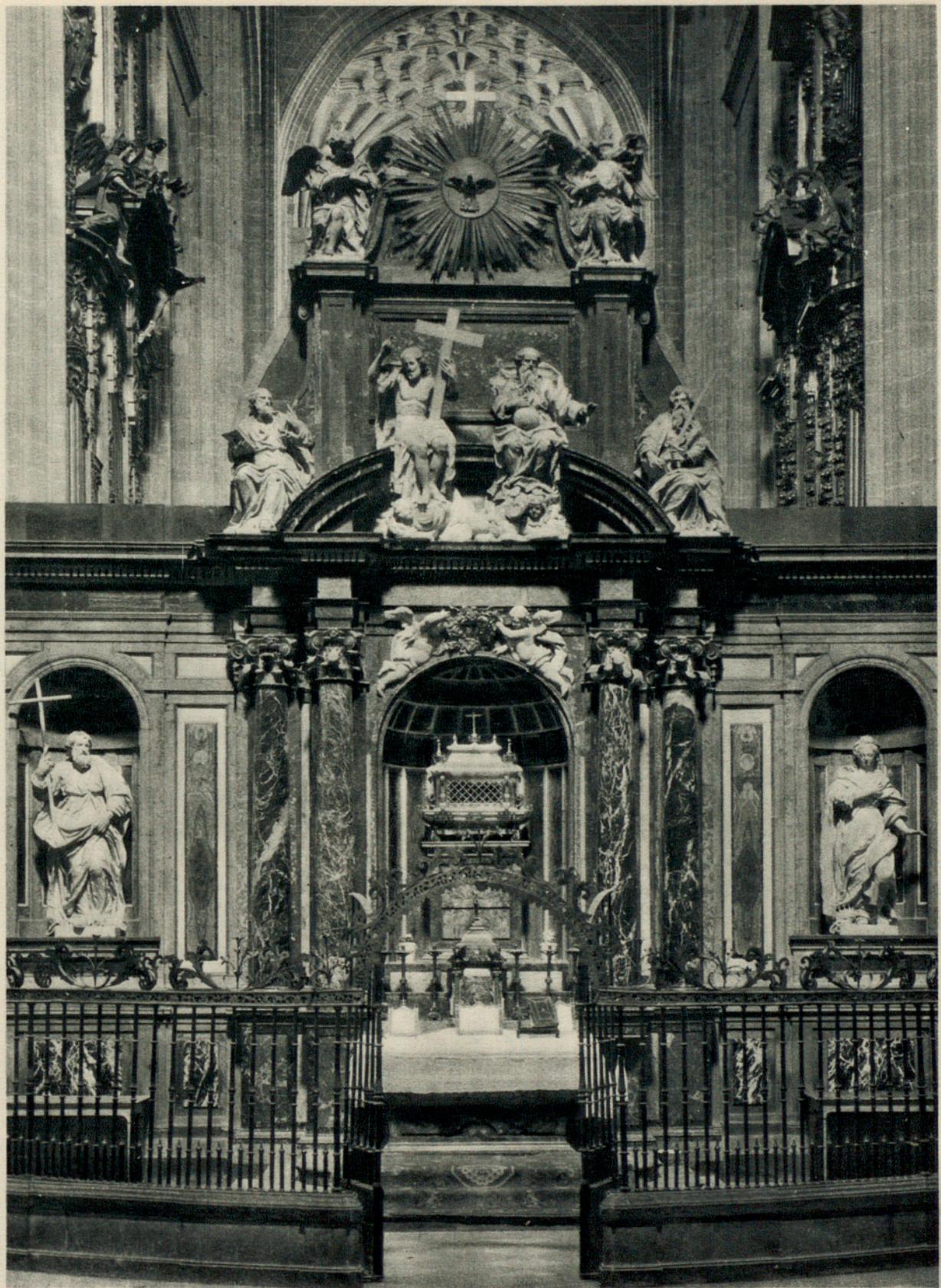


Fig. 251.—M. ADEBA PACHECO: TRASCORO (CATEDRAL DE SEGOVIA).



Fig. 252.—L. SALVADOR CARMONA: SAN FRANCISCO DE ASÍS (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LEÓN). Fig. 253.—F. GUTIÉRREZ: FUENTE DE CIBELES (MADRID).

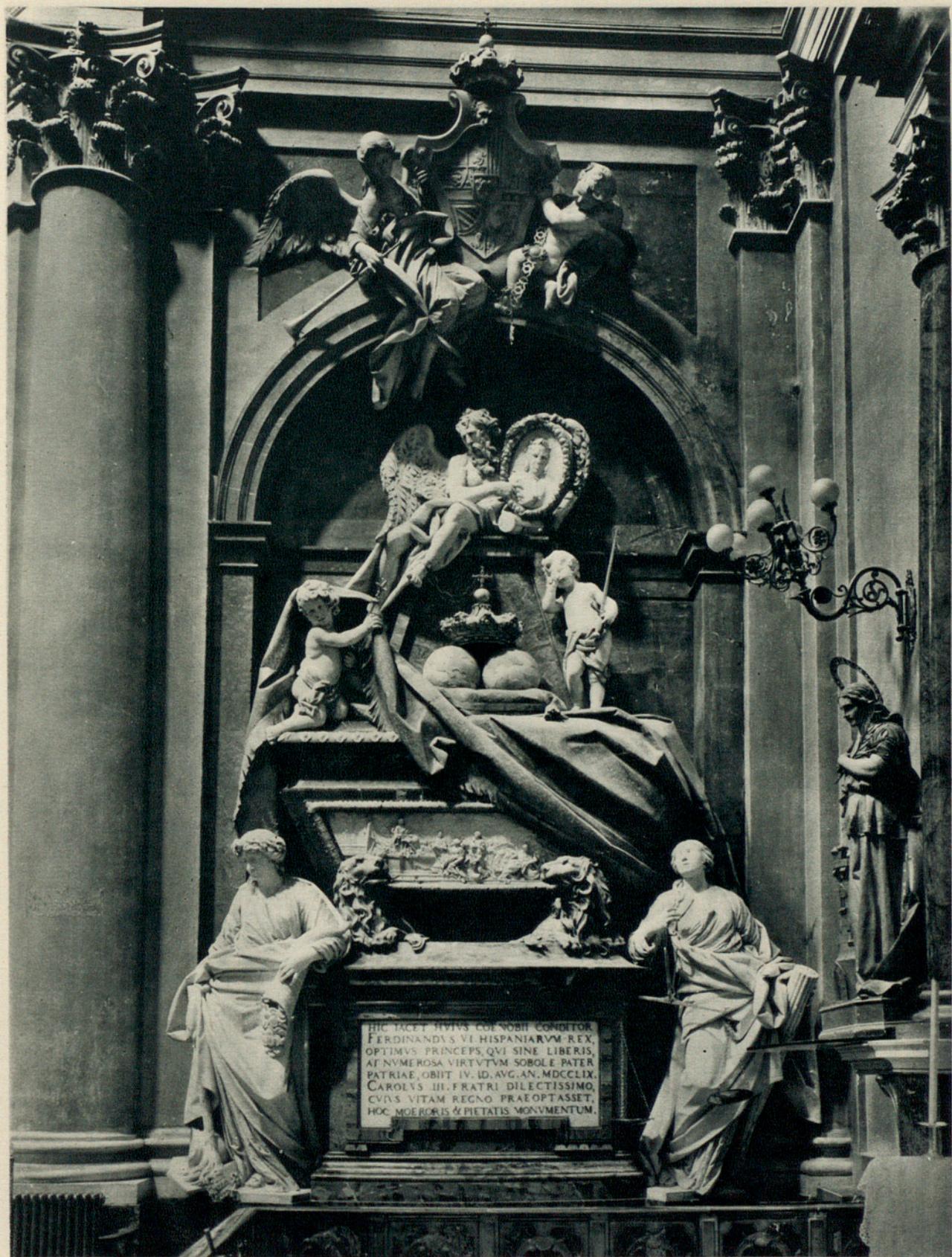


Fig. 254.—F. GUTIÉRREZ: SEPULCRO DE FERNANDO VI Y DOÑA BÁRBARA DE BRAGANZA (IGLESIA DE SANTA BÁRBARA, MADRID).

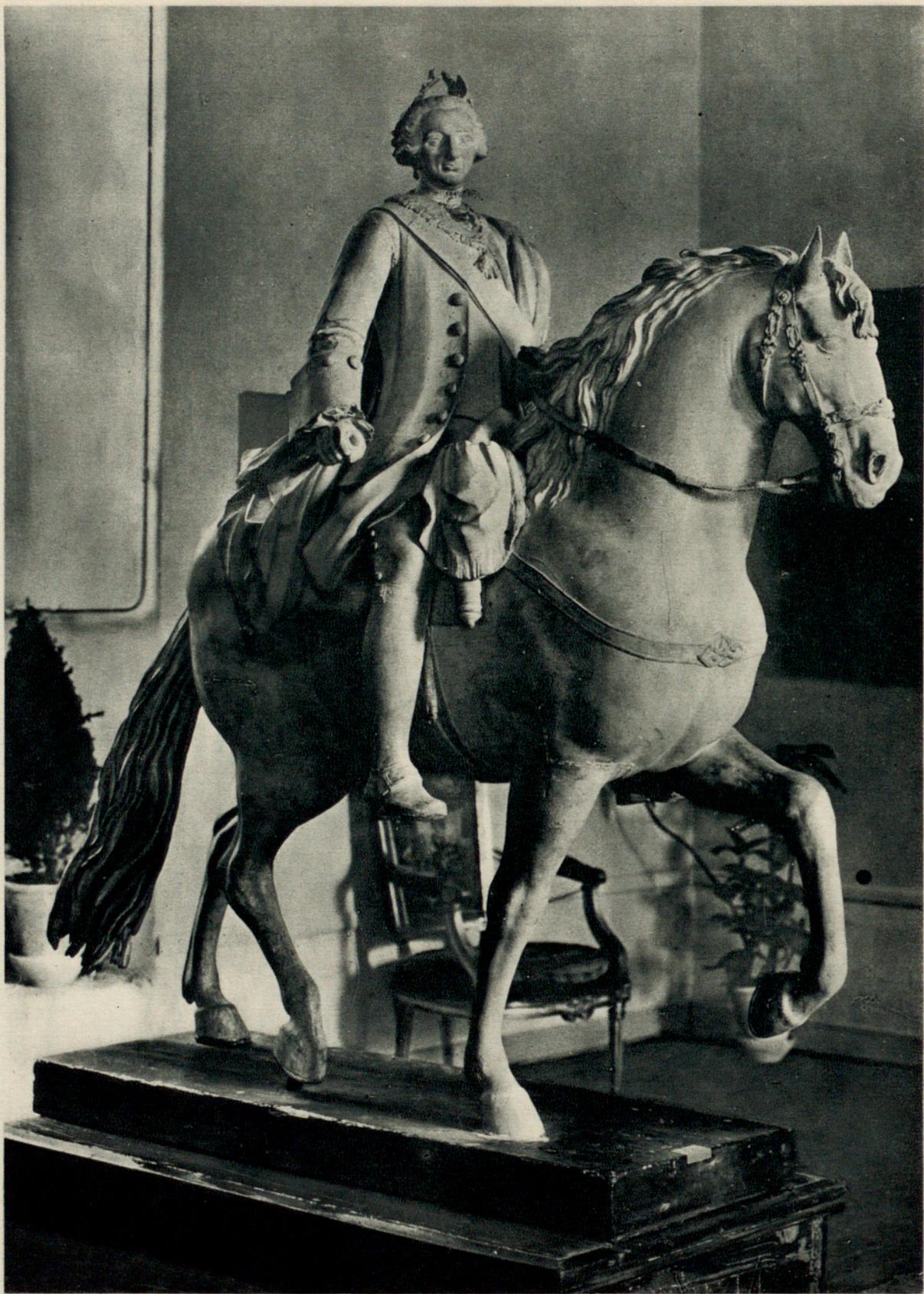


Fig. 255.—M. ÁLVAREZ, "EL GRIEGO": CARLOS III (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

En ese primer concurso, reciben la de oro de tres onzas el francés Pedro Michel, hermano de Roberto; la de dos onzas, Manuel Álvarez; la de una onza, Isidro Carnicero; la de plata de ocho onzas, Carlos de Salas. Los que obtuvieron premios en la tercera clase no pasaron a la historia ni entraron en el "Diccionario" de Ceán.

De los mencionados hay un artista notabilísimo: Álvarez, llamado "el griego"; otro, Salas, merecedor de recuerdo; Carnicero, indeciso entre pintor y escultor, dejó escaso número de tallas y Pedro Michel sin el apoyo de su hermano no habría medrado.

Comenzando por éste, bastará consignar que nació el 28 de octubre de 1728, hizo en la Corte de Madrid su carrera, iniciada por el relieve, Las fraguas de Vulcano; en 26 de noviembre de 1758, fue hecho académico de mérito; en 27 de septiembre de 1784, Teniente Director, y ascendió a Director el 27 de septiembre de 1804; murió en 15 de noviembre de 1809. Sucedío a su hermano como Primer Escultor de Cámara. La escultura más importante que de él se cita es el San Sebastián, de unos cuatro metros, tallado en mármol para la fachada de la iglesia de Azpeitia.

Con Mena y con Gutiérrez es equiparable, si no los supera, Manuel Francisco Álvarez, por segundo apellido, de la Peña; nació en 1727 en Salamanca; pasó por los talleres de Alejandro Carnicero y Felipe de Castro y, tales dotes mostró, que muy joven fue encargado de esculpir dos de los Reyes godos y el relieve El Consejo de Guerra (fig. 114) para Palacio. En la junta general académica de diciembre de 1754 se le otorgó, además de la medalla de oro de tres onzas, que era la máxima, la pensión para Roma, que su salud precaria no le consintió disfrutar, supliendo con talento y estudio, sin salir de España, cuanto fuera hubiese podido lucrar, al punto de merecer que se le llamase "el griego" y que Ceán encabezase su artículo calificándole de "apoyo de su profesión en nuestros días y el más distinguido discípulo de la Academia". Nombrado Teniente de Director el 12 de septiembre de 1762, subió a Director en 1784 y a Director General en 20 de febrero de 1786; escultor de Cámara en 1794, murió en 18 de marzo de 1797.

Dejó sin acabar su obra principal, La fuente de Apolo, o de Las cuatro Estaciones, en el salón del Prado, la más hermosa de Madrid y la pieza capital escultórica de nuestro neoclasicismo, pese a la escasa originalidad de la figura del dios, inspirada en el Apolo del Belvedere (fig. 256).

Magistral es también el gran relieve de La descensión de la Virgen para imponer la casulla a San Ildefonso, en la capilla del Santo Arzobispo, en la catedral de Toledo. La traza del retablo la había dado don Ventura Rodríguez y no hay seguridad de si los ángeles los modeló don Juan Pascual de Mena, que había recibido el encargo del relieve. En 16 de junio de 1779, cobran ya un anticipo y en 23 de enero de 1785 trabajaba Álvarez todavía en el relieve de mármol de Carrara. La composición, cuidadosamente equilibrada, según exigían los preceptos clasicistas, no puede por menos de evocar, todavía, la diagonal barroca, desde los pies del Santo a la cabeza de María; los ángeles, rozagantes como los mejores del tiempo, puesto que se esmeraba Álvarez en su expresión y en su carnoso modelado, cual se confirma en los de bronce del retablo mayor del monasterio de La Encarnación de Madrid, y en las medallas de mármol de la capilla del Pilar en Zaragoza de las que, por descuido en la lectura del "Diccionario" de Ceán, suele omitirse su noticia (fig. 257).

Consta que Álvarez trabajó también con la gubia, pero las imágenes que en Madrid se le

adjudicaban desaparecieron, parte en el siglo XIX y el resto en los años de destrucción de nuestro patrimonio artístico religioso. Por fortuna, hace pocos años que Paulina Junquera ha identificado dos esculturas de madera policromada de Manuel Álvarez: La Inmaculada Concepción, esculpida entre 1771 y 1776 para el capítulo de la Orden de Carlos III, que se conserva en la capilla del Palacio Real y su réplica en la del palacio Arzobispal toledano, obras ambas casi iguales y muy bellas, tocadas de la gracia seductora del siglo en que se produjeron.

Restan, según se ve, no pocas de mármol, de bronce y de estuco, pues no era ripio el dicho de Salas en su epitafio:

Aquí yace un escultor
que, por su grande destreza,

le echarán menos los hombres
y le llorarán las piedras.

Justamente, el mismo fecundo epigramista celebra en otros versos, de muy corto vuelo poético, a Alfonso Giraldo Vergaz en relación con Álvarez, por haber terminado la Fuente de Apolo. A creer al escritor hubo de tener mucha parte en la estatua del dios comenzada por "el griego".

Vergaz, murciano, nacido el 23 de enero de 1744, trabajó con don Felipe de Castro; a los diecinueve años, en 3 de junio de 1763, gana el primer premio en la segunda clase de la Academia; el segundo de la primera clase el 3 de agosto de 1766 y cabe señalar que en el primer decenio de la vida académica, fuera de Álvarez, nadie llegó a gozar de mayor fama. Por el bajo relieve Las delicias de las Ciencias y las Artes, la Academia le hizo miembro de mérito, en 5 de junio de 1774; Teniente Director de los estudios, en 28 de febrero de 1783, Director, en 13 de abril de 1797 y Director General de la Corporación en 2 de noviembre de 1807. Tuvo la plaza de Escultor de Cámara de Carlos IV. Murió en 19 de noviembre de 1812; esquema biográfico paralelo al de sus inmediatos predecesores.

En 1928 publiqué el memorial que dirige al Rey Vergaz, el 8 de junio de 1791, conservado en el British Museum, con muy detallada relación de sus obras y con alguna particularidad de su biografía, que debe subrayarse, al mostrar un pormenor de su formación: "Estudió —alega— desde 1761, en la Academia y, por oposición, pasó a la Real Fábrica de la China, donde vivió diez años; "pues en el Retiro los artistas tenían su residencia", allí adquirió tercianas y volvió a la Academia. Encabeza la enumeración de sus esculturas con "el Tritón y la Nereida debajo de la gran taza de la fuente de Atocha". "En el año 1791 se le nombró... para que hiciese la gran medalla [equivale a relieve] para el frontis del Real Museo que se está construyendo y cuyo asunto es de los más fuertes que pueden darse: La Monarquía de España se presenta, sentada en un trono, ofreciendo acogida a las producciones de la naturaleza; a lo lejos, el mar y las naves y Mercurio que las conduce como protector del Comercio; al otro lado, las Ciencias Naturales y Exactas acompañadas del Mérito y del Favor que dispensa los premios de parte del Monarca y, a lo lejos, el Jardín o edificio botánico".

Suyas son las estatuas de San Francisco de Sales y Santa Juana Francisca Fremiot en la fachada de Santa Bárbara. Fue de los primeros que hicieron monumentos cívicos: el Carlos III, de Burgos, en bronce; el Juan Sebastián Elcano, en Guetaria.

La aparatoso Fuente de Apolo en el Jardín del Príncipe, de Aranjuez, con hemiciclo de columnas y cuyos amores o genios se atribuyen al riojano Esteban Agreda —26 de diciembre de 1779 - † 13 de abril de 1842—, presenta semejanza con la figura del dios en su fuente del



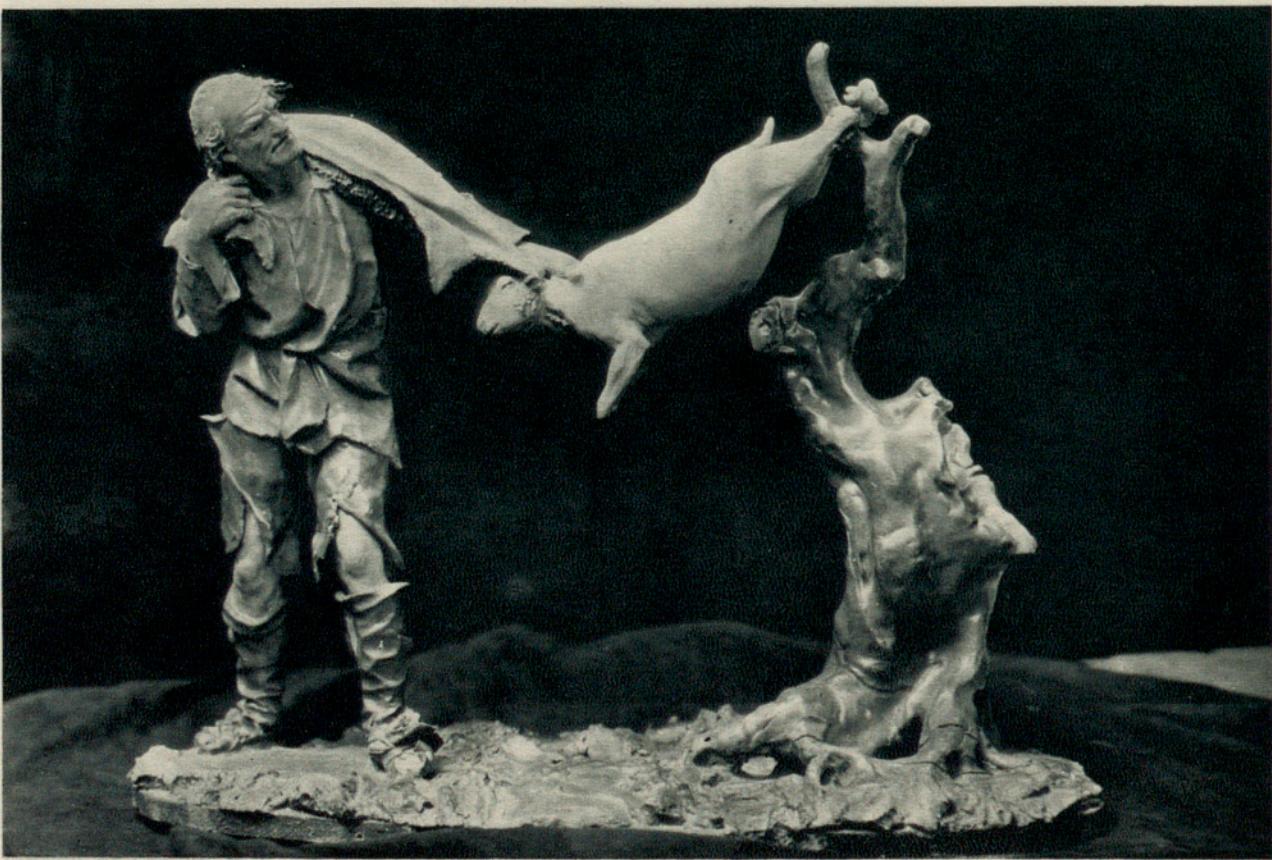
Fig. 256.—M. ÁLVAREZ: LA FUENTE DE APOLO O DE LAS CUATRO ESTACIONES (MADRID).



Fig. 257.—M. ÁLVAREZ: IMPOSICIÓN POR LA VIRGEN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 258.—C. SALAS: LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (EL PILAR, ZARAGOZA).



Figs. 259, 260 y 261.—F. SALZILLO: CABEZA DE SAN JUAN, FIGURAS DE LA DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES Y DESOLLADOR DE UN CORDERO (MUSEO SALZILLO, MURCIA).

Prado y como, a pesar de su importancia no está documentada, pudiera ser de la mano del mismo Vergaz.

De sus imágenes de madera acaso no se conserve más que el Cristo de la agonía, en San Ginés, de Madrid.

De los premiados por la Academia en los años de sus comienzos falta por hablar del barcelonés Carlos Salas. Nació en 1728 y desde 1752 estudió en Madrid al lado de Castro y de Olivieri y en los concursos de 1753, 1754 y 1756 fue recogiendo medallas, en normal ascenso. Al obtener la pensión para Roma renunció a ella por sus obligaciones familiares, marchando a residir a Zaragoza, donde trabajó y enseñó, muriendo en 29 de marzo de 1788. Dejó pocas obras.

Había tenido en Madrid el encargo de dos relieves para las galerías de Palacio: las Batallas de Covadonga y de Las Navas, en los que colaboró con Vergaz, en 1758; en el siguiente, solo, El Concilio IV de Toledo, en que su estilo personal está ya formado (fig. 113). En 1776 había terminado su obra maestra, el gran relieve de La Asunción, a espaldas de la Santa Capilla en El Pilar, que no cede ante el toledano de Álvarez, de San Ildefonso, por su resalte y valentía en la composición (fig. 258). Pocos años después esculpe El Calvario, en el retablo del Panteón Real en San Juan de la Peña (1770).

Transcurría la vida del escultor catalán en tierra aragonesa, cuando trabajó para la catedral de Tarragona, cinco relieves y cuatro estatuas de las Virtudes, que se destinaron a la capilla de Santa Tecla, su empresa de mayor entidad. Habría la aventajada la de la decoración de la Lonja de Barcelona, para la que modeló once relieves que, en barro, presentó a la Academia de San Fernando en 1779; su muerte, en abril de 1780, truncó la realización.

Salas, como Porcel, parece señalarnos la dirección hacia Levante de la escultura, mostrando el predominio que las comarcas orientales alcanzan en su cultivo a mediados del siglo.

LOS ESCULTORES LEVANTINOS: SALZILLO.—Aunque no quepa sostener un desplazamiento de la maestría plástica española, puesto que los artistas que trabajaban en el centro llegan, como se ha reseñado, a finales del siglo XVIII y varios entran en el XIX, es evidente la floración en tierras de Murcia y de Cataluña de un cultivo apenas sospechable. Grandísima la celebridad de Salzillo, pero, mal conocida y lamentablemente menoscabada la escultura catalana, por las destrucciones de los años 1909, y de 1931 a 1939, al punto de obtener muy corto espacio en los libros de conjunto, reclama que se difunda su mérito mediante el recuerdo fotográfico de lo desaparecido.

La figura del famosísimo escultor no es fácil de valorar; quizás más exacto fuera decir: de justipreciar. Para el español de cultura media es nombre el suyo que no cede ante los de Alonso Berruguete, Gregorio Fernández, o Montañés. Artistas y críticos actuales rebajan sus méritos sin medida. Procuremos situarlo en su tiempo y en su medio.

Fue bautizado en la parroquia de Santa Catalina, de la ciudad de Murcia, el 12 de mayo de 1707; hijo de capuano y de murciana. Su padre había nacido en la ciudad napolitana en 12 de mayo de 1669, según investigaciones del erudito médico don José Crisanto López Jiménez; llamábase Vincenzo Nicolás y vino a España siendo ya imaginero. En la manera de escribir el apellido se advierte vacilación; todavía Ceán le nombra Zarcillo.

Era hogar devotísimo el del imaginero de Capua, pues una hija fue capuchina y un hijo clérigo, por lo cual no es de extrañar que el que había de ser célebre escultor, tras haber estudiado con los jesuitas, se hiciese novicio dominico, dejando el hábito a la muerte de su padre, en 1727, para continuar con su taller. Según Ceán, el pintor presbítero don Manuel Sánchez —de quien poco se sabe— le enseñó el dibujo. Sus deseos de marchar a Roma fueron frustrados por la necesidad de mantener la casa paterna y, hasta donde cabe inferir, no salió de Murcia y su tierra. Que fue llamado a la Corte para trabajar en la enorme tarea de las estatuas de los Reyes para la coronación de Palacio, ya se afirma por Ceán, pero el mismo dice que no aceptó; y mi maestro don Elías Tormo, que estudió la serie, se limita a señalar que unos le atribuyen el Mauregato y que otros lo suponen de su discípulo José López.

Todo conduce a ver en Salzillo el ejemplo característico del artista alejado de las disputas estéticas de su época y, seguramente, sin trato con maestros de más amplios horizontes. Ello, por otra parte, contribuyó, sin duda, a su mayor originalidad. Con él colaboró su hermano José, que fue diestro en tallar la piedra. En el taller familiar ayudaban, también, su hermana Inés, en policromar, y el presbítero Patricio, especializado en hacer los ojos.

El docto catedrático de la universidad de Murcia, y ahora de la de Santiago, D. Ramón Otero Túñez, especializado en la escultura de este período, tiene preparada una biografía del italiano Nicolás Bussi, que trabajó en Murcia desde 1688 hasta 1705 y en la que habrá de dejar sentado cuánto Salzillo aprendió de este artista, hasta ahora autor casi ignorado de obras admirables y apenas reproducidas.

En 22 de julio de 1755 el Municipio de Murcia le nombró Escultor del Concejo, y el Santo Oficio, pasado tiempo, Inspector de Pinturas y Esculturas. Estuvo casado dieciséis años y al enviudar, en 1765, se redujo cada vez más a su obrador, frecuentado por gentes de distinción que formaban tertulia, núcleo de donde había de salir la Sociedad de Amigos del País, fundando una Academia de Bellas Artes, con Salzillo por Director en diciembre de 1779: noticias murcianas que rectifican o puntualizan el dicho de Ceán de que la Academia que, en 1765, formó en su casa se deshizo pronto “por la discordia que se suscitó entre los mismos profesores”. Sin embargo, no es corta la lista de los discípulos suyos; ocho o nueve, por lo menos.

Murió el 2 de marzo de 1783.

En su vida, sin acontecimientos, el suceso más trascendental hubo de ser el ingreso en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en 1746. Su religiosidad le lleva a dotarla con siete “pasos” procesionales —más Los azotes, posterior a 1765— para Semana Santa, que son la razón de su gloria.

Porque descubre el pensamiento de los conocedores pocos años después de su muerte, el juicio de Ceán Bermúdez tiene valor expresivo considerable: “Si este profesor hubiera vivido en el siglo XVI, sería igual a los grandes maestros de aquel tiempo; pero nació en el peor que tuvo España para la Escultura, y en una ciudad en que no había modelos que imitar ni maestros que enseñasen. Nada quedó de su parte para llegar a la perfección, pues siguió, ciegamente y con aplicación, a la naturaleza y si no se detuvo en escogerla ni en observar sus bellezas, fue porque le faltó un director que se las demostrase y por la necesidad de dar pronto despacho a las muchísimas obras que le encargaban. Ascienden al número de mil setecientas

y noventa y dos; las que, después de manifestar su mérito, su facilidad y maestría, dan una prueba de su infatigable aplicación y virtud".

Ha de descontarse lo que el espíritu académico dictaba al sesudo crítico, mal hallado con el realismo y el barroquismo, principales conformadores del genio de Salzillo: si bien luchase por domeñarlos con la creciente disciplina neoclásica.

De reciente, el buen conocedor de la escultura de los siglos XVIII y XIX, E. Pardo Canalís, ha recogido en la "Revista de Ideas Estéticas" los textos críticos, y aun los meramente literarios, referentes a Salzillo, lo que hace inútil el empleo de espacio en nuestro libro acerca de este punto. No obstante, parécmeme conveniente transcribir los juicios de don Elías Tormo, justos y comprensivos, por ser de quien ahondó más en el conocimiento del artista. El sentir popular, todavía vivísimo, que impregna su Belén y sus Pasos, dificulta la aplicación de criterios puramente estéticos o técnicos.

"Francisco Salzillo —escribía mi maestro en "Levante". "Guías-Calpe", 1923— el artista idolatrado de sus paisanos en vida y en muerte, y siglo y medio después de ella más que nunca, hubo de formarse artista en un medio escultórico, como el murciano, de gran actividad..." "Con Salzillo ocurre a muchos... que la excesiva popularidad del artista les lleva a una sorpresa y desilusión... Son los que olvidan que el gran imaginero fue un levantino y, a la vez, un setecentista. Por lo primero, apasionado de la belleza menuda, de lo bonito, como Joanes en el siglo XVI; doblándose esta tendencia (en contradicción con lo más hondamente castizo del arte castellano del siglo XVII) por la corriente neoclásica que en Salzillo... fue de porfiada y artificiosa depuración de las notas barrocas. Salzillo, además, ... ha sido considerablemente perjudicado por la policromía... y más en la de los Pasos, por las renovaciones que su carácter procesional habrá obligado a hacer". "Cuando recordando la época (la "rococó", aquella que simbolizan las porcelanas de Sajonia), se va estudiando la obra del "santero" murciano, luego se va el espíritu a la reconciliación y al entusiasmo. El artista no dejó de recibir la influencia del gran arte del Renacimiento: por ejemplo, la de Torrigiano —el San Jerónimo de la Nora y la Virgen de la Leche —y la de [Domingo] Beltrán, la del Socorro; la del arte andaluz en lo magnífico (La Inmaculada de San Francisco) y aun, algunas veces, en lo austero y hondamente piadoso (el grupo de La Piedad, de que ofrece tan bellos ejemplares en diversas poblaciones)." Aduce, al cabo de estas observaciones luminosas, el juicio de Justi, laudatorio para Salzillo, pese a su posición contraria al barroquismo. Termina don Elías Tormo con estas frases: "Son [La Oración del Huerto, y El Beso de Judas] de las más bellas obras que haya podido crear el arte cristiano."

La ingente labor del artista se cumple en menos de cuatro décadas, y fuera de piezas sueltas —como el admirable San Jerónimo y La Inmaculada, de San Francisco, hablando sólo de las capitales—, agrupable en los dos grandiosos conjuntos: El Belén y los ocho Pasos.

Como era natural, el primer período, fijable entre 1727 y 1746, está caracterizado por el italiano, especialmente napolitano, que heredaba de su padre y del que abundarían en el taller modelos, dibujos y estampas. Si todo ello transparece en las numerosas figuras del "Belén", ha de prevenirse que su fecha es posterior y, en parte, coetánea de los "Pasos"; puesto que el Nacimiento se hace para la familia Riquelme, que fue la que le encomendó el primero, estrenado en 1752.

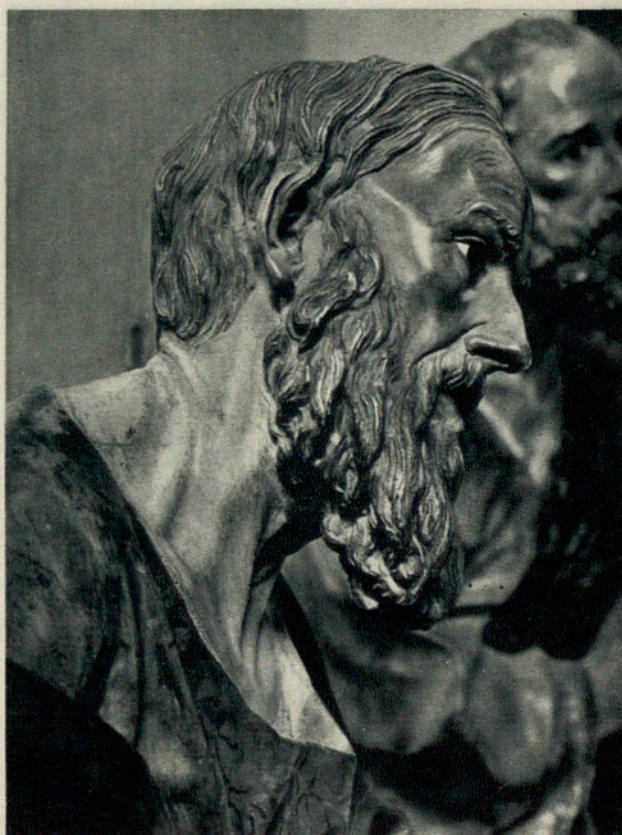
Hoy constituyen el "Belén" centenares de figuras —556, más 372 de animales— de barro, madera, cartón piedra y telas endurecidas, de manos y épocas distintas. Cinco años después de la muerte del maestro se hizo un inventario que consiente distinguir el grupo de las figuras que a él, o a su directa intervención se deben y las ejecutadas por sus discípulos; sin que falten las de tiempo y arte posteriores. Salzillo fue modelando figuras a lo largo de su vida. En ellas el realismo resulta pulido, alindado, más grato a los ojos, que penetrante. Los señores García de Diego y Sánchez Moreno han encontrado precedentes a algunas figuras y agrupaciones en una "Biblia" de Lyon (1558) y en otra veneciana editada por Niccoló Pezana (1750) que, asimismo, aprovechó el escultor para sus "Pasos". Esta inspiración, más europea y erudita que buscada en el natural, explica el agrado que este arte produce y, al propio tiempo, motiva parte de su endeblez. Tanto el Pastor que desuella el cordero (fig. 261), como la Madre que defiende a su hijo del sicario de Herodes (fig. 260), particularmente el primero, justifican el acierto de don Elías Tormo cuando comparaba las obras salzillescas con las figuras de porcelana de Sajonia.

La vida actual del arte del escultor murciano está en sus "Pasos". El primero, La Caída, se estrenó en 1752; habíalo encargado y pagado don Joaquín Riquelme y Togores, Mayordomo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno —de la que era cofrade Salzillo, desde 1746, según se indicó—. Es de vestir la figura de Jesús y de talla las otras dos; semidesnudo el que aseta la maza para herir al Señor; la mitad superior de su cuerpo supera a la inferior, de basto modelado. Pasados dos años entrega La Oración del Huerto, cuyo Ángel es su obra más admirada. Sobre ella se ha hecho abundante literatura, resaltando su ambigua belleza de ser angélico, asexuado. Es el grupo mejor compuesto entre los "Pasos" (fig. 263).

Hay que señalar la extrañeza que causa comprobar que, inmediatamente después, en los años 1755 y 1756, se dedica a tallar tres figuras sueltas, si bien unidas en la acción de recorrer la Vía del Calvario: La Verónica, San Juan y La Dolorosa (figs. 259 y 262). Supéralas la primera que, entre las figuras femeninas de Salzillo, la creo sin rival; por más que le gane en popularidad La Dolorosa, que es de vestir, y de muy noble continente y sentidísima expresión admirable el San Juan que forma pareja digna con el Ángel de La Oración del Huerto.

Transcurren siete años sin que entregue otro "Paso", pues data de 1763 El Prendimiento, más conocido por El beso de Judas, composición compleja, con cuatro figuras en pie y, caído, Malco; los cuerpos son de lienzos endurecidos, más efectistas que escultóricos. En la misma fecha había realizado La Cena, donde se encuentran las cabezas más expresivas y el bellísimo grupo del Discípulo amado entre las manos del Señor; manos, por cierto, magistrales (figuras 264 y 265). Mayor lapso separa la ejecución de El Señor atado a la columna, que no se labró hasta 1777-78, y en el que se advierte la decadencia del septuagenario. El ya tantas veces citado historiador del arte don Elías Tormo insiste en que los "Pasos", concebidos y labrados para la procesión de Viernes Santo, no se comprenden ni aprecian, debidamente, en la quietud del Museo, aun en la misma ermita de Jesús, donde se exhiben. Las procesiones conjugan elementos visuales y emocionales colaborantes a la impresión que no puede ser fría ni siquiera serenamente percibida.

La más hermosa de las imágenes aisladas de Salzillo es el San Jerónimo, del monasterio de la Nora, o Ñora —hoy Colegio de jesuitas— firmado en 1755. Divulgada su filiación en el que modeló Pietro Torrigiano, quizá es especie revisable. Fuera de los datos iconográficos obligados, separa a las obras un conjunto de diferencias: a la sobriedad del barro sevillano



Figs. 262, 263, 264 y 265.—F. SALZILLO: DETALLE DE LA DOLOROSA, ÁNGEL DE LA ORACIÓN DEL HUERTO, JESÚS Y SAN JUAN EVANGELISTA EN LA ÚLTIMA CENA, Y APÓSTOL (MUSEO SALZILLO, MURCIA).



Fig. 266.—F. SALZILLO: SAN JERÓNIMO PENITENTE (COLEGIO DE JESUITAS DE LA NORA, MURCIA).



Figs. 267, 268 y 269.—F. SALZILLO: DETALLES DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (IGLESIA DE SAN JOAQUÍN, CIEZA, MURCIA), DE SAN FRANCISCO DE ASÍS Y DE SANTA CLARA (CONVENTO DE CAPUCHINAS, MURCIA)



Fig. 270.—F. SALZILLO: LA VIRGEN MARÍA CON EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN (CATEDRAL DE MURCIA).

sustituye en la talla murciana suma de elementos —calavera, manuscritos, capelo, león, rocas—, que podrían calificarse de pintorescos, propios del barroquismo. El desnudo difiere también en ambos —clásico, de formas plenas, en el de Torrigiano; nervioso en el de Salzillo. La cruz rústica del San Jerónimo del siglo XVI, se trueca, en el del XVIII, en cruz primorosamente trabajada y con la adición de un bello Crucificado. (fig. 266).

Otros ejemplos de la producción de Salzillo son, o eran, pues no he podido averiguar si fueron respetadas en los años trágicos, un San Pedro de Alcántara, de cabeza tratada vigorosamente, en San Joaquín, de Cieza (fig. 267), y el San Francisco y, sobre todo, la hermosa Santa Clara, de las Capuchinas de Murcia (figs. 268 y 269).

Para dar idea de la variedad de recursos de Salzillo debe subrayarse el medallón ovalado de la catedral de Murcia con la Virgen, el Niño y San Juanito bajo una palmera y con fondo de paisaje, que al señor Tormo hubo de sorprender. El alto relieve es de técnica magistral, sobre todo en la sucesión de planos, desde la pierna izquierda del Precursor, en parte más saliente que el marco. Es pieza que hace depurar no hubiese cultivado más su autor este género de escultura. (fig. 270).

La primacía de Salzillo entre los escultores españoles de los reinados de Fernando VI y Carlos III se muestra evidente; murió el 2 de marzo de 1783. "Ninguno de nuestros escultores —escribe Camón Aznar— ha quedado tan vigente en el goce ingenuo... ¿Es esto un elogio? En cualquier caso es una realidad."

LOS DISCÍPULOS Y LOS COINCIDENTES CON SALZILLO.—Los discípulos de Salzillo fueron sus colaboradores, especialmente en los últimos años, a partir de 1765. El "paso" Los azotes —1777— para el Marqués de Lozoya ya no deberá al maestro más que los dibujos, y muchas piezas de la multitud que constituiría "El Belén" si se montase completo, son, asimismo, labor de seguidores, aun si se prescinde de las notorias imitaciones posteriores.

El único discípulo que tuvo cierta personalidad fue Roque López, de Mula, que vivió hasta 1811. Ossorio Bernard eleva a 492 el número de sus esculturas, que don Elías Tormo valora con restricciones. Como tantos imagineros que vamos conociendo, sus obras se han destruido en gran parte. Conservó, cuando ya el academicismo era absorbente, el barroquismo italizante que había profesado su maestro.

Sin relación de discipulado con el murciano, hay escultores que trabajan en líneas poco separadas de quien es más que probable que no hubiesen visto obra alguna; un valenciano y un canario: José Esteve y José Luján Pérez, del que más tarde se tratará.

Del primero, José Esteve y Bonet, nacido en 22 de febrero de 1741, discípulo, primero de Ignacio Vergara, luego, de Francisco Esteve, la biografía, hecha por Martí y extractada por Ossorio, es ininterrumpida relación de triunfos académicos valencianos y madrileños desde que, en 27 de febrero de 1772, la de San Carlos le nombró individuo de mérito. En 24 de mayo del mismo salió para Madrid; en diciembre regresó a su tierra y allí fue ascendiendo hasta Director General en 30 de diciembre de 1781.

Dominando las más variadas técnicas y materiales, su producción fue cuantiosísima: desde ciento ochenta figuras en el "Belén" que Carlos III encargó para el Príncipe de Asturias, que entregó en 1788 y en los dos años siguientes, cuando ya el Príncipe ocupaba el trono.

A consecuencia de esta prolífica tarea se le nombró Escultor de Cámara honorario en 8 de enero de 1790. Murió el 17 de agosto de 1802.

Se dedicó, casi exclusivamente, al género devoto y tuvo contratas de iglesias de docenas de localidades, algunas muy modestas, de tierras valencianas; su fama trascendió y envió imágenes a Marsella, Baleares, Canarias, Buenos Aires, Filipinas... El Marqués de Lozoya escribió de Esteve: "Poseía la unción religiosa de sus antecesores, tan rara en su edad, y sus esculturas... fueron objeto siempre de la devoción popular. Acaso su obra maestra fuese La Concepción de la catedral de Valencia, de elegantísima traza y admirable estudio de paños". Desde su juventud se le celebraron sus figuras del Niño Dios y de los Ángeles; su propio maestro, Vergara, que los hizo excelentes, los encomiaba.

LOS ESCULTORES CATALANES.—Se suele desconocer la aportación cuantiosa, y que define caracteres peculiares, debida a Cataluña en la escultura del período que estudiamos. Los excesos barrocos en aquella tierra, desprovistos, por otra parte, de la fuerza plástica y decorativa de artistas como Tomé, o Luis Salvador Carmona, habían alcanzado extremos como evidencian diversos casos.

El más importante ejemplar, que yo sepa, no está estudiado. Me refiero al retablo de La Asunción, en Santa María de Igualada, que al parecer, se contrató por 820 libras, en 1718, con J. Sunyer, obra de riquísimos adornos, que no empecen a la noble traza arquitectónica. Presenta el conjunto elegantes interpretaciones de la imagen de la Virgen como de los Ángeles, así de los que la suben al cielo, como de los dos músicos a los lados de la gran hornacina. Acreditan la maestría del artista los altorrelieves de los costados del presbiterio, con La Adoración de los Pastores y La de los Magos, compuestas armónicamente, aunque sus modelos sean de un convencionalismo excesivo.

Otros ejemplares catalanes son notoriamente inferiores por la acumulación de elementos hasta llegar a la fatiga de quienes los contemplan; demostración evidente de cuán necesaria era la reforma depuradora de tales extravíos plásticos.

No parece que la renovación se iniciase en la ciudad de Barcelona. Es más, se da la circunstancia desconcertante, de un joven barcelonés que marcha a "perfeccionarse" como escultor a la villa de Valls (Tarragona). Maestro y discípulo son los más notables y significativos artistas del momento en la región.

Gracias a publicaciones de César Martinelli la biografía de ambos está algo aclarada y gracias al Instituto Amatller sus obras —en mucha parte destruidas en el año 1936— dejan de ser meras referencias.

Bonifás —Bonifaz le apellida Ceán Bermúdez— nació en Valls (Tarragona) el 5 de mayo de 1730; su abuelo, escultor también, había abierto escuela en la villa. A los veintidós años le encargan el San Miguel para la parroquia de la Barceloneta, imagen de actitud muy movida, sin que por eso pierda equilibrio, incluso resulta rítmica la correspondencia entre la espada del Arcángel y el brazo de Luzbel, con cabal logro de volúmenes y espacios. El 15 de junio de 1763 le elige la Academia de San Fernando miembro de mérito; había presentado el relieve de alabastro San Sebastián asaeteado, con las dos Santas Irene y Lucía que le curan, una de las más bellas y finas tallas del "rococó", mas, ya de clásico sentido plástico. Otro San



Figs. 271 y 272.—L. BONIFÁS: SAN SEBASTIÁN (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), Y VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUAN (MUSEO DE ARTE, BARCELONA).



Figs. 273 y 274.—L. BONIFÁS: SAN JOSÉ (DESTRUIÓDO) Y SAN PEDRO DE URSEOLO (CATEDRAL NUEVA DE LÉRIDA).



Figs. 275, 276 y 277.—L. BONIFÁS: DETALLE DE SAN LUCAS (CATEDRAL NUEVA DE LÉRIDA), SAN ALEJO (AUTORRETRATO DEL ESCULTOR), Y SAN ALEJO YACENTE (VALLS, TARRAGONA).



Figs. 278, 279, 280 y 281.—R. AMADEU: EL DR. PEDRO VIRGILI (COLECCIÓN UTRILLO, BARCELONA), PASTORA HILANDO (MUSEO DE OLOT, GERONA), SANTA ANA Y LA VIRGEN (MUSEO DE ARTE, BARCELONA) Y SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN (COLECCIÓN MASPCNS, BARCELONA).

Sebastián, muy bello, posee la Real Academia digno de Bonifás, aunque no haya certeza para atribuirselo (fig. 271).

La fecundidad de Bonifás fue muy grande, pues la cifra Martinelli en 47 retablos, 31 imágenes exentas, cinco "Pasos" procesionales, seis modelos para ser fundidos de plata, siete imágenes de vestir, etc., etc., sin contar su mayor tarea, la sillería de coro de la catedral nueva de Lérida. Casi todo ardió en 1936; por dicha entre lo que se salvó está el San Antonio, firmado, de la capilla de la Venerable Orden Tercera, de Madrid.

También obra notable es el grupo de la Virgen con el Niño y San Juan del Museo de Barcelona; en especial admira el sentimiento que expresa el Precursor (fig. 272).

Del coro catedralicio, formado por altorrelieves, hay que señalar el talento del artista que, en serie tan numerosa de figuras de bienaventurados, encuentra los medios para paliar la inevitable repetición con el cambio de modelos y la adición de pormenores variados (elementos de paisaje, atributos iconográficos, etc.): El San José con el Niño en brazos, tiene al fondo el banco y utensilios de carpintería (fig. 273); San Pedro de Urseolo penitente, visto desde el interior de la gruta (fig. 274); San Lucas, medio reclinado sobre el toro, etc. (fig. 275). Y es variadísimo el repertorio del encuadramiento profuso de los medallones ovalados. Murió Bonifás en 1786, el día 6 de noviembre.

El barroquismo italianizante que ostenta, por ejemplo, en la espectacular litera de La dormición de María, en la catedral de Gerona, en bastantes de los 103 altorrelieves del riquísimo coro ilerdense y en varios de la casi perdida capilla de San Alejo, debajo de la escalera, en San Juan, de Valls, amaina en numerosas esculturas de los mismos conjuntos: San Alejo dormido, hermosísima talla de amplio modelado y vigor inesperado dentro del siglo XVIII; la escena de interior con veraces pormenores de mobiliario y de trajes, igualmente, verdadera sorpresa en nuestra escultura; su realismo que, expresiva y anacrónicamente, se calificaría de "fotográfico", suma valores no percibidos antes (figs. 276 y 277).

Por una declaración de Bonifás en 1770 venimos a saber que entre los discípulos que contribuyó a formar estaba Ramón Amadéu, de Barcelona, que había ido a Valls el año de 1771, y permanecido más de dos, para "perfeccionarse" en su casa. No se necesitaría el documento por deducirse del examen de sus obras.

Nació el 5 de febrero de 1745 y ejercía el oficio de alfarero, que le facilitaría el cultivo del arte escultórico, al conseguir pronto familiaridad con el barro. En 1770 se examina para ingresar en el gremio, no sin vencer algunas dificultades. En 1762 envía a la Academia de San Fernando un relieve, con la pretensión de que le elijan Académico, mas la Corporación le "aconseja" que siga estudiando. El 5 de abril de 1778 es nombrado Supernumerario, no de mérito, dándole el nombre de don Raymundo Amadéu.

Lo dicho basta para certificar cuál fue el camino artístico seguido por Amadéu, desde el barroquismo templado, y el realismo, hasta la depuración neoclásica. En la tendencia aprendida con Bonifás, su escultura principal era el San Bruno apretando con sus brazos el Crucifijo, de la parroquia barcelonesa de San Jaime (modelado hacia 1776), destruido como la mayor parte de las imágenes del artista. Una vez más el Santo cartujo lograba una representación, sentida y fuerte en nuestra escultura, al menos a partir de Juni, pasando por Gregorio Fernández, Pereira, Mena, Mora... Por lo voluminoso de los paños y lo quebrado de sus pliegues emparejaba con la Santa Ana, de la Basílica de la Merced. Recuer-

dos tradicionales se perciben, igualmente, en el Ecce-Homo de media figura de la iglesia de Tura (Olot).

El aprendizaje inicial como alfarero, sumado a la afición o, si se prefiere, la devoción "belenista", de origen napolitano, pero arraigada en Levante y, profundamente, hasta hoy, en Cataluña, le hicieron escultor especializado en grupos y figuras de Nacimiento. Un naturalismo expresivo, que no se detiene ante los rasgos faltos de belleza, bordeando en casos lo caricaturesco, vitaliza sus creaciones que logran sello peculiar, alejado de las seductoras, y un tanto blandas y más convencionales de Salzillo. Las reproducciones de varios ejemplos ahorrán más extenso comentario. A diferencia de las murcianas, las de Amadéu son todas de barro que él mismo pintaba (figs. 279 y 283).

El empeño de policromar sus obras motivó rozamientos con el gremio de pintores —que la Academia resolvió a su favor en 27 de abril de 1782—; con ello conseguía dar mayor personalidad a sus obras: así, el vigoroso retrato del doctor Pedro Virgili, de medio cuerpo, que ostenta el letrero "de Cirugía de Barcelona", perteneciente a la colección Utrillo, y para el señor Martinelli de atribución dudosa, si bien, el examen comparativo creo que la hace indudable (fig. 278). La forma de caracterizar los rostros y la factura de las cuencas orbitarias se advierten hasta en imágenes femeninas de adscripción segura.

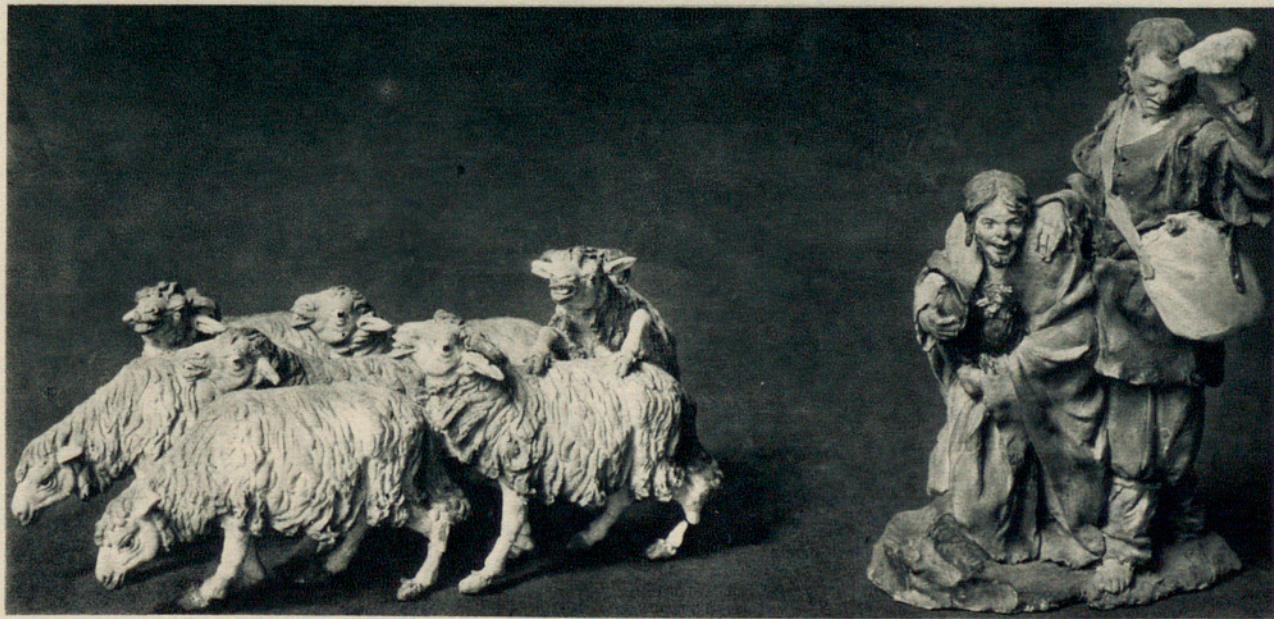
La aceptación de la moda academicista con modalidades aprendidas en modelos, quizá sólo en estampas, de Francia, se muestra en San José Oriol curando un enfermo, grupo destruido; en la cabeza del San Francisco de Paula, del Museo diocesano de Barcelona, etc. Sin embargo, que prosiguió fiel a sus años de "pesebrista" se observa en grupos muy bellos, como aquellos en que se especializó: Santa Ana con la Virgen Niña, del museo de Arte de Barcelona y Santa Ana enseñando a leer a su hija, de la colección Maspons (figs. 280 y 281). Otro, de mayor aliento está en la iglesia de Santa Ana de Barcelona con la Virgen Niña, sus Padres y un ángel (fig. 282). Fue sepultado el escultor el 16 de octubre de 1821.

No se extingue con Amadéu la escuela catalana dieciochesca. Salvador Gurri, nacido en 1756 y muerto en 1819, a los veintidós años es elegido Académico de mérito de la de San Fernando —21 de septiembre de 1777—; entre 1771 y 1782 trabajó para la Lonja de Barcelona las estatuas marmóreas de La Industria y El Comercio, para el arranque de su escalera y La Virgen con el Niño y Los Patriarcas; también trabajó para Santa María del Mar: la grandiosa figura de Dios Padre, conservada en una colección barcelonesa, revela aliento considerable para su época. Fue maestro de Damián Campeny, si bien después se enemistó con él.

LA ESCULTURA EN GALICIA.—La prosperidad, innegable, aunque sus causas y circunstancias no estén claramente establecidas, que disfrutó Galicia desde el último tercio del siglo XVII y que alcanzó a toda la centuria siguiente, dio auge a su arquitectura y vigoroso desarrollo a la escultura. No así a la pintura, pues los artistas más notables que la cultivaron: Bouzas, Ferro, Acuña, no cabe compararlos con los cortesanos y el segundo, de gallego tuvo, en rigor, la sangre y el nacimiento; en lo demás fue un alumno de la Academia de San Fernando, un discípulo aplicado de Mengs.

El desarrollo del barroquismo arquitectónico, con figuras del relieve de la de Fernando Casas Nóvoa, trajo el consiguiente florecimiento escultórico.

Los estudios de Otero Túñez, sobre las aportaciones documentales de Couselo Bouzas, han ido situando las personalidades más relevantes. Ellas son, sin duda, tres que, brevemente,



Figs. 282 y 283.—R. AMADÉU: SANTA ANA, LA VIRGEN, SAN JOAQUÍN Y UN ÁNGEL (IGLESIA DE SANTA ANA, BARCELONA). GRUPO PARA EL BELÉN: BORREGOS (COLECCIÓN RENART, BARCELONA); PASTORES (COLECCIÓN O. BAGET DE FOLCH, BARCELONA).



Figs. 284 Y 285.—J. FERREIRO: SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTA ESCOLÁSTICA, EN LAS IGLESIAS DE SAN FRANCISCO Y SAN MARTÍN (SANTIAGO).

van a ocuparnos: Miguel Romay, José Gambino y José Ferreiro, cada cual con características propias, pero, a la vez, mostrando rasgos comunes. Menor resalte tuvieron Benito Silveira y Pecul, entre otros.

Romay pertenece al grupo, que en otros centros artísticos queda definido, de los que nacidos en el siglo XVII trabajan en el XVIII casi toda su vida; síguesela por obras documentadas entre 1705 y 1737. En este período, la fastuosa protección del arzobispo don Antonio de Monroy dotó a la Catedral de obras ricas; de ellas, Romay esculpió el adorno profuso de los órganos y merece singular atención el retablo de piedra de la capilla del Pilar, en la Catedral, por traza que había dado Casas Nóvoa, aunque la imagen de la advocación fue recomendada por el Cabildo de Zaragoza a otro escultor. Data el retablo de 1722 (fig. 38).

Pero, la obra principal de Romay es el retablo de San Martín Pinario, también en Santiago, encargado en 1730, traza, asimismo, de Fernando Casas Nóvoa, audaz concepción barroca en la que colaboraron muchos tallistas y en la que numerosas imágenes, además de la dirección, se debieron a Romay (fig. 39).

Paréceme que la empresa más ambiciosa de Romay, también, en colaboración con Casas Nóvoa, es el altar de la Virgen de los Ojos grandes de la catedral de Lugo, valentísima construcción centrada en la capilla, con muy bellas esculturas, en particular, los ángeles que simulan sostener el original baldaquino, conjunto comparable a los que hemos admirado del Transparante toledano, o los Sagrarios de las cartujas del Paular y de Granada.

Las noticias de Romay desaparecen alrededor de 1750. Debió de ser maestro de Felipe de Castro y de Benito Silveira, y serían de oír los juicios que el primero de éstos formularía del viejo escultor barroco cuando ejercía de timonel del arte académico.

En 1710 aparecen contratando en Padrón la edificación de la fábrica de papel del Faramello dos italianos: Jacopo Gambino, genovés, y Bartolomeo Piombino. Aquél casó y se quedó en Galicia; en el Faramello nació su hijo José el año de 1719. Fue el escultor más notable de mediados del XVIII en Santiago y su tierra. De sus andanzas poco se sabe: con su padre estuvo en Portugal —recuérdese que Castro también marchó al país vecino—, donde poco aprendiera. En 1742, establecido en Compostela, bautizaba a una hija.

Para enumerar sus obras más notables bastará mencionar el Santiago peregrino, de la Sala capitular de la catedral compostelana, de fina ejecución (1754). Diez años después interviene en las esculturas de los ángeles lampadarios de la Capilla mayor y talla las Virtudes teologales para la fachada de la Azabachería, de las que sólo se conserva La Fe. De 1766 son los dos relieves de la vida de San Martín, a los lados del retablo mayor de la gran iglesia de este título. Son varios los retablos que hizo para iglesias rurales; quizás ninguno de ellos comparables con los tres contratados el 11 de junio de 1750 para la del palacio de Oca (La Estrada, Pontevedra). Aunque poco, Gambino trabajó también fuera de Santiago y su comarca: en la Catedral de Orense esculpió La Virgen de las Angustias, en la capilla del Cristo. Fue sepultado el 25 de agosto de 1775.

Gambino había casado a una hija con José Ferreiro, el mejor escultor gallego del siglo XVIII. Nació en Noya, como Felipe de Castro, en 14 de noviembre de 1738. A los veinte años se anudaba el lazo estrecho que el ser discípulo había establecido; desde entonces la colabo-

ración de Gambino y Ferreiro se hace tan íntima que no parece fácil distinguir la labor respectiva, aunque, documentalmente, no aparezcan trabajando juntos más que en el retablo de Carnota (1774), en el frontón y el Apóstol ecuestre, del remate del Seminario de Confesores —hoy Ayuntamiento de Santiago— obra del mecenazgo del arzobispo Rajoy, y en el retablo del monasterio cisterciense de Sobrado; empresa en la que surgieron incidentes expresivos del contraste de pareceres existentes, a la sazón, en el mundillo artístico.

El episodio de lo ocurrido con la intervención académica respecto al retablo mayor de este famoso monasterio es de los más elocuentes para darnos noticia de lo que sucedía en el tránsito de la vigencia del final del barroquismo al neoclasicismo. En 31 de enero de 1770 el Abad se dirige al Director General de la Academia, estando próximo a concluirse el retablo que había trazado don Luis de Lorenzana, y habiendo ajustado treinta y cinco piezas de escultura, de las que veintinueve estaban hechas o entre las manos de dos escultores —no da los nombres, sabiéndose que eran Gambino y Castro—, pero el mismo “que los abonó para el ajuste” “objeta hoy varios defectos”. Al recibir los diseños y modelos de cera —según acostumbraba a hacerlos Ferreiro, de que se conservan varias muestras en el Museo de Pontevedra— la Corporación decidió que marchase a Sobrado don Juan Pascual de Mena “a reconocer y remediar todo lo posible en las obras hechas” y en su caso “para encargarse del resto de la obra que falta”. En los diversos acuerdos y “trasacuerdos” del Abad y en los pareceres de la Academia, que al fin envió a Manuel Álvarez al Monasterio y allá estaba en 30 de octubre todavía, se percibe el choque de gustos por la preponderancia de uno y otro estilos.

Hay en la formación de Ferreiro un vacío difícil de llenar: resulta evidente que manejaba con soltura precedentes italianos; sin embargo, no hay noticia de que hubiese salido de Galicia, hasta su ancianidad —y, para eso, a un pueblo zamorano, Hermisende, donde muere en 1830—. O hizo estancia en Roma en su juventud, o hay que pensar que en el taller de su suegro y maestro tuvo a su disposición estampas y dibujos abundantes de escultura italiana. Otero Túñez ha señalado el origen seguro de bastantes figuras de Ferreiro, y el aire de otras; por ejemplo el Santiago del remate del edificio costeado por Rajoy le sugiere el recuerdo de los dibujos de Leonardo para el Francesco Sforza, y el San Rosendo y el San Pedro Mezonzo de San Martín, los ve como procedentes de las imágenes de mármol de fundadores de Órdenes Religiosas de la nave de San Pedro del Vaticano.

En mi opinión superan las imágenes femeninas a las masculinas en la producción de Ferreiro, sin negar la hermosura del San Francisco, de piedra, en la fachada de su convento compostelano (fig. 284) ni la del Cristo del desenclavo, en el de Santo Domingo.

Obras capitales son Santa Gertrudis y, sobre todo, Santa Escolástica, (fig. 285), de la iglesia benedictina en Compostela, esculpidas en 1779. A la segunda llegaron inspiraciones del Éxtasis de Santa Teresa, de Bernini, aunque el deliquio celestial de la Santa reformadora se ha transformado en humana contemplación de los que sufren y pecan, que la bienaventurada no quiere olvidar en su tránsito. Otero Túñez analiza estos dos retablos compostelanos y apunta acerca del de Santa Gertrudis el posible origen en el relieve de Melchior Cafá La subida al cielo de Santa Teresa, en su iglesia de Roma.

Las tres generaciones que personifican Romay, Gambino y Ferreiro, en importancia ascendente, parecían vaticinar un futuro esplendoroso de la escultura gallega, que no llegó.

A la segunda perteneció Benito Silveira, compañero en los principios de Felipe de Castro y que con él emigró a Portugal y, luego, aparece en Madrid, trabajando en La Granja. En Santa María del Camino, de Santiago, se conservan las imágenes del altar mayor, y tiene fama grande el San Antonio Abad de vestir, de San Bartolomé de Pontevedra —mencionado ya por Ceán—, con admirables cabeza y manos. Murió poco antes de 1800.

El grupo escultórico gallego, que cuenta con otros artistas de menor mérito, mantuvo cierta unidad, tal vez, por su aislamiento geográfico. Si Felipe de Castro hubiese retornado o, al menos, hubiese continuado el enlace con su tierra, seguramente, se habría logrado un núcleo con acento más fuerte y de mayor transcendencia.

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE CARLOS IV

Tras las casi tres décadas del gobierno del buen rey Carlos III, comparable en la esfera de las artes a los reinados de Felipe IV y Felipe II, sin la personalísima intervención de éste y sin la fortuna asombrosa de aquél al tener por súbditos a los más de los mejores artistas españoles de todos los tiempos, no careció de ella el nuevo, y ya cuarentón Monarca, pues tuvo por pintor a Goya; premio merecido por su afición dirigida, en los largos años de su principado, a la compra de pinturas con las que adornó la "Casita" de El Escorial.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había llegado a su madurez y la extensión de los estudios del diseño y de las técnicas artísticas alcanzaban a casi todas las comarcas españolas, incluso a varias de nuestras tierras ultramarinas.

Ministros como Floridablanca y Jovellanos, impulsaban "la ilustración"; se copiaron de las "Memorias" de Godoy varios párrafos referentes a la protección dispensada a los cultivadores de las Artes, y no se ignora que en los últimos años de su privanza llegó a reunir una cuantiosa colección de cuadros.

Sin el corte brusco y trágico de 1808 el desarrollo del arte en España hubiera seguido distinta trayectoria; mas ello pertenece a la "Historia posible", o "ucrónica", tan divertida como incierta.

LA ESCULTURA

La artificiosa división por reinados refleja, a veces, una realidad, un cambio claro. Desde luego, bajo Carlos IV la Academia domina, en todas las artes, particularmente en la arquitectura. La escultura ha ido eliminando los elementos tradicionales que bajo Carlos III retoñaban con la gubia de Luis Salvador Carmona y de Juan Pascual de Mena; los dos, como Felipe de Castro y Francisco Gutiérrez, habían muerto. Quedaban los más clasicistas: Álvarez "el Griego", Alfonso Giraldo Vergaz, Pedro Michel, de quienes ya se ha hablado. Fuera de la Corte, los también ya conocidos, Luis Bonifás y Ramón Amadéu. A éstos han de agregarse varios que piden atención: Juan Adán, José Ginés, Pecul, Isidro Carnicero. Como representantes de direcciones divergentes: el canario José Luján Pérez, imaginero, que se podría calificar de Salzillo sin genio, todavía barroquizante y José Álvarez Cubero, con Damián Campeny estrictos seguidores del neoclasicismo de un Canova.

Convendrá completar el panorama con noticia de otros artistas muy poco nombrados, por si los estudiosos les dan el lugar que acaso merezcan, pues nuestra escultura del siglo XVIII es en gran parte incógnita.

Se comenzará por Luján, puesto que es el más tradicionalista: nació en la villa de Guía (Gran Canaria) el 9 de mayo de 1756, donde murió en 15 de diciembre de 1815. Apenas tenía obras plásticas en que inspirarse, hasta que, en diciembre de 1787, la Real Sociedad Económica de Amigos del País inauguraba clases de dibujo con modelos, llevados desde Madrid, de estatuaria antigua. Supone el Marqués de Lozoya que un militar murciano le proporcionaría dibujos de imágenes de Salzillo. No salió de Canarias más que para una breve estancia en la Habana. Se dedicó, exclusivamente, a la escultura religiosa, casi siempre de vestir, esto es, esculpiendo sólo cabeza y extremos y haciendo, a menudo, los ropajes con lona endurecida. Su obra maestra es el Crucifijo de la Catedral de Las Palmas, noble y sentido. El Marqués de Lozoya encomia, asimismo, además de sus Dolorosas, Santa Ana y San Juan, quizá la más personal creación suya.

Fuera de Luján puede afirmarse que los escultores de nota siguen a la Academia, aunque el mejor dotado de los que trabajan entonces, Juan Adán, hubiese esculpido y modelado en su juventud obras que dicen relación todavía con lo tradicional.

Unos versos de don Francisco Gregorio de Salas —no hay necesidad de advertir que, como suyos, poco poéticos— suministran la valoración corriente en su tiempo, del escultor Juan Adán:

Si de Álvarez y Vergaz por su mérito profundo, debo hacer justos elogios,	para ser con todos justo ¿qué no deberé decir del primer hombre del mundo?
---	--

El buen clérigo académico jugando del vocablo, encomiaba a los tres “con el motivo de las bellas obras que [el último] tiene prevenidas para el Real Sitio de Aranjuez”.

La vida y los méritos de este artista, bautizado en Tarazona (Zaragoza), el 1.^o de marzo de 1741, están estudiados en bien elaborada monografía de Pardo Canalís.

Su carrera es la acostumbrada en los artistas de entonces: en Zaragoza aprende la escultura con Juan Ramírez, allí, muy acreditado, cuando comienza la decoración de la Santa Capilla, del Pilar, por diseños de don Ventura Rodríguez, obra que duró desde 1754 hasta 1765. Como los más, pronto alienta el deseo de marchar a Roma, a la que considera “la Universidad de las Bellas Artes”; hace el viaje en la última fecha citada, siendo verosímil relacionarlo con el de nuestro ya conocido don José Nicolás de Azara, Agente General y Procurador del Rey en la Corte Papal, que llegó en enero de 1766. Allá encontró Adán otro protector en don Tomás Azpuru, Deán de su ciudad natal, Encargado de Negocios de Carlos III, que obtuvo la mitra de Valencia en 1770; este Prebendado, al enviar a la Academia de San Fernando el 21 de junio de 1767 los trabajos de los pensionados, agrega el primer modelo realizado “por un pobre profesor de Escultura”, Juan Adán. Aunque la Corporación desde el primer acuerdo estuvo inclinada a favorecerle, no comenzó a correr la pensión hasta el 9 de febrero de 1768. Su trabajo inicial había sido una copia del Rusconi; pasan los años de la pensión y en la Junta ordinaria de 9 de octubre de 1774 presenta, junto con el grupo de Las Angustias por él modelado, la solicitud para ser nombrado Académico de mérito, que se le concede.

Debe subrayarse que los dos envíos mentados declaran con decisión, tanto la tendencia de su espíritu por la escultura barroca italiana, como su devoción por modelar a Cristo muerto sostenido por María, el grupo que más veces repitió. Lo primero es explicable por el dece-

nio largo que residió en Roma; lo segundo, suscitado quizá por haber concebido una composición hermosa distinta de la miguelangelesca que se admira en el barro de la Academia de San Fernando (fig. 288) y se admiraba en el retablo de Lérida (fig. 289).

En 6 de febrero de 1776 se dispone el escultor a regresar, llamado por el obispo de Lérida para ejecutar varios altares. Llegaría en la primavera. La tarea, vastísima, bárbaramente destruida en el año 1936, contaba entre las más notables en la España de Carlos III. Dotado de menos elementos tradicionales de nuestro realismo, por su plena formación romana, creo que sólo con la de Luis Salvador Carmona en Castilla y con la de Salzillo en Murcia, puede equipararse.

Fija Pardo Canalís la permanencia de Adán en Lérida hasta 1782. En 12 de agosto arde el grupo de "La Asunción", del altar Mayor, y las cuatro imágenes de las pechinias por accidente misterioso, que se atribuye al propio artista, descontento por haber caído en un error visual que estropeaba el efecto que buscaba. Inculpado por ello, fue procesado y preso. ¿Rasgo de amor propio exacerbado del artista? ¿Calumnia de un envidioso?... El accidente lo vemos hoy cual vaticinio de lo que siglo y medio después hubo de acaecer.

Al vacar, por muerte de Manuel Álvarez "el Griego", la Dirección de la Escultura de la Academia, en 1797, solicítala Adán y alega su ingente labor ilerdense: "17 retablos de su invención con sus estatuas, medallas y demás adornos componiendo, sólo de escultura, 52 estatuas y 17 medallas con infinidad de serafines y niños".

Hermosísimo es, mejor dicho, era, el mejor de los cuatro o cinco grupos de Cristo muerto sostenido por su Madre, que esculpió Adán. Compuesto con movimiento e intensidad barrocos, mas con un equilibrio que, como en tantos momentos críticos del arte español, preludiaba la formación de un estilo original que la inmediata invasión neoclásica habría de frustrar.

Comparable con el retablo de La Piedad eran el de Santiago Apóstol (fig. 286) y el del Santo Cristo, si bien Adán sólo había tallado las imágenes de San Juan Nepomuceno y San Raimundo de Peñafort, ésta, de gallarda actitud, con la bandera de la Orden de Caballería de Calatrava y las cadenas que aprisionan a un rey moro (fig. 287). No menos bella era la Inmaculada Concepción, en retablo cuya coronación quedaba por bajo de la del de Santiago, con el triunfo de la cruz de su Orden y su bandera tenidas por ángeles, remate originalísimo que pregonaba la inspiración de Adán como retablista.

Para la catedral granadina modeló, luego, tres relieves de mármol: La aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y sus discípulos, San Isidoro y San Jerónimo, señalan un academicismo creciente y coinciden con su nombramiento para Teniente Director de la Escultura en San Fernando. La moda impulsaba a refrenar los arrestos barroquizantes. A la misma tendencia se van sujetando las obras realizadas para las catedrales de Jaén y de Salamanca, con el consiguiente enfriamiento de la emoción. Compárese el San José con el Niño Jesús, de San Ginés de Madrid, con las imágenes de Lérida y se advertirá que el camino andado no había acrecido la dimensión religiosa en el arte del escultor aragonés.

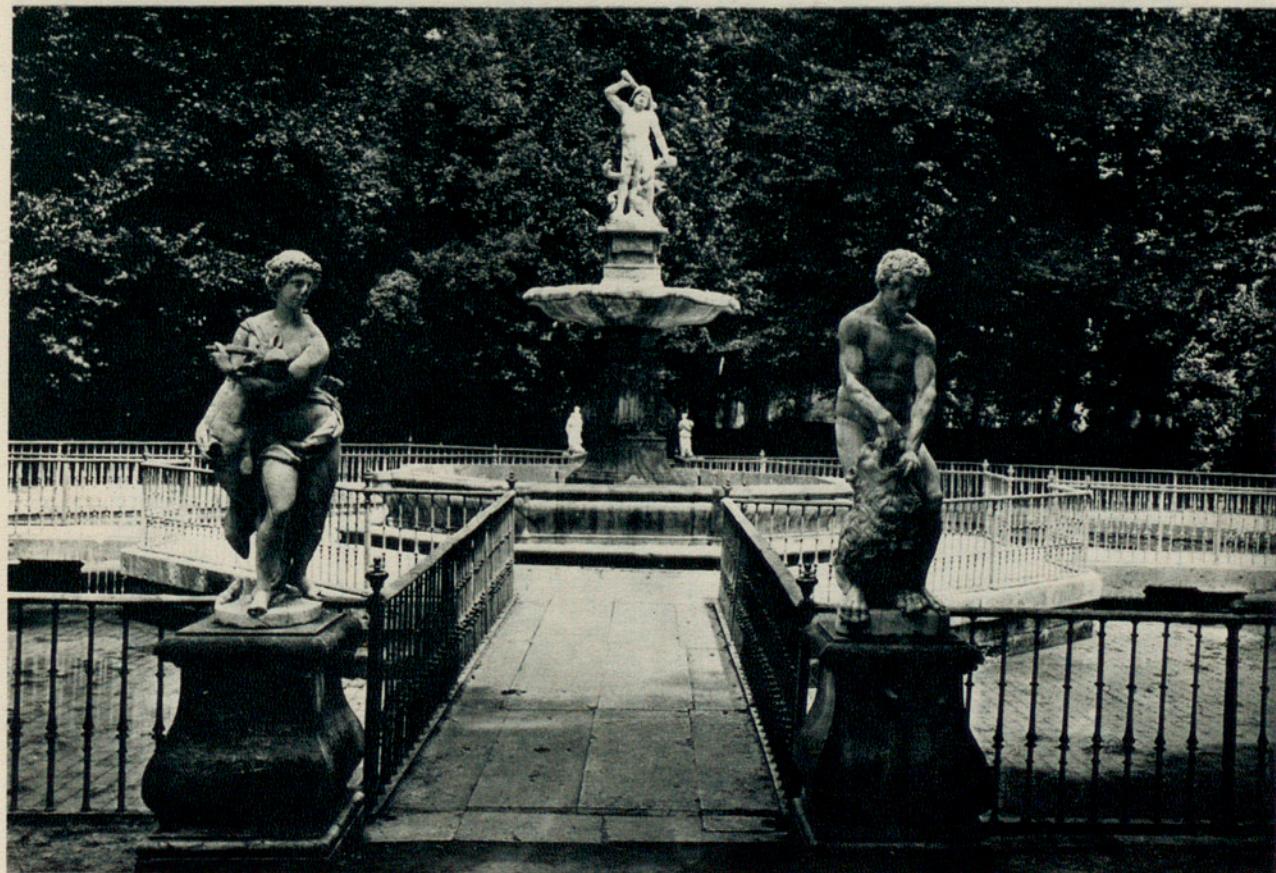
Por otro lado, su maestría técnica alcanzaba perfección. El ambiente cortesano le hacía prosperar —adueñándose además de su natural—, antes en lucha con la falta de recursos. El 20 de mayo de 1793 obtiene los honores de Escultor de Cámara y se le hace efectivo el título en 2 de marzo de 1795; su ascenso a primero, en 12 de septiembre de 1815, está ya fuera del marco de este volumen, lo mismo que su elevación, algo anterior, a la Dirección de Escultura en la Academia. Murió en junio de 1816.



Fig. 286.—J. ADÁN: SANTIAGO EL MAYOR (DESTRUÍDO) (CATEDRAL NUEVA, LÉRIDA).



Figs. 287, 288 y 289.—J. ADAN: SAN RAIMUNDO DE PEÑAFORT (DESTRUÍDO) (CATEDRAL NUEVA, LÉRIDA). LA PIEDAD (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). LA PIEDAD (DESTRUÍDA) (CATEDRAL NUEVA, LÉRIDA).



Figs. 290, 291 y 292.—J. ADÁN: CARLOS IV Y LA REINA LUISA (PALACIO REAL, MADRID). FUENTE DE HÉRCULES Y ANTEO (ARANJUEZ).



Fig. 293.—J. ADÁN: LA VENUS DE LA CONCHA (COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID).

Su empleo palatino y, aun antes, la protección dispensada por Carlos IV fueron decisivos para el cultivo del retrato. Invitado al semi-concurso para la estatua ecuestre de Felipe V, con Juan Pascual de Mena, Michel, Álvarez y Francisco Gutiérrez existen noticias contradictorias acerca de si fueron preferidos —aunque sin encargo— los modelos presentados por Álvarez, o por Adán, suponiéndose que el de éste sea uno de los dos de Palacio. Los cinco estaban hechos en 12 de julio de 1778. Tampoco hay seguridad, bien que sea lo más probable, que el busto que modeló de Godoy sea el admirable de la Academia de San Fernando. (fig. 22). También es suya, y ésta sin disputa, la estatua de Carlos IV de cuerpo entero y tamaño pequeño de la Casita del Príncipe en El Escorial, que Pardo Canalís relaciona con la noticia de la que trabajaba en 1797 para Manila. El busto del Valido, como los del obispo Beltrán, en Salamanca, y del arzobispo Jorge y Galván, en Granada, están modelados con realismo y sobriedad de pormenores, logrando individualizar a los retratados, vigorosamente. La misma calidad tienen los de Carlos IV en Palacio —fechado en 1797 (fig. 290)— y en la Academia, superados por el palatino de la reina Luisa, según interpretación que se calificaría de goyesca (fig. 291). Veraz es asimismo el de la Duquesa de Alba, en el Palacio de Liria.

Un paso más nos lleva ante obras francamente neoclásicas de Adán, que no pertenecen al género "retratos"; como La Venus de la concha, para "La Alameda", de la Duquesa de Osuna —hoy en una colección madrileña— que, comenzada en 1789 por José Guerra, y contratada su continuación por Juan Cháez, hubo de rehacerla nuestro escultor, al punto de firmarla en 1793, aunque no la había terminado en septiembre, dando motivo su ejecución a contrariedades de la vehemente Duquesa. La belleza de sus líneas y la perfección de su modelado la elevan al nivel más alto alcanzado por la escultura neoclásica española dentro del siglo XVIII. El Amor que cabalga en el delfín, al lado de la diosa, es un prodigo de gracia (fig. 293).

La intervención de Adán en las esculturas de la fuente de "Hércules y Anteo" en Aranjuez, para la que trabajaba al estallar el levantamiento contra los franceses en 1808 y que no se inauguró hasta 1831, mucho después de muerto el artista, está en la línea que ya conocemos por las obras de Álvarez y Vergaz, pues los malos versos de Salas expresaban un juicio exacto (fig. 292).

Sin salir de los escultores cortesanos ha de mencionarse a uno que comenzó colaborando, con sentido popular, en el Nacimiento encargado para Carlos IV: el escultor valenciano, José Ginés, natural de Polop (1768), aunque es de la generación siguiente a la de Esteve, corresponden sus más notables esculturas al pleno período neoclásico. Estudió, inicialmente, en la Academia de San Carlos, y, después, en la de San Fernando, alcanzando el primer premio de Escultura en el concurso de 1787. No salió de España. Nombrado Escultor de Cámara en 26 de noviembre de 1794, llegó hasta a obtener los honores de Director General de la Academia madrileña, en 6 de noviembre de 1817. Correspondióle modelar para "El Belén" la serie de grupos de "La matanza de los Inocentes", que se conservan, con algunas mutilaciones, en la Academia y cuentan entre las esculturas más conmovedoras, hasta llegar a la truculencia, de nuestra plástica. Son de barro policromado, con admirable sentido del color, que acentúa el dramatismo, de raíz popular, de las escenas (figs. 295 y 296).

En el polo opuesto se alza, como dechado clasicista la Venus y Cupido, del Museo de Arte Moderno (fig. 294), que se estimaría inconciliable con la creación de La matanza. Siempre

estas felices inconsideraciones hacen fértil nuestro campo artístico, aun en períodos que suelen considerarse punto menos que de esterilidad.

Veamos algunos datos de artistas un tanto dispersos y mal conocidos, por más que el primero de ellos llegó a dirigir la Real Academia de San Fernando.

Isidro Carnicero, de familia de artistas, nacido en 1736, era también pintor; marchó a Roma pensionado en 1757 y, al regresar, fue hecho Académico de mérito en 1766, subiendo en 1775 a Teniente de Director de la Escultura, a Director en 1788 y a Director general en 17 de septiembre de 1798. Sus obras fueron escasas, por ser retraído y desinteresado. Acaso no queden de él más imágenes que La Inmaculada Concepción, de la sacristía de San Francisco el Grande y La Virgen del Carmen que se talló para los Mercedarios descalzos y está hoy en las Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Fue autor de estucos y de los Sagrarios para la iglesia del Monasterio de la Encarnación. Su figura, relevante en su tiempo, por dotes de carácter y de gobierno, carece de vigor artístico.

Tampoco resalta Joaquín Arali, zaragozano, discípulo de Juan Pascual de Mena, que volvió a su tierra después de ser elegido Académico de mérito en 1780, pasando en 1789 a Andalucía; fue profesor de dibujo y dirigió la escuela de Granada. De su formación pedagógica dio muestras cuando en 5 de enero de 1794 presentó a la Academia un maniquí, que le había dirigido Francisco Bayeu. Fernández de Navarrete en su necrología (1832) enumera esculturas de Arali en la Seo, en los Dominicos, en el Hospital, en San Juan de los Panetes, etc., de Zaragoza, y Ossorio Bernard en el Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, etc. En el "Catálogo monumental" de F. Abbad sólo se mencionan como suyas las Virtudes cardinales, de piedra caliza, en la capilla del Cristo, de La Seo.

Páginas atrás se mencionó a un escultor, Cháez, apellido que desconocerán incluso bastantes estudiosos, pues no lo biografió Ossorio Bernard; hace pocos años dio varias noticias Pardo Canalís, que no recoge cierta referencia curiosa que inserté en "Vida y Obras de Goya" (1952). Era malagueño y se llamaba Juan; trabajó con el Profesor de Anatomía del Real Colegio de Medicina de San Carlos; tuvo relación con la Condesa-Duquesa de Benavente y antes la había tenido con el Infante don Luis Antonio, en "su Corte" de Arenas de San Pedro. La gran dama le encomendó que para La Alameda esculpiese Un pescador, que le pagó en 1.º de junio de 1790 y, en 26 del mismo mes, que ejecutase una Venus de mármol, que estaba desbastada y es la que, según se ha dicho, acabó J. Adán (fig. 293), además de doce estatuas de barro; pero en 1792 canceló el compromiso. Por el Infante, o por la Duquesa, tuvo ocasión de hacer amistad con Goya. D. Juan María Maury, paisano suyo, en fecha tan tardía como el 20 de junio de 1844 escribía a don Juan Nicasio Gallego: "Acaso habrá usted alcanzado a conocer en esa capital [Madrid] al estatuario malagueño Cháez, amigo de Goya, hombre de luces naturales nada comunes y de singular agudeza, el cual acostumbraba a defender la proposición de que en "El Quijote" se encerraba la ciencia toda".

Con la especialidad de grabador en hueco y de escultor de plata, hay que señalar a Francisco Pecul, santiagués, hijo de francés, que, discípulo de su padre, a diferencia de los demás escultores que acabamos de enumerar, vino a Madrid y estudió y concursó en la Academia de San Fernando; en la Corte estaba en 1787 y doce años después consigue ser Académico de mérito, no sin vencer algún obstáculo: Era Secretario Bosarte, varón de áspero genio, y

acerca de la impresión del "Diccionario" de Ceán a expensas de la Academia, escribía a don Bernardo de Iriarte, Vice-Protector de la Corporación: "Yo tenía la cabeza tal con lo que sucedió en la Junta Ordinaria —de septiembre de 1799—, en crear Académico de mérito a un Platero, que en algunos días no he sido hombre para nada, habiéndome entrado aquella noche calentura..." La réplica de Iriarte fue contundente: "Prevengo a V. m., para evitar toda equivocación y motivo de nuevas disputas y perdedero de tiempo, que a Pecul no se le admitió en calidad de Platero, sino en el de grabador en hueco... El ejercicio de platero en nada le perjudica, antes bien, le recomienda por la nobleza del oficio y, especialmente, por los ornatos de buen gusto y figuras de escultura que, además, ejecuta aquel Profesor y artista en ambos preciosos metales".

Sus obras propiamente escultóricas son *La Inmaculada Concepción del Sagrario* en el altar mayor de la Catedral de Santiago y *la Santa Teresa* de la Capilla de las Reliquias; acreditan dotes relevantes en la composición y en el modelado, que hacen deplorar no cultivarse con mayor asiduidad la escultura (figs. 297 y 298). Murió en 1804, sin regresar a Galicia.

Los más notables escultores del final del reinado de Carlos IV y que siguen en el de su hijo, son aquellos dignos de mayor aprecio entre cuantos españoles cultivaron el academicismo: el cordobés José Álvarez Cubero, y el catalán Damián Campeny, debidamente valorados por Pardo Canalís como la aportación española más brillante al arte neoclásico, si se le suma Antonio Solá, que por la fecha de sus primeras obras rebasa el término de nuestro estudio.

A Álvarez Cubero le califica don Elías Tormo de "el Canova español" (nació en 1768 y murió en 1827). De orígenes humildes y simple marmolista, consigue en 1797 el primer premio en el concurso académico, que le vale una pensión en París. Allí trabaja con el escultor Claude Dejoux, que había sido discípulo de Costou. Obtiene premios y triunfa al exponer en 1804 su "Ganimedes". Marcha a Roma y allá permanece casi el resto de su vida pues, al parecer, no retorna hasta 1823. Su arte, depurado de toda la ganga barroca, trae a España los ecos del más riguroso neoclasicismo en sus bustos, en sus estatuas sedentes —las Reinas Luisa y María Isabel, la Marquesa de Ariza—, en su robusta y fría composición *La defensa de Zaragoza*, del Museo de Arte moderno, en la que "more classica", traspone el tema inmediato, candente, a los tiempos homéricos y representa a Nestor defendido por su hijo Antíloco.

No menos adherido que Álvarez Cubero al estricto neoclasicismo, Damián Campeny —Mataró, 1771 - Barcelona, 1855— se presenta cerrando nuestro programa. Discípulo de Salvador Gurri en la escuela de la Junta de Comercio de Barcelona, logra ir a Roma en 1796, prolongando su estancia en la Ciudad Eterna hasta 1819, donde trata a Canova y trabaja en el taller de restauración del Vaticano; pero no deja de remitir a la Academia de San Fernando unos relieves, en 1803, y, al regresar a España, entrega al Rey las cuatro estatuas que, pasadas a mármol, adornan hoy la Lonja barcelonesa. Su obra maestra es la *Lucrecia*, modelada en Roma en 1803, que llegó a la Junta de Comercio en enero del siguiente (fig. 299).

La *Venus de la concha*, de Juan Adán, *Venus y Cupido*, de José Ginés, *La Marquesa de Ariza*, de Álvarez Cubero y *La Lucrecia muerta*, de Campeny, son las piezas capitales de nuestro neoclasicismo escultórico; aunque se intente rebajar su valor, arguyendo con que la frialdad y la extremada corrección de líneas y de modelado no suelen ser cualidades del arte na-

cional, por natural, brioso, apasionado, vibrante, se estima debido y provechoso hacer comprender la parte que el estudio tiene en la aventura de realizar la belleza plástica.

La codiciada serenidad, anhelo de los espíritus mejores en aquellos tiempos de guerras y revueltas europeas, traducíanla los escultores en desnudos, que evocaban la antigüedad y en figuras sedentes, de inspiración clásica; por eso, tanto Campeny como Álvarez Cubero insistieron en componer la figura en reposo. Aunque penetremos en campo cronológicamente vedado por muy pocos años de diferencia, preséntase como ejemplo final, la magnífica creación del cordobés: La reina María Isabel de Braganza, segunda mujer de Fernando VII (1816-1818), que se guarda en el Museo del Prado, si no "hijo suyo" —según antes se creía—, empresa en la que puso entusiasmo y a la que ayudó generosamente. Desde el punto de vista de la Historia esta hermosa estatua sedente encierra, por todo ello, claves para comprender el sentido de un estilo artístico y de una época.

Sorprende por las pretensiones de clasicismo el frontón de la Universidad de Cervera, erigida entre 1718 y 1740 siguiendo planos del arquitecto Francisco Montaigu. Decenios después labró un escultor catalán, que se supone Jaime Padró, la extraña composición (fig. 300) en dos mitades: la derecha, con seis figuras de la Sabiduría y alumnos que acuden a su llamada y la izquierda, un edificio de orden corintio; detrás de las figuras de menor relieve se ven construcciones de caracteres medievales. Debajo, la lápida, dedicada a Carlos IV ostenta la fecha de 1802. Es obra más original que lograda, de un temperamento para el cual se abrían perspectivas que hubieran quizá conducido a un estilo "a la griega" con preferencia "a la romana"; empeño arduo dadas las circunstancias.

LOS ÚLTIMOS PINTORES DEL SIGLO XVIII: MAELLA, ESTEVE, LÓPEZ...

No ocurrió en la historia de la pintura española el cambio que se señaló en la escultura, coincidente, poco más o menos, con el hecho de suceder Carlos IV a su padre Carlos III; y ello, propiamente, porque la mudanza se había dado treinta años antes, con la llegada de Antón Rafael Mengs. Su ejemplo, sus teorías y su dominio, sin rival en la Corte, ganando a todos los pintores, tanto en el fresco como en el óleo, produjo una etapa artística disciplinada. El mismo gran rebelde, Goya, tardó en manifestar su genialidad.

La Real Academia de San Fernando había obtenido más fácil sumisión de los pintores que de los escultores, por cuanto el gusto realista podían aquellos seguirlo actualizado, cultivándolo en los modelos para tapices y en las "naturalezas inanimadas".

La terminación del adorno del Palacio Real y la normal tarea de la Real Fábrica de tapices hubieron de motivar, sin duda, que no se diese en el reinado de Carlos IV la venida de artistas extranjeros; fueron muy contados: el sueco Wertmüller, los franceses Flaugier, y Pillement, que pasó tres años entre Madrid y Lisboa, el italiano Domenico Pellegrini, de quien consta su estancia en Lisboa (1803-7), y algunos miniaturistas, como el holandés Ducker.

De las figuras pictóricas que, por bajo de Goya, pasaron, en la Corte, del siglo XVIII al siguiente, resaltan dos: Maella y Esteve. Al lado de ellos Carnicero, Ferro, Inza, Zacarías González Velázquez apenas cuentan; sólo otro valenciano, como aquéllos, don Vicente López, dominará la esfera académica hasta mediar la centuria.



Fig. 294.—J. GINÉS: VENUS Y CUPIDO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 295 y 296.—J. GINÉS: GRUPOS DE LA MATANZA DE LOS INOCENTES (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Figs. 297 y 298.—F. PECUL: LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y SANTA TERESA (CATEDRAL DE SANTIAGO).



Fig. 299.—D. CAMPENY: LUCRECIA MUERTA (LONJA DE BARCELONA). Fig. 300.—J. PADRÓ: FRONTÓN DE LA UNIVERSIDAD DE CERVERA (LÉRIDA).



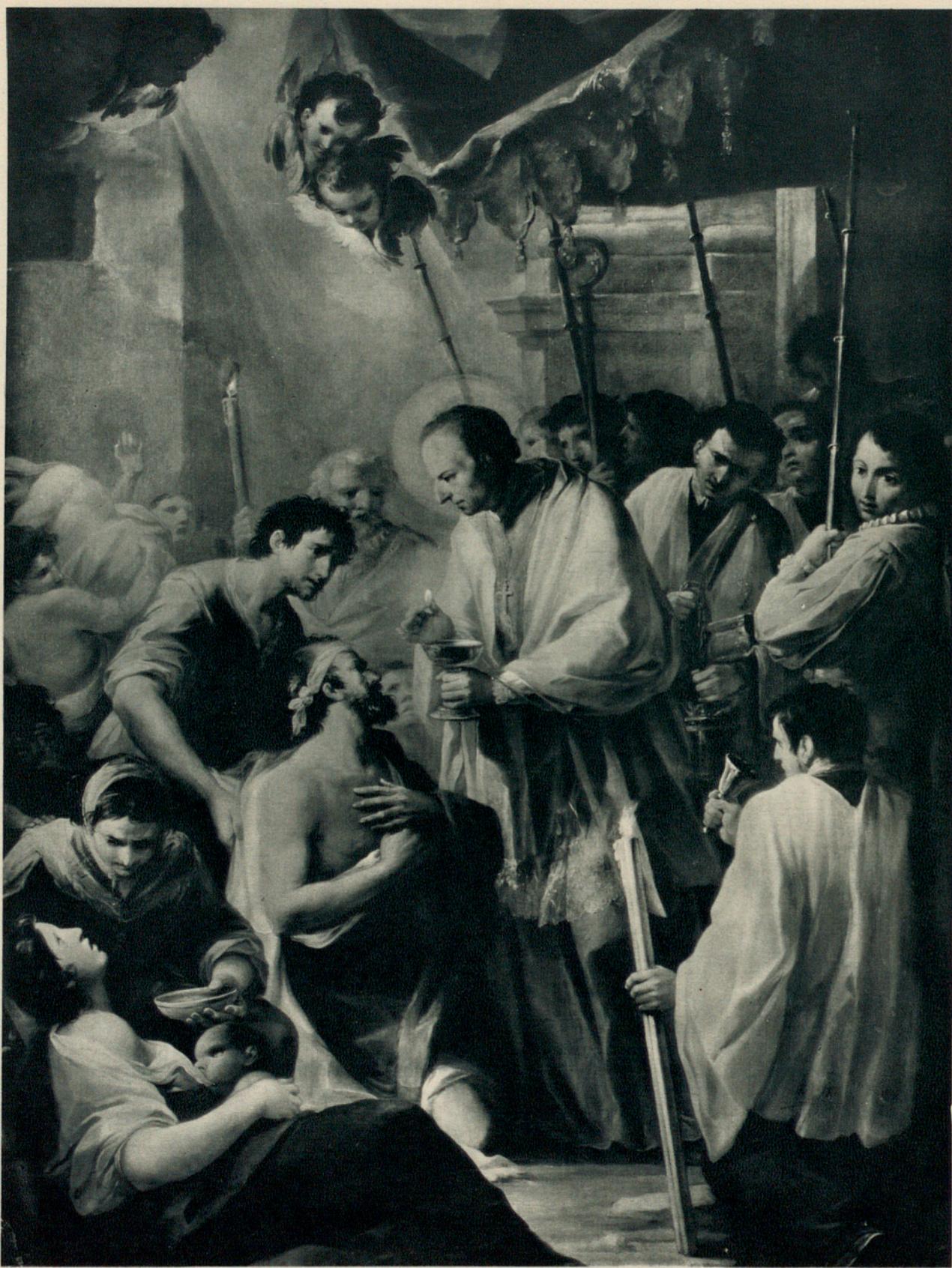


Fig. 301.—M. S. MAELLA: SAN CARLOS BORROMEO DA LA COMUNIÓN A LOS APESTADOS DE MILÁN (BANCO DE ESPAÑA, MADRID).

Mariano Salvador de Maella nació en Valencia el 21 de agosto de 1739; a los catorce años, en el concurso general de la Academia de San Fernando, ya lograba el primer premio de la tercera clase, recibiendo la medalla de plata de cinco onzas por haber dibujado el Pastor Fauno y la Venus, del yeso; en 1754 conseguía el primero de la segunda clase al pintar un tema de las guerras de Italia y otro de la vida de Teodosio y, en 1757, el segundo en la primera clase, por la Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y por El Martirio de San Hermenegildo. En 1760 estaba pensionado en Roma por el Rey, después de haber pasado algún tiempo manteniéndose difícilmente. Hasta el 5 de mayo de 1765 no logra ser nombrado Académico de mérito. A su regreso entra en Palacio para trabajar con Mengs, sin conseguir el nombramiento de Pintor de Cámara hasta el 8 de febrero de 1774, si bien disfrutase de gajes palatinos desde algo antes. No era fácil de contentar y como había conseguido fama, y como Jovellanos le patrocinaba, solicitó, ser elevado a Primer Pintor de Cámara; los informes son terminantes: "El destino de primer Pintor de Cámara sólo ha habido en el nombre y sueldo cuando la singular habilidad y extraordinarios conocimientos en la pintura se han reunido en algún Profesor de gran mérito; tal fue don Antonio Rafael Mengs. No ha habido otro Primer Pintor en este siglo". El documento define de manera precisa el criterio estricto mantenido en la Casa Real, quizá no esperable. El paso de los años asentó la posición académica y profesional de Maella y en 31 de octubre de 1799 asciende, con Goya, al suspirado puesto. Con José I desempeña su oficio sin rebozo y hasta acepta la "Orden de España" —la denigrada "berengena", llamada así por su banda morada—; a causa de ello, seguramente, en 1.º de marzo de 1815, Fernando VII le separa del destino, que confiere a don Vicente López, pero "queriendo su Majestad usar de la generosidad que le es característica... se ha dignado concederle por vía de limosna... 12.000 reales anuales". Murió el 10 de mayo de 1819. En la Real Academia de San Fernando había sido Teniente Director desde el 8 de febrero de 1782, Director de la Pintura desde el 2 de febrero de 1794 y Director General desde el 8 de agosto de 1795.

La personalidad de "artista oficial", sostenida tantos años por Maella, obligaba a la mención pormenorizada de sus servicios. Ellos no obstaron al despliegue de sus facultades y méritos. Sin duda, no es artista que hoy tenga muchos admiradores; sin embargo, un estudio detenido de sus obras aumentaría notablemente el aprecio de sus dibujos, sus bocetos y sus retratos. La necrología de Maella en las actas de la Academia hace hincapié "en la corrección de su dibujo, especialmente [en las obras] de su primer tiempo" y no encomia su colorido que es, desde luego, lo más endeble de su técnica por convencional y, con frecuencia, desvaído en los tonos azules y rosados dominantes.

Pintó al fresco en el Palacio de Madrid la entonces llamada "pieza de vestir del Príncipe" con Hércules entre la Virtud y el Vicio y en otra La apoteosis de Adriano, el techo del oratorio de Damas, con La Asunción, e intervino en otros seis. Asimismo, pintó bóvedas en la Colegiata de La Granja; las Virtudes (1778) en El Pardo; en la capilla del Venerable Palafox, en Burgo de Osma; en el Ochavo de la Catedral de Toledo; en la Casa del Labrador de Aranjuez y en la del Príncipe de El Escorial. Muéstrase en estas obras subordinado a Mengs.

Acentos personales se advierten en la más importante tarea que hubo de desempeñar al óleo: los lienzos que sustituyeron en los altares laterales de San Pascual de Aranjuez a los magistrales de Tiépolo, ignominiosamente arrumbados, según queda dicho.

Posee la Academia, por regalo de don Valentín Carderera, su Autorretrato juvenil,

de su etapa romana, que es de esas obras neoclásicas románticas ya en profecía (fig. 309). Igualmente se perciben toques de sensibilidad, poco acostumbrados en su tiempo, en el cuadro Agar e Ismael en el desierto, también del Museo de San Fernando.

Tampoco carece de emoción San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán, lienzo al que parece que hubiesen llegado influjos murilescos; pintado para el Banco de San Carlos, hoy está en su sucesor, el de España (fig. 301).

En cambio, están centradas en el academicismo ortodoxo las Cuatro estaciones del Museo del Prado, alegorías correctas y fríidas, con rostros repetidos —lo que se observa en sus cuadros de devoción— y pálidos recuerdos de alegorías de Paret (figs. 302 a 304). Más gracia, junto con belleza artificiosa de paisaje, revelan sus marinas y escenas de pescadores, del Prado, relacionables con pinturas de Camarón y, por otra parte, alegradas con el popularismo acostumbrado en los modelos para la Real Fábrica de Tapices (fig. 305).

Como retratista su obra principal es el Carlos III vistiendo el hábito de su Orden, que está en Palacio, en la pieza, con techo de Vicente López, que representa la creación de la misma, pues se destinaba a sus juntas (fig. 307). La figura está tratada con nobleza y grandiosidad y el colorido aventaja al de sus demás pinturas en este género. Con todo, el recuerdo de Mengs está muy presente. Dígase lo mismo del delicado de D.^a Carlota Joaquina niña, que fue reina de Portugal, con un canario en la diestra (fig. 308), que, como las pinturas religiosas mejores de Maella, suscita el calificativo de bonito más que el de hermoso. Seguramente, hubo de encargársele un cuadro de empeño: La familia de Carlos IV siendo príncipe; conócese un excelente dibujo: el Rey en pie, la Reina, con sombrero redondo, en un sofá y tres niños. El grupo innova la composición usual en el siglo XVIII; de haberse ejecutado con éxito el puesto de Maella se reconocería como superior (fig. 306).

No porque fuesen casi generales en aquel tiempo las dotes de dibujante, se omitirá su elogio respecto de las que poseía Maella, que demostró, asimismo, como ilustrador de libros; intervino dibujando las láminas del más bello y primoroso impreso en época áurea para la bibliografía española: la traducción de las obras de Salustio por el Infante don Gabriel, hijo de Carlos III, que salió de las prensas de Ibarra en 1777.

Artista cultivado, queda de él un informe dado al Director del Seminario de Nobles de Madrid respecto a la utilidad de adoptarse en la clase de dibujo el cuaderno de medidas del cuerpo humano de Juan de Arfe, que acababa de reeditarse: muestra preferencia por las señaladas por Gerard Audran y noticia que la Academia de San Fernando "se halla, actualmente, meditando la formación de un cuaderno completo; ...hace tres meses se ocupan los profesores en medir las bellas estatuas", rasgo caracterizador de aquella época.

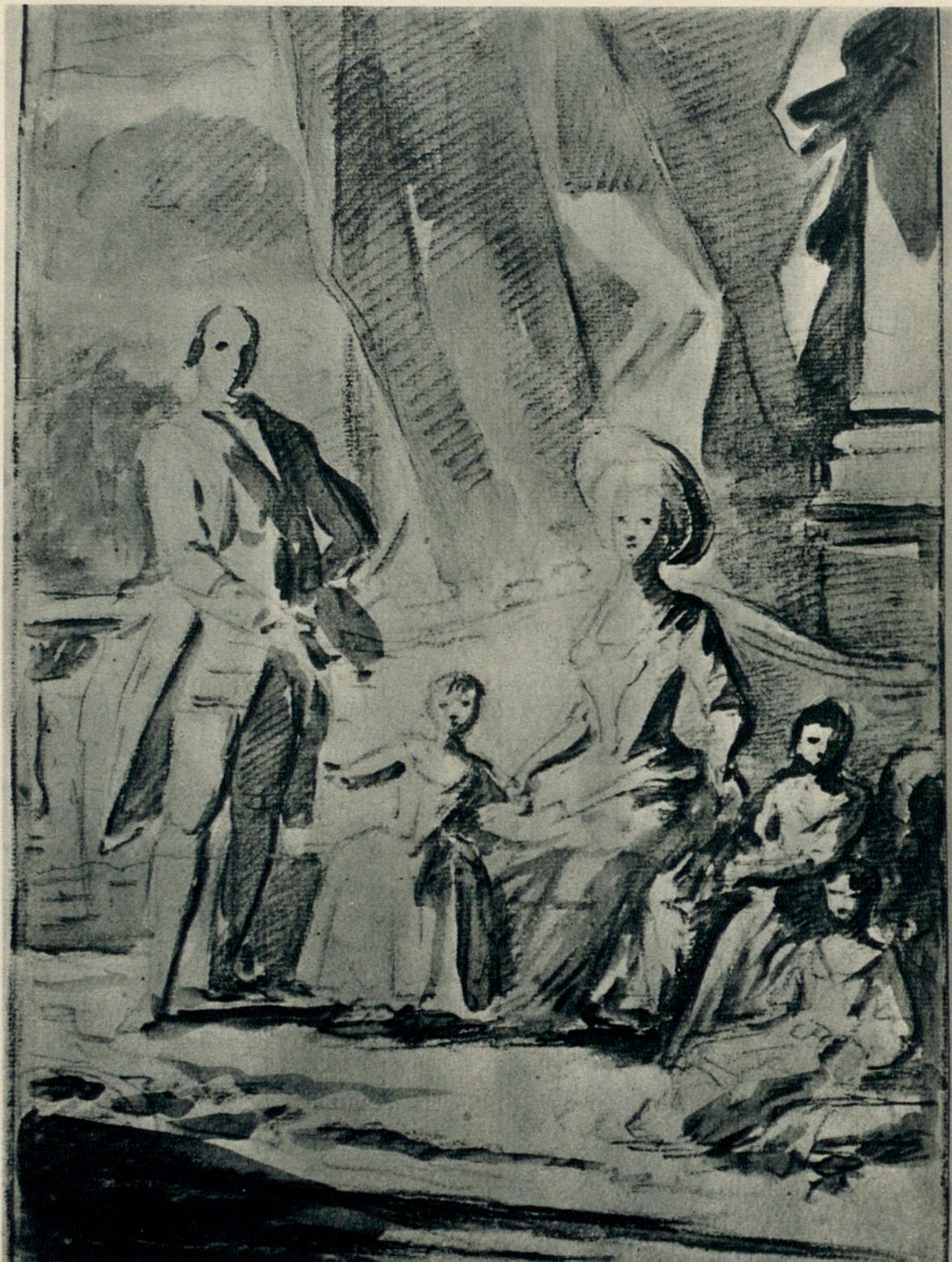
La elevación, simultánea con la de Goya, al más alto puesto artístico palatino, inexplicable para la apreciación de nuestro tiempo, resulta razonable, considerando los datos históricos enunciados.

Quien deseare más noticias de Maella las hallará cumplidísimas en una biografía, de su propia mano seguramente, que insertó Oréllana en su «Biografía pictórica valentina». Está fechada en 1.^º de octubre de 1795 y comprende su vida y obras hasta dicho día.

Mucho menos abundantes son los datos de que se dispone respecto a Agustín Esteve y Marqués —segundo apellido que evitará confusiones—, artista cuyas pinturas alcanzan precios elevados, y algunas están, de intento, o casualmente, confundidas con las de Goya y quizá con



Figs. 302, 303, 304 y 305.—M. S. MAELLA: LA PRIMAVERA, EL OTOÑO, EL INVIERNO, Y MARINA (MUSEO DEL PRADO)



Carlos IV, María Luisa y demás familia

Maella 1868

Fig. 306.—M. S. MAELLA: LA FAMILIA DEL PRÍNCIPE DE ASTURIAS, DESPUÉS CARLOS IV (COLECCIÓN CARDERERA, MADRID).

las de otros retratistas de su época. Era natural de Valencia y nació el 12 de mayo de 1753. Su biografía está por hacer. A los diecinueve años —por tanto, en 1772— consigue el primer premio de la tercera clase en la Academia de Bellas Artes, mas, al parecer, no prosiguió el intento ni obtuvo honores de la Corporación, después de fracasar en el concurso de 1778. Carlos IV le nombra Pintor de Cámara en 14 de junio de 1800; ya a la sazón debía de estar en el taller de Goya, porque en 20 del siguiente mes presenta una cuenta “por haber repetido los retratos de cuerpo entero [de los Reyes] en seis cuadros... por los originales pintados por don Francisco Goya”; documento que ha originado la suposición del malogrado investigador don Valentín de Sambricio de que son de su mano el Carlos IV y la Reina de mantilla, del Museo del Prado, contra lo que argumentan, así su calidad extraordinaria, como la carta de la retratada a Godoy de 15 de octubre de 1799; “deseo saque bien las copias Goya para ti”, pues, los lienzos provienen de la colección del Valido.

Que Esteve tenía clientela en la nobleza cortesana, se demuestra por cuadros como el retrato de Doña Joaquina Téllez-Girón, a los trece años, que está en el Prado. Era hija de los Duques de Osuna y casó con el que había de ser Marqués de Santa Cruz. Data el lienzo de enero de 1798 (fig. 312) y es pareja del de su hermana Marquesa de Camarasa.

Como se comprueba, noticias y obras pertenecen ya a muy adelantada la vida del pintor, entre los cuarenta y los cincuenta. La única monografía publicada es la del infeliz investigador Martín S. Soria, que recogió cuanto pudo, sistematizándolo, en su estudio “Agustín Esteve and Goya”, intentando agrupar las obras atribuibles a su pincel. Acertó, a mi ver, al considerarle seguidor de la técnica de Mengs, separando con este criterio bastantes lienzos dudosos de Goya para adscribirlos; afán en que fue demasiado lejos, pues no parece justificado dudar que sean de la mano de Goya retratos cuales el de la Marquesa de Lazán, del Palacio de Liria, y el de la Marquesa de Espeja, del Duque de Valencia, y aun el de la Condesa de Casa Flores que sólo por fotografía conozco; y basándose, precisamente, en su certera observación del que llamaríamos “mengismo” de Esteve, y en la, también aguda, de “los ojos” que pintaba, pues tampoco puede desconocerse la deuda de Goya con Mengs.

Si nos atenemos a los retratos firmados y documentados, la lista es corta: 24.

En torno de ellos Soria formó una lista de 107, no todos conservados y varios por simples referencias.

En las obras seguras de Esteve es cualidad constante la elegancia, innegable pero un tanto envarada, lejana de la suprema de Goya, impregnada de sentido del natural. Véase el retrato de la que había de ser Marquesa de Santa Cruz por matrimonio, hoy en el Prado (fig. 312), y quienquiera se persuadirá cómo nunca pudo ser atribuido a Goya. En contadas ocasiones Esteve se sale de su nivel; quizás el lienzo suyo más vigoroso y original sea el Godoy con uniforme de Guardia de Corps, de la Academia de San Fernando; pintura directa, sin artificios, acaso un tanto seca, pero, como hoy se dice, con garra (fig. 310). No les falta esta nota a los retratos de Don Mariano San Juan y Doña Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo, ambos del Prado y el segundo de los cuales he venido atribuyendo a Carnicero, y que Soria adscribe a Esteve (fig. 313).

No deja de sorprender el comprobar que Esteve no cultivase apenas más género que el retrato. Soria menciona pinturas religiosas; mas, la única hoy en lugar público es la del altar de las Salesas “nuevas”, en la calle San Bernardo, de Madrid, con los Santos fundadores San Francisco de Sales y Santa Juana Francisca Fremiot.

El desconocerse, inverosímilmente, dibujos suyos dificulta el conocimiento de su labor.

Al final de su vida vio frustrada la ilusión de que Fernando VII le igualara en gajes con los demás pintores de Cámara; el memorial que presentó resulta commovedor: “¿Cómo podrá Esteve dudar de que V. M. accederá a su solicitud cuando V. M. le ha honrado en su vejez con la dignación de haberse dejado retratar por él? Esteve cuenta con esta gracia y de la que tendrá el consuelo de poder asegurar: Esteve retrató al Deseado y amado señor don Fernando VII y este amabilísimo monarca honró a Esteve declarándole su pintor de Cámara con igual sueldo que gozan los demás”. El glacial soberano no se dejó conmover y puso la tradicional “banderilla”: “Hágase presente más adelante”. Ocurría esto en 1815. En 20 de septiembre de 1819 pide que le dejen marchar a Valencia, siguiendo consejos de los médicos, pues a sus sesenta y siete años padece vaídos y está casi ciego. Todavía en diciembre debía de seguir en Madrid por cuanto se trata de adquirirle la admirable Trinidad, de Ribera, del Prado, que se le compra en 20.000 reales el 5 de abril de 1820, última fecha conocida de su vida.

La figura del excelente retratista, que don Elías Tormo no dudaba en llamar colaborador de Goya, “habrá de perfilarse mediante un estudio demorado de sus pinturas indudables, para lo que sería necesario conocer copias documentadas de Goya y analizar su técnica”. En la “terra incognita” que rodea los grandes nombres, la labor no es fácil y, con frecuencia, ingrata.

Cierta consideración, además de Antonio Carnicero, merecen dos extranjeros: uno, especializado como retratista, trabajó bastante en España; otro, más bien dedicado a la decoración.

El primero era sueco, Adolf Ulrik Wertmüller y, nacido en Estocolmo el 18 de febrero de 1751, formado en París y Roma, después de residir en Lyon y en Burdeos —localidades de burguesía comercial, que él acostumbraba a frequentar—, vino a España en el verano de 1790. Hombre minucioso, llevaba cuenta de sus pinturas, habiendo dejado una utilísima “Note de tous mes ouvrages”... Parece que permaneció entre Cádiz y Madrid hasta marzo de 1794: en junio estaba en Filadelfia y en aquél país murió el 5 de octubre de 1811. Además de retratar a comerciantes y cónsules residentes, penetró en más altas esferas, por cuanto enumera los siguientes modelos: La Marquesa de Santa Cruz (1790), la Duquesa de Alba, (1791) el Conde del Valle de San Juan, el Duque de Alba, los Marqueses de Branchiforte, la Condesa de Flores, don Nicolás de la Cruz y en Cádiz, la hija del cirujano Sabater, que lo había operado, “Mr. de Vallabriga, frére de l'épouse de l'Infant don Louis”, “Madame O'Farril, née Carrasas”, “Mlle [sic] María Teresa Moya, femme de Mr. Gahn, consul de Suéde”, Conde de Orelli, Mariquita Ibáñez, la Marquesa de Santa Cruz en Diana, dos niñas hijas de Magarola y el Barón de Andilla. La lista de los españoles retratados por el sueco permitirá, probablemente, identificar alguno. A ellos se sumaban, no ya los de extranjeros, sino también, y el hecho es digno de subrayarse, los de los infortunados Reyes de Francia y sus hijos que, en el trágico año de 1793, le encarga la Duquesa del Infantado.

De la labor española de Wertmüller permite darnos idea la pareja de medio cuerpo del Conde Jacobo de Rechteren, embajador de Holanda en España, y su mujer, que era gaditana, Doña Concepción de Aguirre y Yoldi, firmada en Madrid en 1790, del Prado (figura 314). Su factura es la normal en un pintor “internacional” del tiempo, de personalidad escasa, correcto y frío. No parece posible confundir sus cuadros con los de Esteve, pero, se recordará que mientras Allende-Salazar creía de Wertmüller el gran lienzo de la Condesa de Montijo con sus cuatro hijas que, propiedad del Duque de Peñaranda, estuvo muchos años



Figs. 307 y 308.—M. S. MAELLA: CARLOS III CON EL HÁBITO DE SU ORDEN (PALACIO REAL, MADRID) Y LA INFANTA CARLOTA JOAQUINA (MUSEO DEL PRADO).

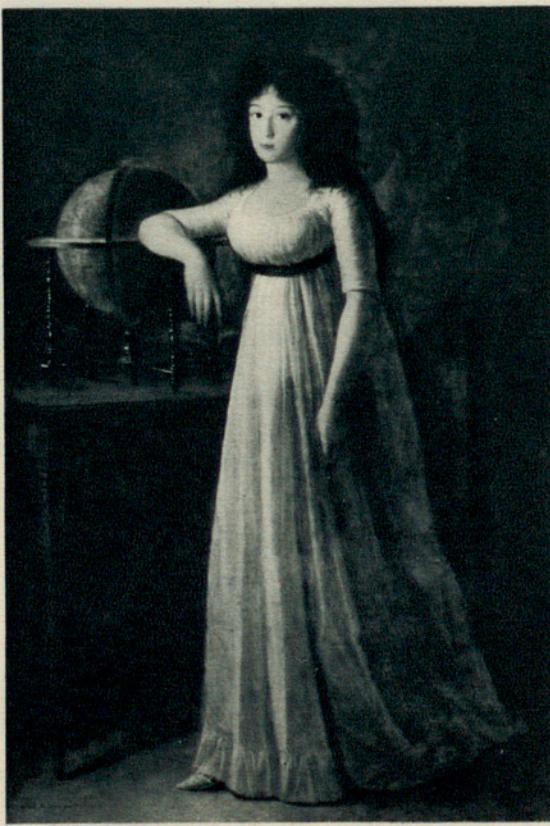
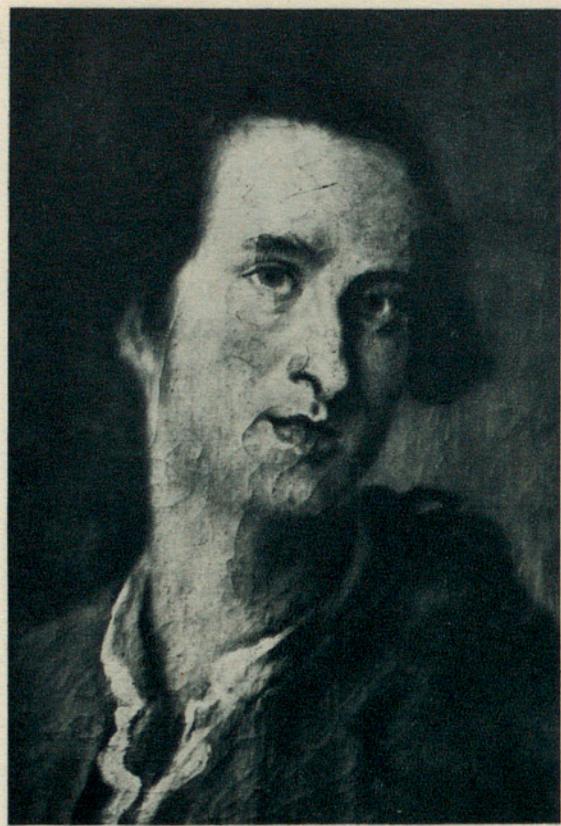


Fig. 309.—M. S. MAELLA: AUTORRETRATO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Figs. 310, 311 y 312.—A. ESTEVE: GODOY (ACADEMIA DE SAN FERNANDO); DON MARIANO SAN JUAN, CONDE DE LA CIMERA, Y DOÑA JOAQUINA TÉLLEZ-GIRÓN, DESPUÉS MARQUESA DE SANTA CRUZ (MUSEO DEL PRADO)



Fig. 313.—A. ESTEVE: DOÑA TOMASA DE ALIAGA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 314.—U. WERTMÜLLER: DOÑA CONCEPCIÓN DE AGUIRRE, CONDESA DE RECHTEREN (MUSEO DEL PRADO). Figs. 315 y 316.—A. CARNICERO: MANUEL GODOY Y LÁMINA DEL REAL PICADERO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y CALCOGRAFÍA NACIONAL, MADRID).

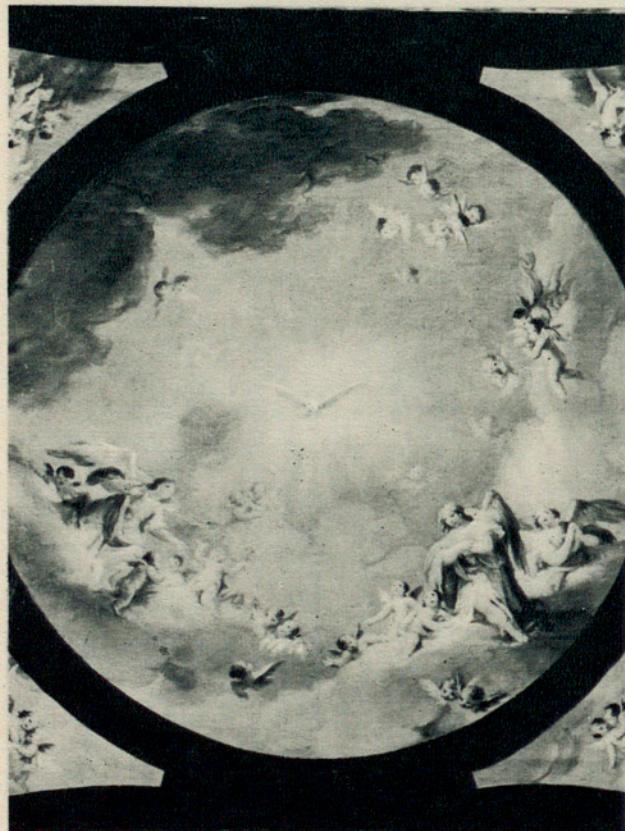


Fig. 317.—J. INZA: D. TOMÁS DE IRIARTE (MUSEO DEL PRADO). Fig. 318.—Z. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ: RETRATO DE SU PADRE (MUSEO DEL PRADO). Fig. 319.—J. GÓMEZ PASTOR: EL ESPÍRITU SANTO ADORADO POR LOS ÁNGELES (MUSEO DEL PRADO). Fig. 320.—J. B. ROMERO: FLORERO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

en el Palacio de Liria, Martín S. Soria lo publica como de Esteve; por más que don Ángel M. de Barcia lo catalogó como obra de Goya, por el testimonio de la Emperatriz Eugenia, nieta de la Condesa e hija de una de las retratadas.

A Antonio Carnicero —Salamanca 1748, Madrid, 21 de agosto de 1814— hace medio siglo que le consideraba merecedor de que se le valorase: “no refinado —escribía— pero sí vigoroso y con un sentimiento sin depurar, aunque hondo y nacido en el alma del pueblo”. Hijo del escultor Alejandro, vino con él a Madrid; en el concurso académico de 1769 ganó el segundo premio de la primera clase; estuvo en Roma, donde obtuvo dos en la Academia del Papa y otro en la de San Lucas. En 6 de julio de 1788 fue hecho Académico de mérito en la de San Fernando y, previo memorial de 16 de abril de 1796, alegando haber retratado a los Reyes, quizá los lienzos del Museo de Valencia, es nombrado al día siguiente Pintor de Cámara. De dos años después es el episodio, ya referido, cuando pide ser maestro de dibujo de Fernando, Príncipe de Asturias y éste se perfeccionaba en la danza. En 19 de marzo de 1806 era maestro de los Infantes. Su dominio del dibujo y su valimiento con Godoy fueron motivos para que se le encargaran los modelos de las finas láminas del “Real Picadero (fig. 316).

Si antes se habló de su posible enlace con Paret y, sobre todo, con Camarón en el cultivo del costumbrismo, por lo que se reprodujo su Ascensión de un Montgolfier (fig. 236), aquí deberá hacerse referencia a sus dotes de retratista. Separábale de Esteve el colorido, más intenso, agrio en ocasiones, y un realismo robusto, desdeñoso de elegancias. Su mejor retrato es, sin duda, el de Godoy sentado, de la Academia, aparatoso y prolíjo, que procede del secuestro de los cuadros del valido (fig. 315). Posterior, y también solemne y sin embargo veraz, es el Fernando VII, firmado, de la Real Academia de la Historia, que data de 1814 y será su última obra. La fuerza de su colorido, más bien intenso, aleja la idea de atribuirle el cuadro conmemorativo de La fundación por Godoy del Instituto pestalozziano, en la Academia, que Soria cree, probablemente, con más acierto, de Esteve.

Los pintores hasta aquí mentados no agotan la lista numerosísima de los que se distinguieron en el último cuarto del siglo XVIII y antes de 1808.

De Joaquín Inza —... 1763-enero de 1808— posee el Prado un sobrio y un tanto seco retrato de don Tomás Iriarte, el famoso fabulista canario, que murió en 1791 (fig. 317). Mejor dotado que Inza, practicando el óleo y la pintura de techos, Zacarías González Velázquez, de la tercera generación de esta familia de artistas (nació en Madrid en 1763, y murió el 31 de enero de 1834); Académico de mérito desde 7 de noviembre de 1790, logra los honores de Pintor de Cámara el 11 de agosto de 1801 y fue buen retratista, según acredita, entre varios, el lienzo en que vemos a su padre el gran fresquista († en 1793) con pincel y paleta, muy vivaz en la expresión y de técnica resuelta (fig. 318). Dicho queda que pintó modelos para tapices.

Si se quiere dar una impresión de géneros diferentes del retrato, deberá no olvidarse un artista de escasa nombradía como Jacinto Gómez Pastor. Natural de La Granja, nació en 1746 y vivió hasta 1812; discípulo de Francisco Bayeu, consiguió manejo en el fresco, que evidencia su techo del Oratorio de dicho Real Sitio, La Adoración del Espíritu Santo por los Ángeles, cuyo primoroso boceto guarda el Museo del Prado (fig. 319). En 1773 comenzó, por orden de Mengs, a ayudar a Andrés de la Calleja en la restauración de los cuadros, y ganó el título de Pintor de Cámara honorario en abril de 1793.

En la referencia preliminar a estos artistas se emparejó, casualmente, con Wertmüller al francés Joseph Flaugier, nacido en Martigues (Provenza), el 10 de diciembre de 1757. Traído de niño a Cataluña, a los doce años marchó a Marsella, pero retorna y reside en Tarragona, pintando ya. En 1790 marcha a París y allí trata a Luis David y aprende de él y de Proud'hon. Fue el introductor del "estilo Imperio" en Barcelona. Pintor de temas religiosos y alegóricos, a veces con intención satírica, dejó numerosas obras, la principal, La coronación de la Virgen, en la cúpula de la iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo, anterior a la ocupación francesa, que él aceptó habiendo retratado a Napoleón y a José I. Son importantes dentro del nuevo estilo las pinturas religiosas instaladas en una pieza del Palacio de Pedralbes; los siete lienzos, sobriamente compuestos, tienen figuras de gran dignidad y nobleza. De Flaugier como retratista hay una muestra en el Museo del Prado. Murió en 3 de enero de 1813.

Si de la pintura aparatoso y el retrato se pasa a la menos engolada y realista, debemos parar mientes en quienes se dedicaron a la de "género", alejada de la Academia, por más que a veces la acogía, condescendiente. Juan Bautista Romero cultivaba la pintura de flores; apenas sabríamos de él a no haber firmado dos hermosos Floreros, uno de ellos en 1796, que posee la Real Academia de Bellas Artes; su "Catálogo" de 1824 le dice "valenciano moderno"; demuestra en ellos haber asimilado el estudio de los pintores del siglo XVII, como Arellano (fig. 320); pintó, además, bodegones; entre los que, anotó don Manuel Gómez Moreno, en la posesión arzobispal granadina de La Zubia, Unos higadillos con un trozo de carne sobre una col, encima de un tablero de mármol; en ellos no llegó a la altura de Meléndez. El "Catálogo" de la Exposición de Floreros y Bodegones, recuerda que Romero trabajó para la Fábrica del Buen Retiro, en 1801-1802. Con haber alcanzado mayor fama y categoría académica su paisano José López Enguídanos (1780-1812), resiéntense sus cuadros de "rigidez y acartonamiento", según observa J. Cavestany. La colección reunida por Godoy, principal fondo de la académica, era rica en cuadros de "naturaleza inanimada", españoles, italianos y flamencos, dándonos con esto un aspecto de los gustos pictóricos vigentes a la sazón.

Tan lejano de la edad de Maella, como aventajándole en las cualidades artísticas se nos muestra don Vicente López, de quien sólo han de recordar estas páginas sus comienzos. Nacido en 19 de diciembre de 1772, precozmente alcanza en 1789, a los diecisiete años, el primer premio de pintura en la Academia de San Carlos y, a la vez, el ser pensionado para venir a la de San Fernando. El encuentro con Maella y con Ferro hubo de ser decisivo para su formación. Hijo y nieto de pintores de corta, o nula nombradía, en su hogar encontraría estímulo pero no enseñanzas útiles. En Madrid permaneció hasta 1792. Aquí obtiene en 1790 el premio de la Academia con el cuadro, que en ella se conserva, Los Reyes Católicos recibiendo a los Embajadores de Fez, consistente en una medalla de oro de tres onzas. Con ser obra tan juvenil están en ella patentes las cualidades de que había de hacer gala durante toda su larga carrera. Hubo de trabajar el cuadro (fig. 322) con la conciencia que muestran el dibujo, a lápiz, de la Biblioteca Nacional, y el boceto, que perteneció a Boix, que presenta escasas variantes con la composición definitiva. La comparación de esta obra con las que fueron producto de los concursos de aquellos mismos años prueba, con cierto ímpetu barroco, un sentido más pictórico, incluso más luminista, fundido con recuerdos de Maella observables en varios personajes: los Reyes, en particular; por más que en los paños de doña Isabel se anuncie ya el magisterio al pintar los trajes de Corte, predilectos de don Vicente.



Fig. 321.—V. LÓPEZ: LA FAMILIA DE CARLOS IV RECIBIDA POR LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 322 y 323.—V. LÓPEZ: LOS REYES CATÓlicos RECIBIENDO A LOS EMBAJADORES DE FEZ (ACADEMIA DE SAN FERNANDO) Y FRAGMENTO DEL TECHO LA CREACIÓN DE LA ORDEN DE CARLOS III (PALACIO REAL, MADRID).

Su retorno a Valencia supuso ascensos notables: la Academia de San Carlos le hizo miembro de mérito, Teniente-Director de la Pintura en 1799 y Director en 9 de agosto de 1801. En noviembre del año siguiente se cimentó su ulterior fortuna. La familia Real desde Barcelona —después de las dobles bodas hispano-napolitanas— se había trasladado a Valencia; entre los festejos de la estancia hubo la recepción en la Universidad y se encargó a Vicente López el cuadro conmemorativo, que es propiedad del Prado. En 6 de diciembre estaba ya pintado y lo alega el artista al pedir le conceda Carlos IV los honores de Pintor de Cámara; el Rey en la misma fecha, decreta: "Concedido".

Es la pintura más importante que, dentro del siglo XVIII, realiza don Vicente (fig. 321): composición centrada por la Reina con don Francisco de Paula que tiene, a su derecha, el grupo del Rey y los Príncipes e Infantes y, a su izquierda, las figuras alegóricas de las Facultades universitarias, vestidas con los colores adecuados, y presididas por Minerva con alegorías de la Paz, el Estudio, etc.; del Empíreo descienden otras con ramos y coronas. El gran lienzo si tuviese un colorido más vigoroso —gana en reproducción y es más fuerte su boceto— se impondría por sus demás cualidades que, faltas de aquélla, la más esencial para ojos españoles, parece como si se desarticularasen. Carece, también, de penetración psicológica en los personajes cuya anatomía y cuya expresión dominaba, pues hubo de ser retratista "de exterioridades", extraordinario por el parecido, el primor y el acabado; a veces, estos dos excesivos.

Cultivó todos los géneros, aunque su preferido fuese el de retratar y en él hubo de ser magistral y prolífico. Con factura primorosa, frecuentemente de excesivo esmaltado, daba parejo valor a los rasgos fisionómicos que a las joyas, las telas y los encajes. El parecido de sus trasuntos debía de ser asombroso, aun no siendo grande su poder para penetrar en el alma de los modelos. Su prurito por acabar hasta límites inverosímiles la ejecución de un lienzo hace creíble la anécdota de que Goya le amenazase si continuaba "perfeccionando" el retrato que le pintó en 1826, que es el mejor de todos.

Pintura que difiere de las que solía ejecutar don Vicente López por lo que ha de mencionarse, bien que sea muy posterior y de avanzado el siglo XIX, es el gran fresco del techo de la Pieza de Carlos III, de Palacio —la misma para donde Maella retrató al Rey—, destinada para reunir el capítulo de la Orden por él fundada en honor de la Inmaculada Concepción. El detalle que se reproduce (fig. 323) muestra al Monarca arrodillado, al que la Fe presenta en el cielo, para ofrecer a Dios las insignias —collar, manto, espada... Hay en esta obra plenitud de formas, además de un hermoso fondo arquitectónico, y de un colorido con mucho más contraste del empleado, habitualmente, en el fresco, indicadores de que, si el pintor hubiese sido más fiel a su temperamento, que el sobrado academicismo frustró, su categoría artística habría alcanzado nivel más alto.

Don Elías Tormo en su estudio sobre el encargo universitario a don Vicente hizo la intencionada observación que dos años antes había pintado Goya La familia de Carlos IV. Mientras el valenciano al pintarla acumuló toda su ciencia académica, junto con reminiscencias del barroquismo, el aragonés había alineado, simplemente, Reyes, Príncipe e Infantes, por lo que es muy gráfica la denominación que, con desgarro, le dio la Reina: "el cuadro de todos juntos". Y no se olvide que Goya tuvo en el pensamiento y en su pincel el designio de recordar el esquema de Las Meninas —así, se colocó, y dispuso el lienzo que figura estar pintando, en lugar análogo al escogido por Velázquez—, mas el desenfado genial de su temperamento le llevó a la audaz y antiacadémica composición. Apasionado por pintar "la vida",

concentró en aquellas catorce cabezas uno de los trozos más reales y emocionantes de humanidad que el arte de cualquier tiempo haya podido fijar. Pero, a la vez, sensible como pocos a la seducción de la materia bella, pinta telas y joyas, que le gustaba poseer, cual el mejor que las hubiere pintado.

Por todo ello, la comparación entre Goya y Vicente López resulta cruel. Al pasar de un siglo a otro, si se coloca el confín en 1808, quedábanle cuatro décadas al segundo de fecunda producción pictórica y dos a Goya. Ambos pintores se trajeron; sin embargo, en el arte y en la técnica no sólo seguían ideales y caminos diferentes, sino que pertenecían, en rigor, a concepciones estéticas distintas: el joven cerraba el ciclo que en la pintura española había abierto la llegada de Mengs; con Goya nacía el arte moderno.

Podría aseverarse que Vicente López en bien y en mal fue producto cabal de todo lo que la institución académica y la protección regia pudieron conseguir en el campo pictórico: la perfección y la honradez técnicas, sin la genialidad, que es don divino.

PARTE SEGUNDA

FRANCISCO GOYA

Ya desde el título de este volumen se ha resaltado como parte esencial de él la consagrada al estudio de la personalidad artística del gran pintor y grabador, por las dimensiones de su genio, sólo comparable entre españoles con el de Velázquez. Como la mitad de su labor pertenece al siglo XIX, es conveniente para mantener la congruencia con la primera parte del volumen dividir el texto de la segunda en dos períodos que resultan de casi igual duración, al distribuir la actividad, no la existencia, del artista, abarcando el primero desde 1771 hasta 1800 y el segundo, desde 1801 hasta 1828; aunque si nos atuviésemos al desarrollo de su espíritu y de su técnica la fecha divisoria fuera más exacto fijarla en 1793, al salir de la enfermedad que cambió su natural.

Al comenzar, una vez más, el relato de la vida de Goya, copiaré una aguda consideración de Laín Entralgo —de su prólogo a la “Vida de Don Miguel”, de E. Salcedo—: “la biografía se mueve y tiene que moverse desde el nacimiento hasta la muerte del biografiado; pero la narración biográfica no sería posible sin un previo saber determinante de su figura y su sentido; y tal saber, sépalo o no el aspirante a biógrafo, exige de la mente una contemplación caminante en sentido inverso, desde la muerte de la persona estudiada —más exactamente, de lo que ella llegó a hacer de sí misma— hasta su nacimiento”. Dícese al tanto de que se expliquen las anticipaciones que, se advierten en las páginas siguientes, a primera vista, perturbadoras de la cronología.

Todavía invoca el doctísimo profesor una cita de Unamuno apropiada al caso: “Suelo ver las cosas del espíritu algo a la manera de como si las del mundo material las viésemos en un cinematógrafo cuya cinta corriera al revés.”

Mas esto no anuncia que se vaya a comenzar hablando del gran pintor: “Murió en Burdeos...”; pero sí que al hablar de su juventud, se tendrá presente, lo que había de lograr en su madurez y, al estudiar ésta, en cuenta cómo había de llegar su final. Es la fácil y cómoda ventaja de quienes escriben sobre lo pasado, comparados con los escrutadores arriesgados de lo por venir.

Por más que sea introducirnos en el campo movedizo de los últimos, se osará sostener que Goya fue el producto más complejo y cabal del arte de su tiempo, anticipó muchos avances pictóricos de los que le siguieron y puede vaticinarse que muchas de sus adivinaciones habrán de tener desarrollo futuro por genios todavía no revelados.

Aunque el número de páginas que a su estudio se dedican excede las empleadas en biografías a Mengs y a Tiépolo, siempre quedarán incompletos los rasgos de figura tan excepcional, incluso en el aspecto humano, puesto que en una publicación de la índole de la presente

no cabe incluir pormenores que tienen lugar propio en las monografías. No obstante, habrá de procurarse satisfacer, en lo posible, el deseo del lector por conocer el natural del artista, su formación y sus obras.

Una minucia previa: El nombre completo del pintor era Francisco de Paula José Goya y Lucientes, y desde 1797, añadió, por ínfulas de señorío, la partícula "de"; pero, usualmente, se le llama Francisco Goya, o Goya, a secas. El prurito de la exactitud en los apellidos puede llevar a extremos como el de algunos diccionarios en los que Velázquez se coloca como Rodríguez de Silva, según firmaba su padre, con dificultades para encontrar su artículo.

ACTIVIDAD ARTÍSTICA DESDE 1771, HASTA 1800

INFANCIA Y APRENDIZAJE.—Nació el artista en Fuendetodos (Zaragoza) y fue bautizado el 3 de marzo de 1746; hijo del maestro dorador de retablos José Goya y de su mujer, Gracia Lucientes, que si bien en la partida lleva antepuesto el doña, no debe interpretarse como calidad ni como presunción nobiliaria, por cuanto era usual en las mujeres de los artífices. La estancia pueblerina era ocasional; trabajos del padre, o refugio contra el peligro de la peste que causaba víctimas en la ciudad.

Poco preciso se sabe de su infancia y de los comienzos de su adolescencia: que un clérigo descubrió su habilidad al ver cómo dibujaba un cerdo en una pared; que a los doce años pintó tres cuadros en la iglesia de su pueblo natal —destruidos en 1936—; que en Zaragoza asistía a la escuela de un P. Joaquín, que se suponía escolapio, pero que, tal vez, fuese jesuita, pues un texto del proceso para la beatificación del P. José de Pignatelli —no señalado hasta 1962— se refiere, sin duda, al artista en agraz, que, “durante las lecciones diarias, en vez de atender, se estaba con la cabeza baja, de modo que no le viese el maestro y sólo se ocupaba en hacer dibujos y borrajejar figuras. Notólo el profesor y llamó... a su desaplicado discípulo; el cual, al verse descubierto, se acercó a él con recelo, temiendo una severa reprensión. Pero no sucedió así, porque, reparando el Padre en aquellos rasgos, y comprendiendo que el joven tenía gran disposición para el dibujo, de la que carecía para las letras, le despidió... Después, llamando a su padre, le aconsejó que dedicara su hijo a la pintura ... Así se hizo y aquel joven llegó a ser, en pocos años, un excelente pintor y uno de los mejores de su tiempo. Tanto que se le nombró Pintor de Cámara y primer pintor de su Majestad.” El testimonio, que hasta ahora no ha pasado a la bibliografía goyesca, es irrecusable y aunque no se da el nombre del artista encaminado por el beato Pignatelli, la identificación es segura, pues en documento que antes se extractó, consta que después de Mengs el título de Primer Pintor de Cámara sólo hubieron de alcanzarlo Goya y Maella. Fue su primer maestro —aparte los rudimentos, que pudo deber a su padre— don José Luzán que era zaragozano, pintor mediocre, pero buen profesor. Se calcula que en 1759-60 estaba ya la familia del dorador en la ciudad: el pintor futuro tenía catorce años, y según noticia que, en vida suya, consta en el “Catálogo” del Museo del Prado, estuvo con Luzán cuatro años, en que le hacía copiar “las estampas mejores que tenía”. La verdad del aserto se prueba, porque en 4 de diciembre de 1763 está en Madrid, concursando las pensiones anunciadas por la Academia de San Fernando, y que no gana, iniciando las derrotas que en aquella casa había de sufrir.

Después de esto, aún sabemos menos de Goya. ¿Permaneció algún tiempo en Madrid?, ¿ayudaríale su paisano —también discípulo de Luzán, aunque doce años mayor—, Francisco

Bayeu? ¿Regresó a Zaragoza?... Todo se ignora desde el 15 de enero de 1764, en que acabó su prueba académica, hasta el mismo mes de dos años más tarde. Entonces la Academia convoca el concurso trienal en que los pintores tenían que pintar, nada menos, que el siguiente asunto: «Marta, Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al rey don Alfonso "el Sabio", a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado, con el Soldán de Egipto, el rescate del emperador Valduino, su marido; y el Monarca español manda darle toda la suma.» Tan complejo relato había de "expresarse" en un lienzo de 1,68 × 1,26 metros y de ejecutarse antes de mediar julio. Que el tema histórico —que sitúa al lector en el ambiente académico— no era el más adecuado al temperamento de Goya, es hoy evidente, con la claridad que la historia posterior proporciona. Tampoco habría de desarrollar con lucimiento el tema que tenían que abocetar, en dos horas y media, el 22 de julio: «Juan de Urbina y Diego de Paredes, en Italia, a vista del ejército español, disputan sobre a cuál de los dos se habían de dar las armas del Marqués de Pescara». Ni un voto obtuvo Goya, mientras ganó el premio Ramón Bayeu, hermano de Francisco. No se conserva trabajo alguno del concurso.

¿Qué cabe imaginar de las dos estancias en Madrid vistas desde el ángulo pictórico? Concretamente, sólo sabemos de sus dos fracasos en la Academia de 1763 y de 1766. En tales fechas las personalidades artísticas de Mengs y de Tiépolo atraerían su admiración. La Academia había cumplido ya sus doce y sus catorce años de actividad. Por cuadros que después pintó se deduce que sus gustos en ciertos aspectos se volvían hacia pintores desaparecidos decenios atrás: en el italiano Andrea Procaccini se inspiró para algún retrato; en dos franceses —Michel-Ange Houasse y Louis Michel van Loo— buscó modelo para ciertas composiciones. ¿Le complacían los artistas que ya resultaban arcaizantes, o los estudiaba como recurso cómodo para resolver problemas mediante el aprovechamiento de obras semi-olvidadas? Luego se aducirá la influencia de Lorenzo Tiépolo, que ya al hablar de éste se indicó.

Todo es incierto en estos comienzos; pero las brumas prosiguen durante más tiempo.

LA ESTANCIA EN ITALIA.—Tampoco se tiene alguna noticia de Goya durante el cuatrienio 1767-70; a menos que se relacione la que suministra el biógrafo Iriarte, en 1867, de dos cuadros: Promulgación del edicto de expulsión de los jesuitas y Cumplimiento de la orden, en 3 de abril de 1767, con los reencontrados hace pocos meses. En rigor, hasta el 20 de abril de 1771 no hay constancia de su actividad. Estaba en Roma y, según había de declarar bastante tiempo después, allí había marchado y allí se mantenía con sus propios medios. Parece lo más verosímil que el viaje lo hizo por tierra y despacioseamente, puesto que, además de insinuarlo Ceán, al escribir de Torrigiano, aprendió algo de francés y, es indudable que, vio y estudió pinturas y estampas francesas. Fruto cosechado en el viaje será una pareja de cuadros de tema pagano, firmado uno de ellos en 1771 "Goya", que descubiertos, de reciente, en París, posee en Barcelona un cultivador de los estudios goyescos.

Se expusieron y han podido ser estudiados en la "Winter exhibition 1963-64" de la Royal Academy of Arts, de Londres, "Goya and his time". Los temas clásicos: Sacrificio a Pan y Sacrificio a Vesta, se conforman mediante figuras corpulentas y de canon muy estirado, conjugando pormenores de procedencia "manierista" —por ejemplo, el recuerdo de la Madonna "del collo lungo", de Parmigianino— con ambiente y toques vistos quizás en cuadros de Salvator Rosa. Sin embargo, en la estatua de Pan y en la sacerdotisa coronada de laurel se diría que ya apuntan rasgos goyescos, que igualmente, se perciben en la manera de pintar los ár-

boles del fondo, con el convencionalismo de un telón; el color es caliente y, en trozos, la pincelada, vibrante. La fecha, los temas y la pirámide de Cestio al fondo del Sacrificio a Vesta llevan a la conclusión de que los dos cuadritos —miden 33 x 24 cm.— hubieron de pintarse en Roma (fig. 324). Estancia de la que nada se sabe; en rigor, tan sólo lo poco que dice la carta del 20 de abril de dicho año.

En la fecha indicada, escribe al Secretario de la Academia de Parma, enviándole, para el concurso abierto, un cuadro, con el lema de un verso de la "Eneida", en que se veía a "Aníbal en los Alpes contemplando las tierras de Italia", asunto menos extraño a la formación neoclásica del pintor que aquellos en que fracasó ante la Academia madrileña; por ello, quizá, obtuvo seis votos y mención elogiosa en el fallo. Titulábase en la carta "discípulo de Bayeu", lo que hace presumir la antes apuntada posible protección. El cuadro se devolvió a Goya dentro del mes de junio, en que se resolvió el concurso y en el que el pintor llegaba a Zaragoza.

Y he aquí que del artista, a sus floridos veinticinco años de edad, no tenemos más que estos Sacrificios paganos y Expulsión de jesuitas. Esta clara y, que se sepa, no motivada falta de obras, carece de explicación. Se ha dado la de su natural aventurero —mujeriego, aficionado a torear, pendenciero—, sin que se haya aducido un sólo caso concreto. En "Pantheon" —nov. dic. 1964— M.^{me} X. Desparmet Fitz-Gerald publica El festín de Asuero y El perdón de Amán, pinturas tiepolescas que están firmadas, al parecer, en 1771, pertenecientes a una colección francesa.

Parece prudente fechar su ausencia de 1768 a 1771 y extender sus recorridos por Italia a Bolonia y, desde luego, a Venecia, para donde Giovan Domenico Tiépolo pudo haberle dado recomendaciones, pues hay en frescos del aragonés notas de procedencia específicamente veneciana. Otra posible, y nunca señalada influencia recibida en Italia, sería la del napolitano Salvator Rosa (1615-1673): los cuadros firmados en 1771 presentan cierto parentesco de colorido y de proporciones, además de vislumbres de misterio, con obras del pintor que fue, por otra parte, de los primeros en interpretar temas fantásticos.

EL RETORNO.—Al volver a España, el suntuoso templo catedralicio de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza, al tratar de proseguir su decoración —tarea sobrado lenta que, comenzada por Herrera Barnuevo en el siglo XVII, todavía no está terminada, después de mediado el XX—, encargó al pintor, los bocetos para pintar al fresco la bóveda del coreto: la fecha del encargo, 21 de octubre de 1771. Con diligencia satisface a la Junta de la Obra, presentando en 11 de noviembre, un cuadro ejecutado al fresco, para probar su dominio en esta técnica y en 27 de enero los bocetos, que agradan.

El tema desarrollado es La gloria del nombre de Dios: campea el triángulo con las letras hebraicas y nubes densas sostienen a los espíritus celestes de muy bellas formas, abundando las femeninas, cual los hubo de representar el pintor en tareas muy posteriores. La disposición de las nubes y los coros angélicos vale al fresquista para distanciar los diversos planos, dando profundidad a la composición. Si se compara con las de Corrado Giaquinto, Mengs y Tiépolo, del Palacio Real de Madrid, se advertirá mayor parentesco con las del primero, y ello no debe extrañar, por cuanto, recién llegado de Roma, allá predominaba el estilo decorativo sobre el que había influido y aún influía Corrado.

No hay que insistir en que el coreto no puede ser de un artista que empieza, reafirmándonos sobre lo dicho; sin duda, hizo, previamente, numerosos ensayos y pruebas. Reconocibles como tales acaso no tengamos más que las pechinias de la cúpula en la ermita de Nuestra Señora de la Fuente, en Muel (Zaragoza), Los cuatro Padres de la Iglesia, de fecha desconocida.

Otro tanto ocurre respecto de las pinturas del palacio zaragozano de Sobradiel, de los Condes de Gabarda; que el pintor se declara en ellas aprendiz se demuestra al comprobar que por lo menos tres de las siete composiciones tienen paradigma ajeno: La Visitación, repite la de un Carlo Maratti; El sueño de San José, un Simon Vouet y El Santo Entierro —en el Museo Lázaro—, otro cuadro del mismo artista francés, hoy en el Museo de Épinal. En la profanidad de las figuras angélicas y en la busca de ejemplares para los asuntos devotos apunta ya uno de los problemas de la personalidad de Goya: el de su religiosidad.

Al mismo período de la vuelta de Italia han de referirse las pinturas al fresco en la cartuja zaragozana de Aula Dei, fechadas por el último que de ellas se ha ocupado, don José Gudiol, en 1774. Son amplias, grandiosas composiciones, con figuras solemnes de ostentosos y holgados ropajes, tan distantes de las de la bóveda del coreto que se hace difícil creerlas de años tan cercanos entre sí. Repetiré lo que hube de escribir mucho tiempo atrás: "De Tiepolo provendrán efectos de paños y arboledas, mas la preponderancia de las figuras grandes, verticales y la sencillez, rayana en pobreza, de la composición, reconocerán otro origen, que no atino a señalar; fuera del impulso renovador del artista, que comenzaría a sentirse mal hallado dentro del "maquinismo barroco". El modo de tratar el juego de la luz lleva a recordar enseñanzas aprendidas en decoraciones venecianas, pero la originalidad de la concepción y de la ejecución se imponen. Goya ha asimilado, convirtiendo en sustancia propia lo que ha visto y aprendido. ¿Cómo considerar de un mismo y corto período estas pinturas? ¿No habrá documentos que precisen las fechas de unas y otras? Los aprovechados por Gudiol parece que no dejan dudar. ¿Estaremos, en tal caso, ante el primero de los cambios desconcertantes en el arte de Goya?

Su vida había entrado en nueva etapa el 25 de julio de 1773, al casarse con Josefa Bayeu, hermana de tres pintores que ya conocemos.

Por haber regresado de Italia Anton Rafael Mengs, en diciembre de 1774, y habiéndose hecho cargo de nuevo, como primer pintor de Cámara, de la dirección de la Real Fábrica de Tapices, al impulsar el cultivo del género constumbrista, basado especialmente en las fiestas y usos madrileños, dio campo a los pintores, saludable para varios, y de consecuencias felicísimas para Goya, pronto llamado, mediante su cuñado Francisco Bayeu, a pintar modelos.

Ya nuestro artista no tuvo que forzar su genio para la realización de escenas históricas, que no comprendía, ni de composiciones devotas que apenas sentía; encontraba los asuntos en la vida cotidiana de las gentes en torno. Las anécdotas escogidas tenían tales raíces en el suelo y en el sentimiento, que los cuadros brotaban sin esfuerzo; sólo las protestas de los tapiceros, quejosos de las medias tintas y los matices que dificultaban la traducción fiel en los telares de las composiciones pintadas, perturbaban la labor, que duró para Goya dieciocho años (1774-92) durante los cuales pintó cincuenta y cuatro, de los que posee el Prado cuarenta.

La larga tarea tuvo dos cortes: el primero entre 1780 y 1786 —junio—; el segundo, los años de 1789 y 1790.

La fecundidad mostrada en los trabajos para la Real Fábrica, revela vigor artístico coincidente con el vital de los veintiocho a los cuarenta y seis; aunque deba advertirse que no fue el período del florecimiento máximo de su genio, pues, como otros españoles excepcionales, Goya alcanzó madurez tardía.

Comenzó por nueve asuntos venatorios y de pesca, y con cierta desmaña, por lo que varios no le fueron atribuidos hasta hallar su documentación. Motivaba aquella que el pintor no fue nunca animalista, pues sólo lo humano movía su sensibilidad. Sin embargo, en algún "cartón" primitivo, como *La caza de la codorniz*, la caracterización de las figuras y la luminosa transparencia del cielo anticipan rasgos de su maestría.

La merienda a orillas del Manzanares y *El baile en San Antonio de la Florida*, —entregados, respectivamente el 30 de octubre de 1776 y el 3 de marzo siguiente— son composiciones sobre fondos de paisaje madrileño en los que le ocurre al pintor deficiencia análoga a la que se señaló respecto a los animales, pues tampoco sintió el paisaje, sino en muy raras ocasiones.

El 12 de agosto de 1777, presenta ocho modelos, entre ellos los bellísimos *La maja* y los embozados, *El quitasol* —una de sus joyas pictóricas ante la cual palidecen los mejores ejemplos de la pintura galante europea— y dos de Niños que, por su verdad y su gracia, emparejan con los de Murillo. Un realismo sano y alegre vitaliza estas pinturas optimistas.

Otros siete se pintan en 1778, resaltando *El ciego de la guitarra*, *El cacharrero*, con una hermosa compradora de loza —ésta admirable ejemplo de "naturaleza inanimada"—, y Niños jugando a los soldados. En medio año termina *El juego de pelota*, *El columpio* y *Las lavanderas*, en el que apunta intención humorística. Otros seis cierran este que pudiéramos llamar "ciclo inicial", en 24 de enero de 1780; entre ellos figura *La novillada*, en la que se autorretrata el pintor, y *La cita*, que Nördstrom estima como la primera presencia de la melancolía en el arte de Goya.

En efecto, consta que en 1778, había sufrido una enfermedad —"me he escapado de buena", escribía a Zapater en abril— y, es casi seguro que aprovechase la convalecencia con su primera serie de grabados: los dieciseis de "cuadros de Velázquez", demostración de estudio minucioso que marcó su impronta. Enfermedad y tarea que explican redujese a la mitad el número de modelos para tapices que solía entregar al semestre.

Los grabados de las obras de Velázquez —*Los Borrachos*, *Las Meninas*, los seis ecuestres *Don Fernando de cazador*, *Barbarroja*, *Don Juan de Austria*, *Esopo*, *Menipo*, *El Primo*, *Don Sebastián Morra*, y *el Portero Ochoa*, que no copia un original de Velázquez, sino de Carréño— prueban que Goya conocía las pinturas palatinas y podía dibujarlas a su comodidad. Nada de las grandes escuelas representadas en los Sitios Reales le era ignorado.

Antes de tratar de las obras de la novena década del siglo parece debido recordar los antecedentes de que Goya dispuso para pintar modelos costumbristas destinados a ser tejidos. Con referirnos a lo dicho en el capítulo correspondiente a la Real Fábrica y al hablar de Houasse y de Bayeu tendrá el lector noticia suficiente; y deberá añadirse lo que pudo lucrar en los pasteles que Lorenzo Tiépolo cobra en Palacio, en 1774 sobre temas populares de Madrid, a veces los mismos pintados por Goya, pero con la diferencia ostensible, no ya en el tamaño, sino también en el "enfoque": Tiépolo, hijo, condensaba la escena en medias figuras de ta-

maño natural y sin fondo. Ambos artistas respondían al mismo ambiente que inspiraba los sainetes de don Ramón de la Cruz (1731 - † 1795).

No acaba el primer decenio de Goya como pintor con obras conocidas sin que comiencen sus progresos; (además de su labor para la Real Fábrica de Tapices, apreciada con elogios por Mengs, que pocos prodigaba), antes del 9 de enero de 1779 le reciben Carlos III y los Príncipes de Asturias, a los que muestra cuatro cuadros —acaso los “cartones” La feria de Madrid, El cacharrero, El militar y la señora, La acerolera... que entregó la víspera de Reyes—; pero las ilusiones que se había forjado con la regia acogida se desvanecen al insistir por segunda vez el 24 de junio del mismo año en la petición de que fuese nombrado Pintor de Cámara. Cabe sospechar si influiría en la negativa el que hasta entonces apenas se hubiese ejercitado en el retrato, género indispensable, para la obtención del título.

Tampoco se conocen obras de tema religioso desde su instalación en Madrid. Cuarenta “cartones” y dieciocho estampas resulta la producción de siete años de trabajo de un pintor en plenitud de fuerzas; el hecho no es discutible y la esperanza de hallazgos de pinturas ignoradas no parece abierta. El cuadro, citado por Yriarte, El incendio del Coliseo de Zaragoza, ocurrido el 12 de noviembre de 1779, que hace suponer una estancia coincidente en la ciudad, permanece en paradero desconocido.

EL TRIUNFO CORTESANO.—Los trece años que se van a resumir en los párrafos siguientes, comprenden del 1779 al 1792, y son aquellos en los que Goya disfruta de salud, de encargos y de honores: su etapa áurea.

El 5 de mayo de 1780, declarándose discípulo, para hacerse grato, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, solicita que le nombren miembro de ella y presenta para tal fin “un cuadro original de su invención en que se expresa el Señor Crucificado”. Es el hermoso y poco devoto “Cristo” del Prado —repetido con variantes que extrañan en el de la Capilla del Nuncio (manicomio), hoy en el Museo de Santa Cruz, de Toledo—. Algún reparo es probable que formulasen los Académicos que conociesen el “Cristo”, de Mengs, de Aranjuez, precedente claro en la disposición, seguida, asimismo, en un dibujo de su cuñado, y hasta entonces protector. Rompe la elección unánime en 7 de mayo, la serie de derrotas conque hubo de afligir a Goya la Corporación, a la que pertenecía desde 1765 Francisco Bayeu.

Con el “Cristo” se atemperaba el pintor a la tendencia triunfante, que contrastaba con la admiración a Velázquez, atestiguada por sus estampas; pues, no parece posible que creyese que su concepto del Redentor sin sangre ni golpes, con cuatro clavos y supedáneo continuaba la tradición del sevillano, a pesar de coincidir en tales datos iconográficos.

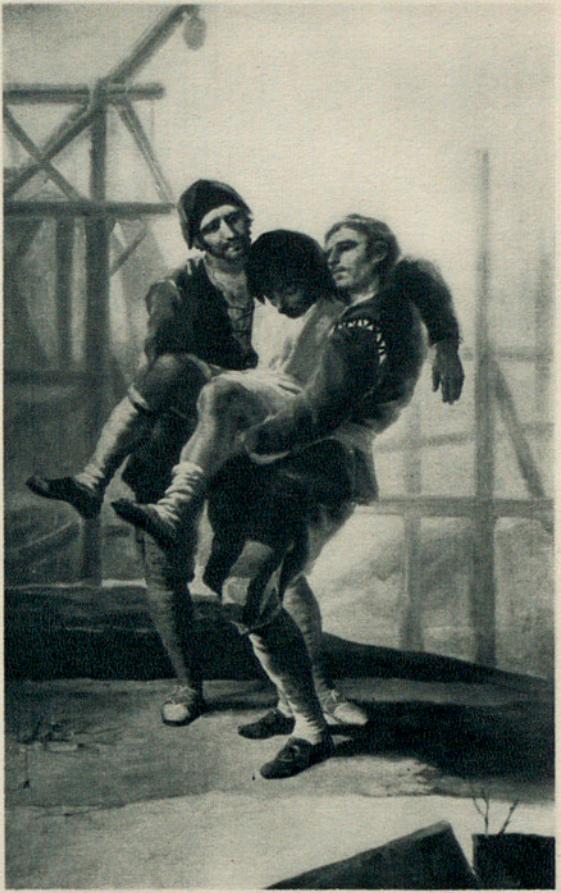
En el mismo mes, la Junta de la Fábrica del Templo del Pilar acuerda que Goya y Ramón Bayeu pinten dos medias naranjas con sus pechinias. Marcha el primero a Zaragoza después del 23 de agosto y en 5 de octubre presentan sus diseños los dos cuñados; son aprobados y comienzan los trabajos. Estalla entonces una desavenencia entre Goya y Francisco Bayeu que quiere imponer correcciones por aquél no aceptadas. Continúa pintando la cúpula, que el 2 de febrero de 1781 está terminada; surge a seguida nuevo entorpecimiento, porque la Junta no aprueba los bocetos de Goya, que no se conservan, para las pechinias; en particular, reprocha las desnudeces en La Caridad y exige que Bayeu ha de dictaminar los bocetos antes de que se desarrolle al fresco. El incidente descubre el carácter nada dúctil de Goya; dominado por la mediación de un amigo cartujo, en 6 de abril accede a someter los bocetos a su cuñado.



Fig. 324.—F. GOYA: SACRIFICIO A VESTA (COLECCION J. GUDIOL, BARCELONA).



Figs. 325 y 326.—F. GOYA: MARÍA REGINA MARTYRUM, BOCETO PARA UNA CÚPULA Y FRAGMENTO DEL FRESCO EJECUTADO (EL PILAR, ZARAGOZA).



Figs. 327, 328, 329 y 330.—F. GOYA: LOS POBRES DE LA FUENTE, EL ALBAÑIL HERIDO, LAS FLORERAS Y LA VENDIMIA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 331.—F. GOYA: LA CONDUCCIÓN DE UN SILLAR (COLECCIÓN CONDE DE ROMANONES, MADRID).

do, pero en 28 de mayo comunica su resolución de "pasar a la Corte cuanto antes, que aquí no hacía otro (sic) que perder su estimación". El 14 de julio escribía en Madrid: "en acordarme de Zaragoza y pinturas me quemó vivo".

Llena la media naranja María reina de los Mártires, fresco hermosamente compuesto, valiéndose de masas de nubes de mayor densidad que las del coreto; las figuras femeninas recuerdan algunas de los "cartones" y motivarían el juicio adverso sobre "ropaje, colorido e idea que tanto ha disgustado al público", según escribía la Junta de la Obra. Así, la matrona sentada en el casquete frontero al de la Virgen recuerda la figura del "cartón" La cita; las dos cercanas a las plantas de María, y la de espaldas, inmediata, recuerdan otras, asimismo, visibles en modelos para la Real Fábrica (figs. 325 y 326).

No obstante, hay que subrayar que el pintor al volver a Madrid no retorna a su labor de "cartonista"—es probable que por sus diferencias con Francisco Bayeu—, sino que, decidido a seguir cultivando la pintura religiosa, comunica desde la Corte, en 25 de julio a su amigo Zapater: "llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid; y es que, a competencia, ha determinado su S. M. que se hagan los cuadros para la iglesia de San Francisco el Grande". En 22 de septiembre escribe al Conde de Floridablanca que, invitado para pintar uno de los siete cuadros, eligió el milagro de San Bernardino de Siena cuando en un sermón, cerca de la ciudad de Aquilina, se vio bajar del cielo lucidísima estrella que le bañó en resplandor. Los bocetos que ejecutó ya dejan ver el interés y estudio puestos en realizar esta obra, que todavía retocaba en 31 de octubre de 1784. Pero, es más concluyente prueba de su temor a no acertar el que, según indicó Lafuente Ferrari, tomase el esquema de la figura del protagonista de una de las de San Francisco de Regis, pintada para la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús por Michel-Ange Houasse, como años después había de inspirarse en otra. Goya, nada predisposto para gastar esfuerzos en el estudio de sus cuadros profanos con diseños, bocetos, o revisando ajenas composiciones, al emprender un tema devoto, desconfiando de la ejecución rápida, se documentaba, laboriosamente.

No podrá extremarse la observación con el hecho de que se desconozcan obras del pintor del año 1782, porque es probable que durante él se ocupase en perfeccionarse en género que hasta entonces apenas había ejercitado, fuera de las tareas como fresquista. En cambio, de 1783 sólo se sabe que pintó retratos.

A seguida, ensaya dos retratos, insólitos por su aparato, apenas sin precedentes, y que no habría de recordar en su ingente producción de este género, regida, en adelante, por normas de sobriedad e intensa penetración psicológica.

El 22 de enero del siguiente, participa a Zapater que ha sabido que el Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado —con el que le vimos en relación año y medio antes— quiere que le retrate "cosa que me puede valer mucho". El lienzo, complejo y en muchos aspectos magistral, es imposible que sea su primer retrato. En rigor, comprende cuatro: los del Conde, su secretario, el pintor y Carlos III en un óvalo colgado en el muro; súmese el reloj ostentoso, planos y hasta, como alarde, el "Museo pictórico", de Palomino; la acumulación atestigua el empeño por mostrar maestría (fig. 20). El no haber repetido ni con cambios la disposición, el "argumento", diríase, de este lienzo —en el que Goya simula presentar un cuadro al gobernante—, en la serie de sus retratos es indicio de que no quedó satisfecho.

Análoga reacción habría de producirle La familia del Infante don Luis Antonio; pintura

concebida en grande en el mismo año, en la que recurre a una composición insólita: el Infante, sus hijos, sus servidores y el pintor— de espaldas por estar ante el lienzo que pinta—, en total una docena de espectadores de escena tan íntima como la del peinado de la mujer morganática del Borbón, doña María Teresa Vallabriga. Tampoco reincidió el retratista en pintar nada semejante en el resto de su vida.

Seguramente, más que cuanto pintó en este año le complacerían los dos hijos mayores del Infante y su "Autorretrato", del Museo de Agen, de ejemplar sencillez, de íntima, perspicaz hondura.

Satisfaríale, sin duda, su gran cuadro de San Bernardino, hasta animarle a continuar la pintura devota, con los cuatro perdidos cuando la guerra de la Independencia, pintados para el Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, encargados por Jovellanos, el gran prosista, a quien retrató, y La aparición de la Virgen del Pilar encargado por el Duque de Híjar para Urrea de Gaén, destruido pero, cuyo dibujo guarda el Prado.

La lista de quienes encomendaron los cuadros en este año de 1784 patentiza cómo se había elevado socialmente el artista, por más que el éxito como pintor de la Corte no le acompañase, fuera del alcanzado con el bonísimo Infante don Luis Antonio. No consiguió favor de Floridablanca ni, por el momento, su pretensión de ser nombrado Pintor de Cámara. El juicio del Conde sobre los altares de San Francisco el Grande fue despectivo: "los cuadros no han sido gran cosa"; aunque Goya escribiese a su amigo Zapater "todos están por mí, sin ninguna disputa".

Ensaya por entonces el género mitológico con carácter burlesco, en el lienzo Hércules y Onfalia, muestra de su desvelo por dominar las más diferentes modalidades pictóricas.

Contemporáneos de estas obras son los primeros retratos de niños —una de sus más bellas peculiaridades artísticas— así los hijos de Don Luis, como el del Conde de Trastamara a los diez años, y el primero, de sus retratos de artistas y literatos: el de don Ventura Rodríguez, del Museo de Estocolmo, que recuerda ejemplares franceses; y les siguen los de los Duques de Osuna (1785) de las Colecciones Frick, de Nueva York, y March, de Palma, acabados modelos de elegancia cortesana.

Se da en 1786 la vuelta del pintor a la Real Fábrica de Tapices, a la que entrega los representativos de las Cuatro Estaciones, de los que admirarán Las floreras y La vendimia, llenos de alegría y brillantez de colorido, mientras nos inducen a reflexionar sobre las penalidades de la miseria y del trabajo Los pobres de la fuente, en relación con El invierno, del catalán Viladomat (figs. 70 y 71), y El albañil herido, que según la escritora norteamericana Miss Helman, fue motivado por una disposición regia sobre accidentes laborales, dictada en 1785; prueba ésta, y su traducción pictórica, de una sensibilidad aguzada, tanto en los Gobernantes, como en el artista, que respondiendo a todas las incitaciones, vibraba sin reposo (figs. 327 a 330).

Alberna con las pinturas mentadas en el trienio 1785-87, alguna religiosa, como la espléndida Anunciación, de la Duquesa de Osuna; retratos de la categoría del Francisco Bayeu, de la Academia de San Carlos de Valencia, o el muy expresivo —casi caricaturesco— de Carlos III, del Banco de España y las seis escenas de género, con graciosa mezcla de aristocracia y pueblo en los variados lienzos pintados para La Alameda de los Duques de Osuna: El asalto de la diligencia, La caída del burro, El columpio, La cucaña —los cuatro del Duque de Mon-

tellano—, La procesión, del Conde de Yebes y La conducción de un sillar, con un cantero herido sobre las parihuelas, del de Romanones. Completaba el adorno de pieza que tan deliciosos cuadros tenía, el apaisado Apartado de toros, que salió de España. Paréceme que no hay serie que mejor defina el sentir y la actitud del pintor en aquellos años de su triunfo cortesano y de disfrute de bienestar (fig. 331). Desde el 29 de junio de 1786 gozaba el ser Pintor del Rey, el puesto que tanto ansiaba, suceso que hubo de traer la cordialidad con Francisco Bayeu, concretada en el retrato valenciano, del cual escribió tiempo ha: "Ya en él no queda rastro del concepto de Mengs; ha desaparecido toda dureza de dibujo, todo esmalte".

Si este retrato condensa las mejores esencias obtenidas por el pintor en la introspección de un alma, la de su cuñado, que tan bien conocía, en otro de igual, o muy cercana fecha, La Marquesa de Pontejos, de la National Gallery de Washington, es su más perfecta interpretación de una dama de la Corte, bella, refinadísima, exaltación del tipo aristocrático. El nexo con La vendimia y, sobre todo, con los lienzos para la Alameda es notorio: el espíritu, la factura, los fondos de paisaje que evocan, más que el estudio del natural, lo convencional, sugerido por los telones teatrales, enlazan al grácil retrato con los cuadros pensados para la decoración de palacios.

Emprende el artista en Las floreras y en La vendimia un camino hasta entonces no frecuentado por él: buscar en los fondos el paisaje natural sin llegar a la plena verdad, que sólo toca, con magisterio que anticipa el "impresionismo", en La pradera de San Isidro, boceto maravilloso para un "cartón", del que hablaba a Zapater en carta del 31 de mayo de 1788, y que no desarrolló al tamaño requerido para que sirviese de modelo a los tapiceros. No dudo en sostener que el lienzo señala el arranque de Goya como grandísimo pintor, como primer pintor moderno. ¿Dónde pudo ver la traducción mediante el color de la luz real? Creo que en La vista de Zaragoza y en las de la Villa Médicis, de Velázquez. También pudo vislumbrarla en algún cuadro del modesto pintor francés Michel-A. Houasse, al que es seguro que apreciaba por cuanto le siguió al componer asuntos devotos. El convencionalismo caracteriza casi todos los demás paisajes pintados en los siglos XVII y XVIII, excepción hecha de la Vista de Delft, de Ver Meer. Acacia, sin embargo, la duda de por qué no pintó Goya otros cuadros según los principios y con la técnica prodigiosa de La Pradera de San Isidro.

Compruébase, innovación radical y fecunda en las pinturas religiosas de la época; si había ido prescindiendo del impulso idealista y de las fórmulas barrocas —ángeles, nubes...— a partir de 1787 trata los asuntos hagiográficos con máxima sobriedad; cuando el relato lo requiere acude a la intervención del "inframundo" que en el espíritu del pintor iba a ocupar un sector considerable hasta el fin de su vida.

Sin embargo, en 1787 intensifica Goya el cultivo de los asuntos devotos, al pintar tres cuadros grandes para el convento cisterciense de Santa Ana, de Valladolid, que habían de terminarse para el 26 de julio y habían de emparejar con otros tantos de Ramón Bayeu. Los lienzos son de mayor empeño que devoción y, es casi seguro que siguió para ellos el procedimiento que acostumbraba con encargos de esta naturaleza: estudio de precedentes —se reconoce el de La muerte de San José, en una composición de Carlo Maratti—, ejecución de bocetos —conservándose el del mismo cuadro citado— pero con cambios esenciales que lo hacen más próximo a otro de Giuseppe Maria Crespi, llamado "il Spagnolo", de la Galleria Corsini de Roma, invirtiendo la colocación de las figuras y suprimiendo la del Ángel. No se

busquen en estos cuadros deliquios ni emoción fervorosa; mas, se encontrará monumentalidad y dignidad grandes, junto con brillantez en el color.

En 16 de octubre de 1788 presenta a los Duques de Osuna, sus mejores clientes, dos que le habían encomendado para la capilla de su patronato en la catedral de Valencia: La despedida de su familia del Marqués de Lombay —San Francisco de Borja— para ingresar en la Compañía de Jesús y el mismo Santo con El moribundo impenitente. No necesita el lector que se especifiquen los medios puestos en práctica por el artista para realizar estas obras; bastará enunciar lo que sabemos hubo de preceder para el segundo de ellos: estudio, o previo conocimiento, del lienzo de Houasse, en la iglesia del Noviciado, La Aparición de San Francisco de Regis a la Madre Montplaisant (fig. 74), dibujo propiedad del Museo del Prado y boceto de la colección de la Marquesa de Santa Cruz; parece verosímil que el cuadro compañero tuviese preparación semejante, pues restan de ella el dibujo y el boceto (figs. 332 a 335).

Los cuadros constituyen novedad en la producción del pintor, y el de La despedida lo es, incluso, dentro de la pintura europea, por cuanto al prescindir de aureolas, visiones celestiales, y hasta vestiduras sacerdotales, reducida la escena al sentimiento y las lágrimas en el rellano de una escalera, pudiera pasar por ilustración al pasaje de una novela o un drama románticos, para lo cual colaboran la luz y el colorido tétricos (figs. 332 y 334).

En el desarrollo del arte de Goya, el segundo lienzo todavía alcanza significación más trascendental, pues marca la entrada del misterio en sus obras, mantenidas hasta ahora fieles al natural, sin otras salidas que las abiertas por el idealismo religioso, más o menos sentido. Al moribundo impenitente le rodean espíritus del mal en figura de avechuchos y cuadrúpedos con ojos de fuego; al conjurarlos el Santo jesuita no logró liberar de ellos al artista que en adelante, recibe, a menudo, su indeseable visita. Veremos cómo mediante burlas y sarcasmos procura ahuyentálos en años venideros, mas, también, cómo bullen en dibujos, pinturas y grabados posteriores (figs. 333 y 335).

Entre los retratos producidos en el mismo trienio resaltan dos lienzos encargados por otros Grandes de España que traban relación con Goya, los Condes de Altamira. Si no logró fortuna con el del Conde, destinado al Banco de San Carlos, hoy de España, es una de sus más gratas creaciones el lienzo de la Condesa con su hija María Agustina, de la colección neoyorkina Ph. Lehman, y toca la cima de su arte con el del hijo de los Condes, Manuel, Señor de Gines, que de la colección M. J. Bache pasó al Metropolitan Museum, y es de los más extraordinarios de niño que se hayan pintado. Frente a los niños-“hombrecitos” de casi toda la pintura clásica, que visten, actúan y parecen sentir como sus mayores, Goya pinta niños auténticos.

Al poco tiempo de heredar el trono, Carlos IV nombra al artista Pintor de Cámara, el 25 de abril de 1789; pero el ascenso no suponía aumento en los gajes.

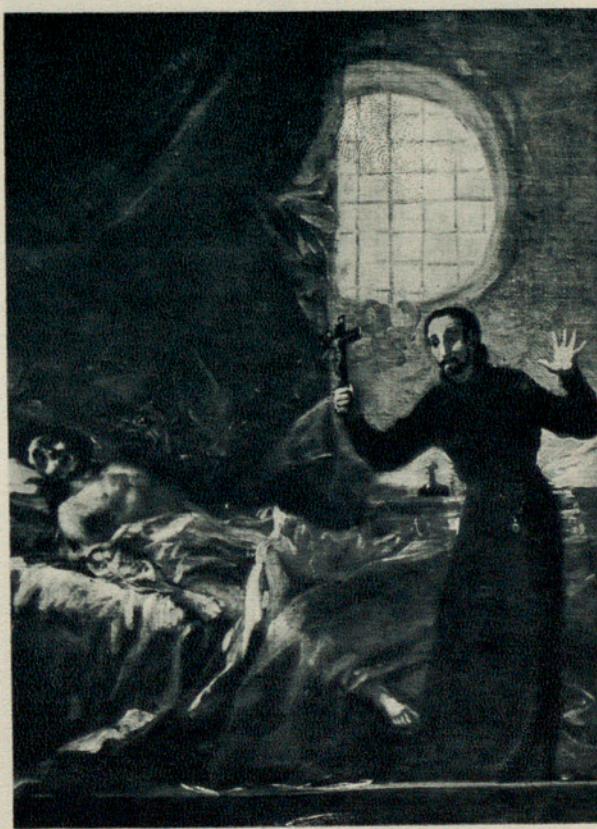
No ha sólido repararse en la escasez de obras fechadas y documentadas en el período de los cuatro años 1789-92, en que sus dotes habían llegado a plena madurez.

Desde luego, corresponde la época a su última etapa de proveedor de modelos a la Real manufactura de tapices, que comprende nueve, algunos grandes como los magníficos de La gallina ciega y La boda, alegres otros, El pelele, Los zancos y cuatro de escenas infantiles.

En 27 de febrero de 1790 cobra el grupo de Los Duques de Osuna y sus cuatro hijos, pintura de empeño, probablemente muy estudiada, aunque no se conserven dibujos ni bocetos,



El 10 de noviembre: Primero permiso de Granta para el cedazo de La Gata, Ibarra



Figs. 332 y 333.—F. GOYA: DESPEDIDA DEL MARQUÉS DE LOMBAY (SAN FRANCISCO DE BORJA), Y SAN FRANCISCO DE BORJA Y EL MORIBUNDO IMPENITENTE (DIBUJOS), EN EL MUSEO DEL PRADO. Figs. 334 y 335.—BOCETOS (COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE SANTA CRUZ, MADRID).



Fig. 336.—F. GOYA: AUTORRETRATO (COLECCIÓN DE LOS CONDES DE VILLAGONZALO, MADRID).

pero que debió de componerse a la vista de una estampa del de Gainsborough La familia de Mr. James Baillie, rasgo que indica el gusto de Goya por la escuela inglesa, que no conoce más que mediante grabados. Probablemente, será de fecha próxima el Autorretrato, de los Condes de Villagonzalo, íntimo, hasta por el traje, y el sombrero con pinchos para las velas que le servían para iluminar lo que pintaba, particularmente, cuando con la luz artificial daba los últimos toques, según decía su hijo. Por el admirable lienzo diríase que ha pasado el influjo de Rembrandt, al que está probado cuánto admiraba (fig. 336).

Retrato muy bello y como pareja del Señor de Gines, antes mencionado, es el del niño Luis María Cistué, de la colección Rockefeller pintado en marzo de 1791 (fig. 337).

Por fin, del mismo género, preferido, como se advierte, en estos años, y magistral, es el de La Tirana, de gallarda apostura, y vigoroso carácter, que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que cuenta en la media docena de los mejores retratos femeninos de Goya. La figura sobre un fondo indeterminado, como los de Velázquez, vestida con telas de asombrosa ejecución, se fija imborrable en el recuerdo de quien una vez la haya contemplado.

De técnica análoga y de calidad, acaso, superior es La Condesa del Carpio, del Louvre, personificación cabal de una dama española, toda distinción y sencillez elegante; es a modo de pareja ideal de la Condesa de Chinchón, por haberse eliminado en ambos lienzos toda referencia superflua que perturbe la intimidad (fig. 338).

Cierran esta etapa triunfal del artista otros retratos, como los de Carlos IV cazador y la Reina Luisa, ambos en Palacio; quizás el de Ceán Bermúdez, que pudo pintar al paso por Sevilla camino de Cádiz, donde, en 1792, retrataría al coleccionista Sebastián Martínez.

En el período de su afianzamiento en la Corte y de su apogeo vital —de los treinta y cuatro a los cuarenta y seis— disfruta Goya de bienestar que se trasluce en la correspondencia con su amigo y paisano Zapater; aunque en 28 de noviembre de 1787 le escriba: "Me estoy volviendo viejo, con muchas arrugas" y en el otoño de 1790 padezca una enfermedad, que no se sabe cual fuese, su salud y fortaleza parecían muy firmes.

Entre diversas pruebas de su energía, existe un parecer suyo sobre los estudios, franco y decidido cual si fuera de un joven:

La escasez de declaraciones personales de los artistas respecto a la formación y la técnica obliga a no desdenar las que se alleguen por leves que parezcan; pero, en este caso no estamos ante minucias, sino ante juicios terminantes. El 1.^o de julio de 1792 acordó la Real Academia de San Fernando designar una comisión que dictaminase acerca de la reforma de planes de enseñanza; fueron nombrados por el vice-protector don Bernardo de Iriarte, Goya, Paret, Francisco Bayeu, Ferro, Maella, Carnicero y Manuel Salvador Carmona. Conócense los pareceres gracias al acta redactada por persona tan puntual como don Isidoro Bosarte y he aquí la opinión dada por nuestro pintor: "El señor Goya se declara abiertamente por la libertad en el modo de la enseñanza y práctica de los estilos; diciendo, debe desterrarse toda sujeción servil de escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que afeminan y envilecen la Pintura. Ni que tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría ni Perspectiva para vencer dificultades en el Dibujo". Un credo como el sostenido sitúa a Goya en la avanzada de los métodos pedagógicos del arte de la Pintura en época que lo juzgaría herético.

LA ENFERMEDAD Y LA VUELTA A PINTAR.—Estaba quizá con Ceán Bermúdez, su amigo, en Sevilla, cuando a fines de 1792, probablemente en diciembre, Goya cae doliente. En 1962 se ha publicado la carta de don Sebastián Martínez, desde Cádiz, a don Pedro Arascot, de 19 de marzo del siguiente 1793: "Mi amigo don Francisco Goya salió de esa Corte, como a V. M. le consta, con ánimo de ver esta ciudad y las del tránsito, gastando en esto los dos meses que traía de licencia, pero la suerte quiso que cayera malo en Sevilla y, creyendo que aquí tendría más auxilio, se resolvió a venirse con un amigo que le acompañó y se me entró por las puertas en malísimo estado, en el que subsiste, sin poder salir de casa". ¿Sería el acompañante Ceán Bermúdez?... Don Sebastián Martínez era comerciante acomodado y aficionado a las Bellas Artes, coleccionista y, desde 1796, Académico de la de San Fernando, del Real Consejo de S. M. y su Tesorero Mayor. En 1792 está firmado el retrato que le pintó Goya, seguramente en Madrid y que hoy para en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Las demás referencias a la enfermedad son escasas y vagas. En 5 de enero Martínez da noticia, por segunda vez, a Zapater, de lo ocurrido al pintor. Una carta de Zapater del 19 de enero nos da idea de la gravedad —"como la naturaleza del mal es de las más temibles"; lo que ratifica en 10 de marzo a Francisco Bayeu— "le ha precipitado su poca reflexión... ya es preciso mirarlo con la compasión que merece su desgracia". Sobre estos testimonios los médicos se han esforzado por diagnosticar al pintor, unos de sífilis; otros de uveomingitis y alguno, en fin, de haber sufrido un ataque apoplético —según un texto de Jovellanos que, todavía en 7 de febrero de 1794, escribía con notoria exageración, que "no había quedado hábil ni para escribir". Dato concreto es que de la enfermedad, fuere cual fuese, quedó totalmente sordo.

Es innecesario añadir el aislamiento que la falta de oído trajo consigo y el efecto que en un temperamento expansivo tuvo que producirse, sobreviniendo la primera crisis aguda en su arte.

La trascendencia de la sordera en la vida de Goya obliga a detenernos en las minucias que preceden y en las que siguen. El 11 de julio de 1793 está ya en Madrid, se ignora desde cuándo, y asiste a la sesión de la Academia de Bellas Artes.

Las consecuencias de la enfermedad para su arte comprendíalas ya su hijo Javier al escribir: "no estudió ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra, a lo que no poco contribuyó el haber perdido el oído". De extravertido mudábase en introvertido.

Por de pronto, la limitación de sus facultades físicas no sólo le hizo prescindir de los cuadros grandes, sino que le tornó en preferente cultivador del dibujo preparatorio del grabado —como en la convalecencia de 1778—; y aquellos espíritus malignos, que rodeaban al Mori-bundo impenitente, a los que conjuraba San Francisco de Borja, menudean sus visitas a la imaginación del pintor sordo; a veces, su humor y su ironía reaccionan contra ellos; en otras, los trata sarcásticamente; mas tampoco faltan entregas pesimistas a estas fuerzas del más allá. El enriquecimiento en espiritualidad, en hondura, en emoción que esto aporta a su arte percíbese de modo palmario.

La actividad pictórica se demuestra recuperada en la carta que Goya dirige a don Bernardo de Iriarte, el 4 de enero de 1794: "Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he lo-

grado hacer observaciones, a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanche. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que V. S. I. conoce". El acta de la junta académica consigna: "se agració mucho de verlos, celebrando su mérito y el de Goya". El día 7 el pintor escribe a Iriarte, de nuevo, agradecido, anunciándole que completará la serie con otro cuadro "que tengo empezado; que representa un corral de locos...; es asunto que he presenciado en Zaragoza".

Tan interesantes documentos plantean problemas no resueltos: ¿qué "fines" intentaba conseguir Goya con la presentación a la Academia de esta docena de pinturas? ¿Demostrar que podía seguir en el desempeño del cargo de Teniente Director de la Pintura, que en ella profesaba desde el 11 de mayo de 1785? ¿Qué cuadros fueron los presentados?...

Como don Manuel García de la Parra legó en el año 1839 cinco pinturas de Goya a la Academia, a saber: Corrida de toros en un pueblo, Procesión de flagelantes, Escena inquisitorial, Corral de locos —las cuatro sobre tabla apaisada— y El entierro de la sardina o El miércoles de Ceniza, también sobre tabla, aunque a lo alto, se sostiene por muchos que tan excepcionales obras proceden de aquel juego enviado en enero de 1794. La constancia del Corral de locos diríase argumento incontrovertible. Sin embargo, no cabe por menos de objetar lo improbable de que en tal fecha se pintasen y, lo que es más, se presentasen a la Real Corporación asuntos como el segundo y, sobre todo, el tercero de los enumerados; que las cinco composiciones sorprenden por su técnica, distinta a cuanto hasta la fecha había pintado el artista, relacionándose con la de obras de quince años después; y, también, que los pormenores que da en su carta respecto al Corral de locos no responden en todo al del cuadro de la Academia: "dos que están luchando desnudos, con el que los cuida cascándoles, y otros con los sacos", pues ni se ve al loquero, ni a los que pelean, ni a los que llevan las camisas de fuerza, o sacos.

Son de 1793-94 los retratos del general don Antonio Ricardos y de la joven doña Tadea Arias de Enríquez, ambos en el Prado, y adviértase, sin notorias mudanzas en la factura, cuidada y elegante; a no ser que al segundo lo documente un pago atrasado. Extrema en él el refinamiento elegante, por lo que sorprende.

El año 1795 define ya el claro rejuvenecimiento del pintor. La recuperación de fuerzas se aceleraría y un acontecimiento, seguramente decisivo en su vida, fue el de los encargos que entonces le hizo la famosa Duquesa de Alba, María Teresa Cayetana de Silva. Antes de esta fecha no existe prueba de la relación del artista con la gran Casa. Que el pintor y la Duquesa se conociesen y se admirases con anterioridad, es más que probable; el círculo cortesano madrileño era reducido y el artista, como se ha visto, había pintado para los Duques de Osuna y de Medinaceli, los Condes de Altamira y Floridablanca, los Marqueses de Pontejos...; introducido en ese medio resulta inverosímil suponer que tuviese cerradas las puertas de dama a quien todos celebraban por bella, seductora y que sorprendía por nada timorata. El primer texto aducible es la carta a Zapater datada, por broma, en Londres a 2 de agosto de 1800 —fecha imposible, pues cita a Francisco Bayeu, muerto en 4 de agosto de 1795—: "Más te valía venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que se metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello; por cierto, que me gusta más que pintar en lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero".

La intimidad que esas líneas declaran es innegable, como el regodeo del artista al escri-

bir a su amigo de la infancia. Que date de 1795 no parece dudoso, porque el "también" puede aludir al retrato del Marqués de Villafranca, marido de la Duquesa, del Museo del Prado, pareja del de ella, firmado en el mismo año, en el palacio de los Duques. Igualmente, atestiguan el trato frecuente, y sin empaque, los dos cuadritos: La Duquesa asustando despeluznada a su dueña y La dueña a la que le sostienen la cola la negrita María de la Luz y el paje.

Luego habremos de conocer otros datos de esta relación, probablemente apasionada por parte del pintor, y sobre la que novelistas, poetas, zarzuelistas y cineastas han fantaseado y fantasean sin descanso: ya Charles Iriarte, biógrafo de Goya, señalaba, en 1867, el abuso con que se suponían representaciones de la Duquesa muchas de las figuras femeninas de Goya, que nada tenían que ver con ella. Aparte de la seducción que, a no dudarlo, ejercía, hay en todas las épocas un tipo preferido, que la moda contribuye a crear y sirve de paradigma a literatos y artistas.

Su retrato de cuerpo entero, luminoso y con el rojo intenso del cinturón y los pendientes, con la gracia del perrillo, forma en la fila de La Tirana, la Condesa del Carpio y la Marquesa de Pontejos; el pintor se volvía a hallar dueño de todos los recursos técnicos.

En algún caso muestra, incluso, novedad asombrosa; por ejemplo, en el retrato de Francisco Bayeu, cuñado con el que mantuvo trato desigual, según sabemos, lienzo "en gris" de finuras y transparencias ante las cuales desmerecen las conseguidas por la escuela inglesa. Se exhibió en la Academia, sin acabar, en agosto de 1795, días después de su muerte.

Comparable en maestría y en expresar vida interior es el segundo retrato de La Tirana, de medio cuerpo, de la colección March, fechado en 1796.

La carta del gaditano don Sebastián Martínez, que se ha leído, nos cerciora que los tres hermosos lienzos de la Santa Cueva de Cádiz no se pintaron hasta 1796. Son interpretaciones muy personales de una parábola y de dos pasajes evangélicos. R. Taylor hace reparos a mi observación referente al origen de La última Cena, representada, no en mesa, sino en triclinio, siguiendo el modelo reiterado por Poussin; considera probable se inspirara Goya en un grabado de H. Wierix; pero el que la Real Academia de San Fernando poseyese copias de la serie de Poussin hace inútil el suponer que Goya tuviese que recurrir a libros devotos y raros. Su técnica admirable y jugosa, anticipa la de las pinturas de San Antonio de la Florida. El 31 de marzo de dicho año fue consagrado el oratorio. Datan, por consiguiente de un viaje posterior en un lustro a la enfermedad, que se acredita documentalmente.

El 22 de julio el escultor zaragozano Joaquín Arali —no Aracil— preguntaba a Ceán Bermúdez si el pintor había regresado ya de Sanlúcar. ¿Pasó Goya los meses anteriores en Andalucía? Sería interesante el saberlo.

El 9 de julio de este año 1796 muere en Sevilla el Duque consorte de Alba, a los cuarenta de su edad; primogénito de la casa de Villafranca, no muy vigoroso y aficionado a la música, por lo que Goya le había retratado acodado en un piano, encima del cual se ve un violín y un cuaderno de cuatro canciones, con acompañamiento de piano, por Haydn. La Duquesa se retira a su casa de Sanlúcar, y consta que no tarda en visitarla Goya, así por cartas, como por dos cuadernos de dibujos donde sorprenden escenas caseras, varias de inverosímil intimidad. Que la Duquesa es protagonista en la mayoría, no cabe dudarlo; pero, a mi ver, tampoco que el artista se complace en figurar, además, a una joven —la Duquesa contaba ya treinta y tres años— camarista, probablemente. Dispersas las hojas de estos cuadernos, aumentado el



Fig. 337.—F. GOYA: DON LUIS MARÍA DE CISTUE (COLECCIÓN ROCKEFELLER, NUEVA YORK).



Fig. 338.—F. GOYA: LA CONDESA DEL CARPIO (MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS).

número de ellas en los últimos tiempos, tres o cuatro hasta ahora inéditas, precisaría reestudiarlas todas detenidamente para mantener, o rectificar, lo que acerca de ellos escribí en 1928.

Desde luego, debo decir que no se pintaría en Andalucía, sino en Madrid, el retrato de la Duquesa de negro y con mantilla —no de luto, por llevar ancho cinturón de color—, ostentando dos sortijas en las que se lee, en una, Alba y, en otra, Goya, y firmado al pie “Goya, siempre” en 1797; son estos los indicios más comprometedores de la pasión amorosa que, acaso, les unió. El lienzo pertenece a la Hispanic Society of América, en Nueva York.

Parece impropio de la índole del presente estudio pormenorizar acerca de la biografía de la famosa Duquesa. El documentado trabajo del P. J. M. March, S. J. “La Duquesa de Alba María del Pilar Teresa Cayetana y su marido el Marqués de Villafranca”, publicado en 1961, aporta testimonios, curiosos muchos y valiosos algunos, para conocer y explicarnos anomalías, incluso fisiológicas, de la supuesta voluble “Musa de Goya”. Sirva de ejemplo lo que un servidor suyo escribía a otro en 29 de noviembre de 1796, desde Sanlúcar, refiriéndose a la muerte “de nuestro muy amado Amo”, “con cuyo motivo se pasó nuestra Ama, que aún se halla inconsolable por semejante pérdida, desde Sevilla ... sin saber cuándo nos volveremos a Madrid”. El dolor duraba todavía en 18 de marzo siguiente, pues el corresponsal de Berganza, autor de la extractada carta, le decía desde la Corte: “No dudo lo que me insinúas de que aún está S. E. penetrada del sentimiento ... pero, al menos, he celebrado haya tenido el consuelo de tener ahí personas de su satisfacción, que la hayan podido acompañar” —menciona a los señores de Monteleón y al señor don Carlos Pignatelli, hijastro de la madre de la Duquesa, legatario de ésta, y, sin duda, su cortejo en algún tiempo. No se cita a Goya entre los acompañantes de la recién viuda, si bien conste que, por entonces, hubo de visitarla. Las minucias referidas servirán para reducir las medidas de episodio tan fantaseado; aunque debaadirse, que los mismos servidores dudaban de la duración de la pena vidual, por cuanto en la última carta se lee: “Si es dable comunicarme algunas novedades, pues sé guardar secreto, ... en orden a las que se han esparcido por acá de que nuestra Ama se casa”, frase que no refuerza, ciertamente, la leyenda.

LOS CAPRICHOS.—Se iba a anunciar la salida de Los Caprichos, en texto que, pasados unos meses de la última data, tradujo Carderera: serie de setenta y dos láminas, con el subtítulo “Idioma universal dibujado y grabado por Fr. de Goya. Año 1797”; así se lee en el dibujo para la estampa, que, luego pasó a tener el número 43 y a rotularse “El sueño de la razón produce monstruos”. Alúdese en lo dicho a que la colección fue aumentada con ocho planchas, más la que en la cubierta retrata al autor con sombrero de copa y tan penetrante mirada.

Es de lamentar que no se conozca ningún ejemplar, o al menos, el índice, de la tirada de setenta y dos láminas que se proyectó. Ocurre imaginar que las ocho añadidas sean aquellas en las que predomina la fantasía, o las interpretables como alusivas a la Duquesa de Alba; los dos grupos se equilibran en cuanto al número. El miércoles 6 de febrero de 1799 anunciaba la salida de los “Caprichos”, pero ya con ochenta estampas, el “Diario de Madrid”; demora larga para tan cortos aumentos.

La colección carece de antecedentes españoles y los citables de Jacques Callot y Giovanni Battista Tiepolo —de igual título, “Capricci”— apenas son aducibles, tan personal es el sentir y el dibujar de Goya. Su intención la declara el anuncio de 1797, por texto que redactaría un amigo del artista con dotes literarias— ¿Ceán Bermúdez, aunque residía en Sevilla? ¿Don

Bernardo Iriarte?— y que no se conoce más que por la versión francesa de don Valentín Carderera: “ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo... sería, en verdad, estrechar los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas”. Con esa advertencia se anticipa Goya a esquivar las personalizaciones que habían de señalarse en muchas estampas. No se ha de entrar aquí a pormenorizarlas y a discutirlas; tampoco, a analizar las explicaciones, alguna de procedencia inmediata al autor.

Que la convalecencia de la enfermedad de 1792-93 fuese aprovechada para dibujar y, acaso también grabar, parte de la labor reunida en Los Caprichos, no puede ponerse en duda. El vagar forzado explica que estudiase, morosamente, cada tema, puesto que para alguno hizo tres dibujos y abundan los de dos y con procedimientos distintos, sanguina y pluma con tinta sepia. El grabado está hecho con primor y el manejo del aguatinta consigue delicadezas de modelado y luminosidad pasmosas.

La sátira social, más o menos ácida, recorre montes, campos, calles, cámaras y salones. Brujulean en Los Caprichos seres demoníacos y endemoniados; penetrando el “inframundo” en el mundo bajo múltiples formas; no obstante, el artista, salvo en contados casos, reacciona humorísticamente.

Como ha precisado J. López Rey, la mencionada lámina núm. 43, clave de tantas de la colección, se motiva, casi literalmente, en un pasaje de “The Spectator”, de Addisson; si bien no estaba a la sazón publicado en español, pudo conocerlo por su amigo don José Luis de Munárriz, que tradujo al ensayista inglés; aunque pudo el artista, asimismo, haber leído el libro: de Joaquín del Amo “Despertador crítico de la razón, intitulado Sueño Moral” (Madrid, 1767). Por otra parte, Xavier de Salas ha señalado el parentesco del Capricho 43 con la portada de un tomo de la “Grande Encyclopédie”. Todo comprueba que la idea, y hasta algunas formas —varias señaladas por Lafuente— estaban en el ambiente de la época.

Las ochenta planchas —y la del retrato de la portada— se guardan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y, fuera, se conservan pruebas de dos láminas no incluidas en el volumen y hasta cuatro dibujos con la huella visible de haber sido colocados sobre la plancha, para “reportarlos”.

Por estimar que los dibujos preparatorios nos dan más directa la vibración emocional del artista, se reproducen con preferencia a las estampas: (fig. 339), El amor y la muerte, segundo estudio para el “Capricho” núm. 10, de sanguina; (fig. 340), Por que fue sensible, para el “Capricho”, núm. 32, de aguada roja; (fig. 341), Sueño de la mentira y la inconstancia, a pluma, composición que se grabó, mas no fue incluida en la serie, y (fig. 342), muestra de los dibujos que no llegó a grabar, pero que pudieron haber sido insertos en los “Caprichos”; lo titulé al publicarlo, No lo ve ni con lente, de aguada roja.

Estos ejemplos, en número exiguo comparado con las composiciones del mismo género creadas por Goya, prueban la potencia genial de su dibujo.

Puesto que habrá lectores a quienes decepcionaría que no se diese razón acerca de la presencia de la Duquesa de Alba en Los Caprichos, se anotará que en la serie se incluyeron dibujos insertos en los “Cuadernos del viaje a Sanlúcar”; así, las estampas números: 17 (Bien tirada está), 27 (¿Quién más rendido?), 31 (Ruega por ella), y 82 (no incluida en la serie). De esta última estampa (fig. 341), de la 81 y de las números 8 y 61 cabe suponer que aluden a la misma Duquesa.

EL LUSTRO FINAL DEL SIGLO XVIII.—El paréntesis obligado referente a Los Caprichos, ha dejado aparte las pinturas realizadas al recuperar la salud el artista.

Aunque choque con cuanto ya sabemos, en los años que van desde el de 1796 hasta el de 1800 fueron de asunto religioso la mayoría de las pinturas que ejecutó.

Comenzaría, con seguridad por las de la Santa Cueva de Cádiz, de que antes se ha hecho referencia. Son tres arcos de círculo: La multiplicación de panes y peces, La parábola de los que asistieron a las bodas con traje impropio y La institución de la Eucaristía.

En la misma estancia por tierras de Andalucía habrá que datar los Padres de la Iglesia: el San Gregorio —Museo Romántico de Madrid— (fig. 348), el San Agustín —que pertenecía a una colección bilbaína— y el San Jerónimo, perdido para España; el San Ambrosio no se conoce. Aquéllos nacieron del estudio de los Santos Isidoro y Leandro, por Murillo, de la catedral hispalense y del San Jerónimo, de Torrigiano, de la cartuja de las Cuevas. Cuenta Ceán Bermúdez, en 1800, que lo examinó Goya “a nuestra presencia... subiendo a la gruta en que está colocada —la estatua de barro— en dos distintas ocasiones, demorándose en cada una más de cinco cuartos de hora”. ¿Quién supondría capaz al pintor de tan detenido estudio?

Estos dos conjuntos de pintura religiosa anteceden en poco al magno de San Antonio de la Florida, encargo palatino —quizá mediando Jovellanos, admirador y amigo suyo, que, ministro desde hacía tres meses, al caer Godoy en 28 de marzo de 1798, tiene durante cinco años fuerza y valimiento. Las turbulencias políticas los hicieron fugaces. El pintor, además de la tarea mentada, con dos excelentes retratos dejó demostrada su adhesión al varón íntegro y escritor notabilísimo: con el suyo, noble y melancólico (fig. 21) y con el de su amigo, el ministro don Francisco de Saavedra, asimismo sentido, propiedad del Vizconde Lee of Fareham, en Londres (fig. 347). La obra se comenzó en 1.º de agosto, durando ciento veinte días, prueba evidente de la recuperación total por Goya de sus energías, pues la tarea asombra hasta por los metros cuadrados que decora, realizados, probablemente, con la ayuda de algunos artistas, entre ellos Ascensio Juliá, al que retrató en el andamio de la cúpula —en la colección A. Sachs de Nueva York. Que Goya estudió a conciencia los frescos de la Florida no cabe dudarlo, mas, no todos los bocetos que se adjudican a esta empresa son de su mano. Sin duda, lo es el de la colección de los Condes de Villagonzalo, decidido y sumario (fig. 343). Hace varios años ha aparecido en el comercio en París uno completo, o, repetición, del anillo de la cúpula, con mudanzas mínimas, dado a conocer por Lafuente Ferrari; se ha publicado, a su tamaño y color, en “Las Pinturas de la Quinta de Goya”, con texto de X. Salas y mío.

Síntesis audaz del popularismo de los “cartones” y de la maestría en la composición de las pinturas de la Santa Cueva, El milagro del muerto resucitado por San Antonio para exculpar al acusado de asesino, es de una honda carga emocional y colorista. La escena desarrollada tras la balaustrada, fingida en el tambor de la cúpula, y el adorno de sus pechinias, de los intradoses de los arcos y del casquete de encima del altar forman el decorado pictórico no superado por ningún otro en España. La profanidad de muchas figuras, pues los ángeles son casi todos “ángelos”, no resta espiritualidad al conjunto dominado por el grupo, de intenso dramatismo y fuerza conmovedora, del taumaturgo y el cadáver que habla.

La presteza inverosímil de la factura y el colorido, con fulgores y transparencias que son deleite para los ojos, aventajan a cuanto el pintor había logrado; como si retornase una renovada juventud que prometiera frutos sazonadísimos, que en este mismo año, único para Goya, de 1798, hubieron de madurar.

En el género religioso pinta, además, *El Prendimiento de Jesús*, que el 6 de enero siguiente presenta a la Academia antes de su entrega a la Sacristía de la catedral de Toledo; impresionante, casi angustiosa composición a la luz de un farol y de antorchas, inexplicable sin el estudio de grabados de Rembrandt —con Velázquez, su más admirado artista, al decir de su hijo. En el género relacionado con sectores de *Los Caprichos* —aún no publicados entonces— pinta para la Alameda de Osuna “seis cuadros de asuntos de Brujas”, aunque dos no lo sean, inspirados en comedias de don Antonio Zamora; pero, sí los cuatro restantes: todos tocan lo rencoroso y lo grotesco más que lo misterioso atemorizador (fig. 344).

Todavía la increíble fecundidad goyesca entrega, probablemente en el mismo año, cuatro pinturas redondas, de 2,27 m. de diámetro, para la Biblioteca del palacio de Godoy —hoy tres conservadas, en el Prado—, alegorías de *El comercio*, *La Agricultura* y *La Industria*, de suelta factura y con ciertos recuerdos velazqueños.

En 1799 no produjo ni tantas obras ni de tanto empeño. En 26 de abril le paga el Duque de Osuna, siempre para La Alameda, siete cuadros, que suscitan dudas, hasta ahora insolubles, sobre si se pintaron entonces o si, varios de ellos, eran bocetos anteriores para “cartones”: uno en el que trabajaba en 1788, y que no llegó a desarrollar en tamaño grande, es *La pradera de San Isidro el día de la fiesta*, paisaje incomparable, antes calificado por su “impresionismo” en profecía; cuatro de *Las Estaciones* pudieron ser, asimismo, bocetos para tapices: *Las floreras*, del Duque de Montellano; *La era*, o el Verano, del Museo Lázaro, ignorándose el paradero de *La vendimia*, o el Otoño y de *La nevada*, o el Invierno; mientras que *La gallina ciega* con notables cambios respecto del “cartón”, *El albañil borracho* —en que trocó al herido— y *La fuente de la ermita de San Isidro*— asunto que no se menciona en la documentación de la Fábrica—, los tres en el Prado son, en mi opinión, interpretaciones tardías de los temas, dándole, carácter más alegre y adecuado al gabinete de la Duquesa. La factura parece uniforme y *El albañil* y *Las floreras* son de 1786, *La pradera de San Isidro* se pintaba dos años después y *La gallina ciega* en 1791. Adviértase, además, que la Condesa-Duquesa de Benavente, Duquesa de Osuna, nada amiga de la Reina, no gustaría de comprar los bocetos para tapices tejidos por la Real Fábrica con una década, o más, de fecha. Sigue siendo escaso el número de estudios para los “cartones”. Tampoco se conservan apenas dibujos.

Falta decir algo de los retratos de estos posteriores años del siglo.

Destacan al lado del de Jovellanos, sentado, meditabundo (1798), el íntimo del pintor Juliá, de igual fecha; el admirable de Leandro Fernández de Moratín, de la Academia; elegante, sobrio y espiritual como su incisivo estilo en prosa y verso (fig. 346); las dos parejas, de pie, y ecuestres, de los Reyes (1799) y los del embajador de Napoleón Ferdinand Guillemandet, en el Louvre, y del marquesito de Bondad Real, del propio año, de la Hispanic Society de Nueva York. Como de costumbre, acertó el pintor, al retratar a los dos escritores y al artista, mucho más que a los personajes oficiales. Por segunda vez —la anterior fue un borrón que manchaba en 1795 de Godoy—, pinta retratos ecuestres con caballos corpulentos, que no emulan los de Velázquez, y que parecen constituidos por mitades acopladas, correspondientes a dos animales distintos, según observación de don Elías Tormo.

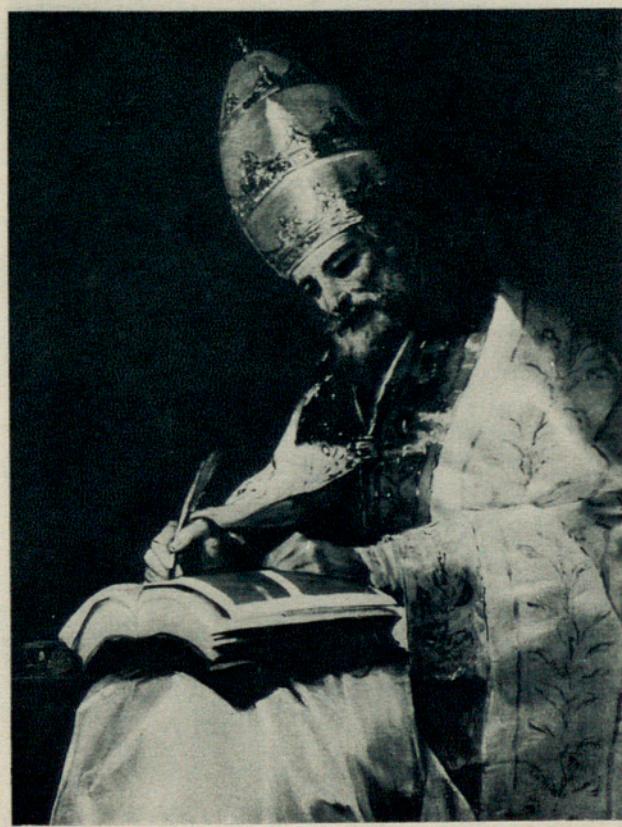
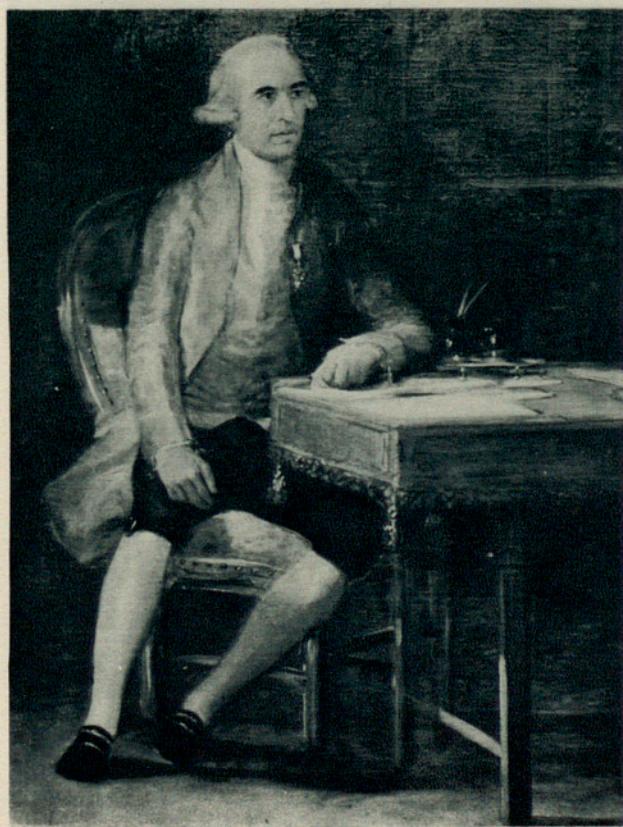
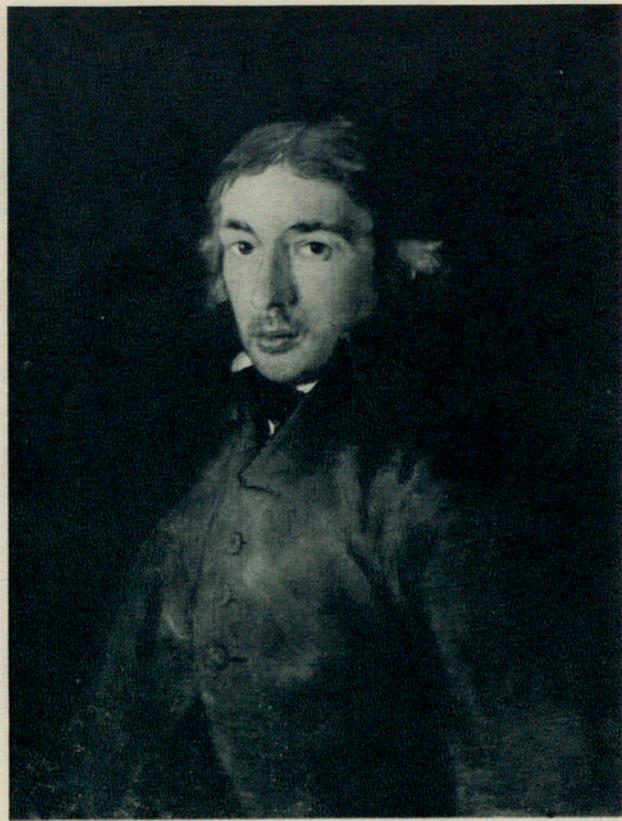
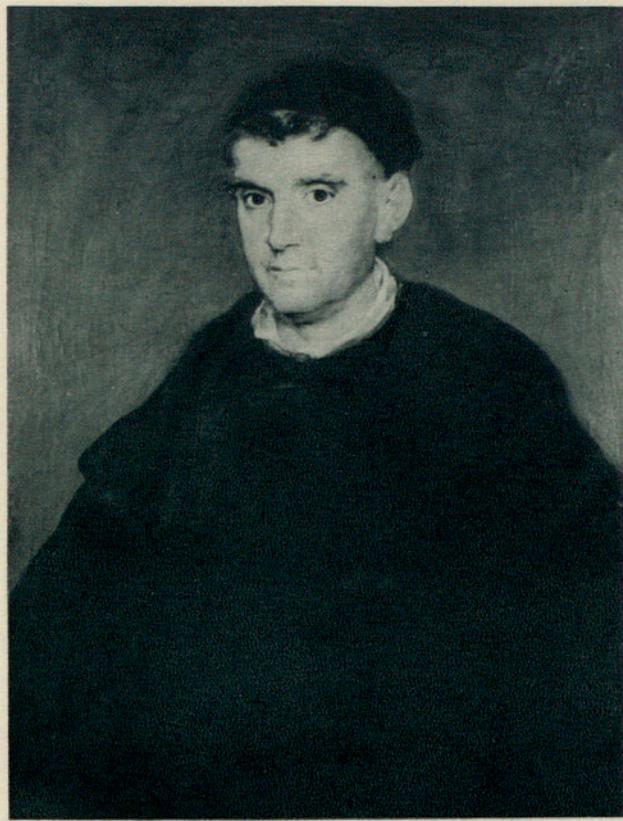
Las parejas de retratos regios motivan su nombramiento de Primer pintor de Cámara el 31 de octubre, ansiada meta de su carrera cortesana.



Figs. 339, 340, 341 y 342.—F. GOYA: EL AMOR Y LA MUERTE (CAPRICHO NÚM. 10). POR QUE FUÉ SENSIBLE (NÚM. 32). SUEÑO DE LA MENTIRA Y LA INCONSTANCIA (NÚM. 82). NO LO VE NI CON LENTE ("CAPRICHO", NO GRABADO). DIBUJOS, EN EL MUSEO DEL PRADO.



Figs. 343 y 344.—F. GOYA: SAN ANTONIO DE PADUA RESUCITA UN MUERTO. BOCETO. (COLECCIÓN DE LOS CONDES DE VILLAGONZALO, MADRID), Y ACELARRE (MUSEO LÁZARO, MADRID).



Figs. 345, 346, 347 y 348.—F. GOYA: FRAY JUAN FERNÁNDEZ DE ROJAS (ACADEMIA DE LA HISTORIA), DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), DON FRANCISCO DE SAAVEDRA (COLECCIÓN VIZCONDE LEE FAREHAM, LONDRES) Y SAN GREGORIO MAGNO (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Fig. 349.—F. GOYA: LA CONDESA DE CHINCHÓN (COLECCIÓN DE LOS DUQUES DE SUECA, MADRID).

GOYA DENTRO DEL SIGLO XIX

OBRAS DE 1800 HASTA 1808.—Hay en estos años, excepto en el de 1805, a manera de contracción de la actividad artística de Goya, compensada por la calidad admirable de su pintura, que, especialmente, se concentra en retratar.

De muy niña había pintado en Arenas de San Pedro a la hija del Infante don Luis, apartado de la Corte de su hermano Carlos III; era, a la sazón, esposa del valido Godoy, titulándose Condesa de Chinchón; el lienzo, de figura sentada, corto el talle y amplísima la falda por su estado de "dulce esperanza", se pintaba en la última decena de abril de 1800 (fig. 349).

Goya expresó la sensibilidad femenina con delicadeza y elegancia que no había de superar, con ser cualidades admirables en otros lienzos suyos. Ha eliminado cuanto pudiera distraer, fondo, alfombra; el sillón, apenas visible; llena el lienzo la Condesita unida por razones políticas al Ministro poderoso, con fama de devaneos tranquilizadores para la juvenil consorte.

En las mismas semanas en que Goya ejecutaba esta obra maestra, se perfilaban los por-menos para la del mayor empeño: "el retrato de todos juntos", según con gráfico vulgarismo llamaba la Reina, en carta a Godoy, al cuadro que hoy se conoce como La familia de Carlos IV, del Museo del Prado. En Aranjuez hace Goya los estudios preliminares, aquella misma primavera. Se me consentirá que copie lo escrito hace una docena de años:

"La composición declara cómo Goya sigue obsesionado por los ejemplos de Velázquez —el ambiente de la pieza palatina, con cuadros en los muros; su autorretrato, pintando el lienzo del que vemos sólo el dorso y, añado ahora, que habrá de ser el que vemos y simula verlo él en un espejo—; en cambio, la franqueza con que capta las fisionomías; la notación certera de sus temperamentos, cual tras examen psicológico minucioso; la intensidad del colorido; el desenfado al ejecutar telas y condecoraciones, "que de lejos son verdad" —como de Velázquez hubo de escribir Quevedo—, elevan el grupo regio a la categoría en que están las obras capitales de la historia de la Pintura." (Lám. VII).

La "familia", con sus quince modelos regios, parece como si hubiese fatigado al artista, que no vuelve a pintar ninguno hasta que en 1808 retrata a Fernando VII; y, lo que es menos explicable, tampoco retrata a ninguna de sus tres mujeres: María Antonia, María Isabel y María Amalia, siendo el Primer pintor de Cámara!

Entre el 7 de julio y el 4 de octubre de 1801 pinta Goya "a la heroica" a Godoy, después de la campaña por burla llamada "la Guerra de las naranjas", lienzo vigorosamente ejecutado, mas no atractivo, de la Real Academia de Bellas Artes.

Acaso, inicia con él la actitud del modelo adaptada a un lienzo apaisado, como el que

Velázquez empleara en el Argos y en la Venus, porque aunque extrañe a primera vista, si se reflexiona, puede admitirse que, responden a principios de plástica a los que obedece una sobrepuerta, retratos como los dos de la Marquesa de Santa Cruz, que datan de 1803 (?) y 1805 y Las Majas: la vestida, la desnuda —ambas en el Prado— y la dormida de la colección Mac Crohon, de Madrid.

Resulta cansada la rectificación de la leyenda que identifica a La Maja desnuda con la Duquesa de Alba: baste decir, que no existe semejanza entre ellas; que la gran dama había muerto en 23 de julio de 1802, arruinados sus encantos físicos; y que no cabe adelantar la fecha de los cuadros a época anterior a 1805. Su concepción audaz inclina a suponerlos encargo o compra de persona elevada a cubierto de denuncias y se da la circunstancia que la noticia primera que se tiene de ellos es que figuran en el inventario de Godoy de 1.^o de enero de 1808.

Las cuatro, o cinco, mujeres tendidas que pintó Goya dan una modalidad de su arte, arraigada en los siglos anteriores y que se presenta como a medio camino del que va de la sensualidad frívola de Boucher y Fragonard —que seguramente no conoció nuestro artista— y la de otros franceses, como Ingres y Manet.

La poca aceptación que en cualquier tiempo ha logrado el desnudo escultórico y pictórico en España —acaso más bien debido a influencia musulmana, que cristiana, aunque ello se antoje paradójico— no necesitaba del celo inquisitorial represivo; sin embargo, pasado tiempo de la caída de Godoy, el pintor fue sometido a indagatoria —en 1814 y en 1815— por haber pintado las Majas; la documentación truncada deja incierto lo ocurrido (figs. 350 y 351).

Asimismo, son infrecuentes los retratos masculinos de extremada elegancia como los tres siguientes: El Conde de Fernán-Núñez (1803), de los Duques del mismo título, en Madrid, (fig. 352), gallarda figura, sin rival, en este aspecto, en la iconografía goyesca; el Marqués de San Adrián (1804), de la Diputación Foral de Navarra, en el que, al combinar al cazador con el aficionado a la lectura, produce el artista una obra impregnada de distinción aristocrática y con sello intelectual; y el retrato de Javier Goya, su único hijo logrado, que se casaba en julio de 1805, seguramente, fecha de la elegantísima pintura, denominada "L'homme en gris", de la colección de los Condes de Noailles, de París.

En correspondencia con tales esbeltos y acicalados galanes retrata Goya a varios intelectuales, apenas recordados hoy, pero vivientes en sus trasuntos al óleo; así el agustino Fray Juan Fernández de Rojas, continuador de la "España Sagrada" —de la Real Academia de la Historia—, cuya mirada buida (fig. 345) parece escrutar, irónicamente, a quienes le contemplan; por algo fue autor de la satírica "Crotalogía, o Arte de tocar las castañuelas", donde se burla de la pedantesca preceptiva neoclásica. Es "retrato de amigo", variedad en la que Goya realizó maravillas: recuérdense los precedentes de Moratín, de Meléndez Valdés y luego se admirarán los de Llorente, Maiquez, etc.

Los retratos de cuerpo entero de mujeres de entonces no son emparejables en mérito con los enumerados, ni los dos que se pintaron para ello: así, el de la Condesa de Fernán-Núñez, vitalizado por un sentimiento de naturaleza popular, castizo, y el de la nuera del pintor, doña Gumersinda de Goycochea.

No hay mudanza registrable en la actividad del pintor en estos años, ocupado en la tarea —casi exclusiva— de retratar a gentes calificadas en diversas clases y profesiones. Sus rendimientos debían de ser crecidos: en 1803 compra una casa de buen porte; en 1805 casa a su



Lám. VII.— F. GOYA: LA FAMILIA DE CARLOS IV (PARTE CENTRAL). MUSEO DEL PRADO

hijo con mujer acomodada, hija de comerciantes. Extrañamente, regala al Rey las planchas de Los Caprichos y, luego, doscientos cuarenta ejemplares de la tirada, para que pensione a su hijo, aficionado a viajar (1803); si bien la generosidad pudo ser precautoria, puesto que en 1825 refiriéndose al donativo, escribía: "y con todo eso, me acusaron a la Santa", incidente inquisitorial del que sólo esto se sabe.

Fuera de retratos no se reconocen otras obras anteriores a la Guerra que la curiosa serie de seis lienzos de la prisión, por el lego franciscano-alcantarino fray Pedro de Zaldivia, del bandido Maragato, suceso ocurrido en 10 de julio de 1806,—de la colección de M. A. Ryerson, en Chicago—, importante como antecedente de los cuadros de escenas populares que había de pintar durante la "francesada".

La producción del artista en el setenio primero del siglo XIX no corresponde en cuantía a la calidad, tan subida ésta como reducida aquélla, que se sepa, a poco más de tres docenas de pinturas, entre ellas la media del Maragato. Cabe imaginar que, alejado de Palacio y sin concurrir a la Academia, emplease el vagar, más o menos forzado, en el dibujo, puesto que son muy numerosos los que, proyectara, o no, grabarlos, han llegado a nosotros, agrupables bastantes por un argumento sucesivo. Como en otra ocasión señalé: "Mendigos, inválidos, tarados, supersticiosos, amantes... podrían servir para una colección de "Infortunios", o que se bautizase con título equivalente; sin que haya de exagerarse el parentesco con Jacques Callot, que se esfuma cuando se desea puntualizar, pues no pasa de vagas coincidencias en el enfoque compasivo de tipos humanos desgraciados.

Bucear en el espíritu de Goya en estos años —de sus cincuenta y cinco a sus sesenta y dos— es arriesgado a caer en errores. Nos falta indicación de sus lecturas. Sus amistades pertenecen a clases distantes: nobles, literatos —Moratín, Meléndez Valdés, don Félix de Azara, Vargas Ponce—, artistas —don Isidro González Velázquez, Máiquez—, comerciantes...; unos y otros sirvenle de modelos en sus retratos. Como es notorio, no pueden deducirse consecuencias respecto a las opiniones del pintor. Lo más probable es que simpatizase con las ideas que de Francia llegaban, pero, en la pugna, cada vez más empeñada, contra Godoy, ignoramos si recaaría su oposición al Valido, o si los encargos y las compras de pinturas que le había hecho, mantendríanle neutral.

Acredita esta posición el hecho desconcertante de que en 28 de marzo de 1808 la Real Academia de San Fernando le encargue el retrato ecuestre de Fernando VII, ascendido al trono a consecuencia del motín de Aranjuez, de diez días antes. Nótese: la Corporación, a la que no concurría, le encomienda el retrato del "Rey nuevo", a quien, como al "viejo", no servía con sus pinceles desde el primer semestre de 1800, aunque no hubiese interrumpido el cobro de sus gajes. Sin duda, en estas incongruencias actuaron motivos ignorados hoy.

El retrato pintado después de dos sesiones de trabajo ante el modelo, conseguidas mediante el ministro y académico don Pedro Cevallos, tuvo ejecución azarosa, por los acontecimientos de la marcha de Fernando VII en 10 de abril, los sucesos del 2 y el 3 de mayo, la dominación de Madrid y la salida de las tropas francesas después de la derrota en Bailén: la pintura estaba terminada en 2 de octubre.

Si por datos y deducciones es permisible colegir que las ideas de Goya se habían contagiado, por las lecturas y los amigos, con fermentos enciclopedistas; si la marcha de los asuntos públicos le había distanciado de la Corte; si hasta, es posible que la intervención france-



Figs. 350 y 351.—F. GOYA: LA MAJA VESTIDA Y LA MAJA DESNUDA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 352.—F. GOYA: EL CONDE DE FERNÁN-NÚÑEZ (COLECCIÓN DE LOS DUQUES DE FERNÁN-NÚÑEZ, MADRID).

sa inicial no la rechazase, no cabe dudar que las jornadas luctuosas presenciadas y la sevicia con que las tropas de Murat castigaron a los madrileños, causáronle una verdadera inflamación de su patriotismo. En la noticia comunicada a la Academia de haber terminado el retrato de Fernando VII se añaden estas frases harto expresivas: sobre haberle "llamado el Excmo. señor don José Palafox para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar, por interesarme tanto en la gloria de mi patria".

El lienzo, brioso, se resiente de convencional en la actitud y el retrato, que quiere ser halagüeño haciendo simpático al flamante Monarca corrigiendo sus facciones, resulta falseado. El caballo, por su escorzo, no incide en el defecto señalado al hablar de los de Carlos IV y la Reina, mas tampoco puede estimarse como magistral.

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (1808-1813).—Conviene resumir cuanto se sabe de Goya durante la "Guerra y Revolución de España", título de la obra del Conde de Toreno que las historia:

El 10 de diciembre recomienzan los franceses el asedio a Zaragoza; es casi seguro que ya no estaba en ella el pintor, por cuanto la víspera de Nochebuena jura en Madrid, obligadamente, sin duda, "amor y fidelidad al "Intruso", con otros treinta mil cabezas de familia. ¿Qué hizo en su ciudad? Si pintó, o abocetó, escenas del primer sitio, no se han conservado y los dibujos que vio Lady Holland en el despacho de Palafox, fueron destruidos por los soldados franceses, según ella misma refiere. Pero, sin localización concreta, es probable que muchos episodios que nos convueven en cuadros y en Los Desastres, ocurriesen en Zaragoza.

Estimo que los años transcurridos desde 1951 no alteran las preguntas que entonces me hacía acerca de la conducta política o, mejor dicho, patriótica de Goya, entre sus sesenta y sus sesenta y siete.

"¿Qué valor cabe conceder al juramento...? ¿Qué transcendencia dar a que asistiese el 15 de junio de 1810 a la Academia de San Fernando para saludar al Marqués de Almenara, nombrado Protector por José I? ¿Qué responsabilidad le alcanza por que en la lista de la concesión de la Orden Real de España —la motejada de "la berenjena"— conste su nombre, si pudo afirmar, sin que lo desmintiesen, que no la lució nunca? ¿Cómo habría de negarse a pintar el cuadro encargado para el Ayuntamiento de Madrid, mediante su amigo don Tadeo Bravo del Rivero, lienzo que estaba compuesto el 27 de febrero de 1810, cuando su "situación" pecuniaria forzábale a obtener "algunas anticipaciones"? ¿Podía zafarse de intervenir —puesto que era pintor palatino— en la selección de los cincuenta cuadros para el Museo de Napoleón? ¿Por qué excusarse, perjudicándose y, a la vez, arriesgándose, si algún francés, o algún afrancesado, le encargaba retratos?"

A estos párrafos agregué entonces la consideración de indicios elocuentes de su modo de actuar como buen español: no cobrar el sueldo palatino; haber dibujado en 1810 parte de las composiciones para Los Desastres; el retratar a Wellington en 1812, titulándose, al exhibirlo en la Academia, "Primer Pintor del Rey"; delegar en un discípulo el descubrir el retrato de José Bonaparte en el cuadro alegórico del Ayuntamiento madrileño, pintado debajo del de Fernando VII, cuando entraron de nuevo los franceses en noviembre de 1812.

No obstante es indiscutible que varias disposiciones del "Rey intruso" complacieron a

Goya, como la supresión del Tribunal del Santo Oficio, y la secularización de las Órdenes religiosas, puesto que numerosos dibujos y varios cuadros lo acreditan.

Entre los más satíricos está La procesión, o rogativa grotesca, que hace años pertenece en Madrid al Conde de Caudilla (fig. 354). Junto con este aspecto alterna otro, de preocupación que hoy se llamaría social: son ejemplos cualificados dos lienzos del Museo de Budapest, de dimensiones reducidas —68 x 50 cms.— que en fotografía se calculan mucho mayores, tal es el vigor de sus formas: La aguadora y El afilador (fig. 353); al comparar éste con El albañil herido, modelo para tapiz, se mide el camino andado por el pintor al profundizar en el dolor humano. Con estas pinturas —que figuran en el inventario de la casa de Goya en 1812— se relaciona La fragua, de la Frick Collection de Nueva York, obra singular que supongo de fecha algo posterior.

Que la hostilidad a la Inquisición y a las órdenes religiosas que se respiraba en gran parte de España, incluso en Cádiz donde las Cortes habían suprimido aquélla, no habían perturbado las creencias en el hogar del pintor lo prueban que al testar, Goya, conjuntamente con su mujer, el 3 de junio de 1811, ordena que le amortajen con hábito franciscano, que le recen veinte misas y deja mandas para los Santos Lugares, la redención de cautivos y el Hospital General. El 20 de junio de 1812 muere Josefa Bayeu, mujer de vida silenciosa. Siguió Goya viudo habitando, al parecer, la casa número 1 de la calle del Desengaño; su hijo tenía hogar separado. En 28 de octubre ambos elevan a escritura pública el inventario de bienes que habían hecho para la partición de los gananciales, que proporciona curiosísimas noticias, no todas hasta ahora aprovechadas para conocimiento de las obras de Goya que en él se registran.

El penúltimo párrafo permite relacionar dos de las tablas de la Academia, por sus asuntos, sólo admisibles, sin peligro, en el reinado del Intruso: Escena inquisitorial, Procesión de flagelantes —aunque estas cruentas manifestaciones de fervor hacía años que estaban prohibidas—. ¿Serán de este período, como la técnica parece demostrarlo, y no de 1793, como suele creerse? Su "clima", según ahora se dice, conviene con el de dibujos del último período, como habrá de comprobarse.

Que a las cinco composiciones, sea aplicable la frase de la carta del pintor a don Bernardo de Iriarte, de 4 de enero de 1794, cuando le envía once pinturas "de varias diversiones populares", no parece dudoso referida a la Corrida de toros, incluso a la Procesión, desde luego, al Entierro de la sardina; pero, sólo referible, sarcásticamente, si se incluyen la Escena inquisitorial y la Casa de locos —y sobre ésta, u otra muy semejante, no puede caber duda. ¿Qué temas se desarrollaban en las otras seis composiciones? La ignorancia es total.

Resulta apenas creíble considerar poco posterior a los últimos modelos para tapices El Entierro de la sardina —nombre popular madrileño que, invirtiendo humorísticamente su significado, se daba a la mascarada del Miércoles de Ceniza, que en sentido recto era El Entierro de la Carne. Si Goya en Madrid y en Venecia habría visto Carnavales de Tiepolo y de Pietro Longhi, se aparta de tal modo de tales fiestas galantes y alegres y ahonda tanto en la entraña popular y violenta, que sin los revulsivos de la ocupación extranjera y de la lucha parece que no pudiera haberse suscitado el portentoso cuadro (Lám. VIII).

Es una de las contadas pinturas del autor de las que se conserva dibujo preparatorio que presenta muchas variantes, algunas de las cuales apoyan el retraso de su fecha, como la abundancia de hábitos religiosos.



Lám. VIII.— F. GOYA: EL ENTIERRO DE LA SARDINA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO)

La factura de esta tabla y su concepto anticipan movimientos artísticos de asombrosa modernidad: es evidente que se prefigura en ella una de las manifestaciones del genio de Solana.

Quizá habrá quien objete contra lo que se acaba de sostener aduciendo una pintura, también aparte en la producción goyesca, *El Coloso*, o *El Pánico*, que carece de fecha precisa. No se registra hasta la partición de bienes de 1812 y se pintaría, probablemente, poco antes, puesto que las alusiones a Napoleón, o a la Guerra y, acaso, a Carlos IV, son señalables. Si la pincelada corta lo acerca a *El Entierro*, la vibración luminista es menor, con predominio de tonalidades tétricas.

Difiere, asimismo, de otras pinturas que son, sin disputa, consideradas como obras de circunstancias: los doce cuadros de "Horrores de la Guerra", de ellos identificables ocho, primorosos y emocionantes, de la colección del Marqués de la Romana; que, no debe callarse, están ejecutados con pinceladas más amplias y fundidas, menos nerviosas y vibrantes, que las tablas de la Academia y que el mismo Coloso, por más que artistas como Goya, cambiantes por naturaleza, no obedezcan en sus avances técnicos a una marcha regular pausada.

Esos cuadros rehúyen particularizar localidad y caso, aunque su sentido nos sea hoy perceptible como reacción energética ante lo presenciado. Que el pintor hubo de dedicar atención a hechos concretos de la lucha patriótica lo prueban *La Fábrica de pólvora* y *La fábrica de balas*, en la sierra aragonesa de Tardienta, lienzos realizados en 1811 y hoy en Palacio (figs. 355-356).

La expansión sincera de sus sentimientos nos la da la serie de estampas que constituyen "Los desastres de la guerra", título que recuerda el de "Les misères et les malheurs de la guerre", que grabó Callot (1633), cuando la sufrió la tierra de Lorena; mas, la relación entre las dos colecciones no pasa del título. Dos de los dibujos para la serie se fechan en 1810, otros son fechables por narrar las angustias del hambre en Madrid en 1812. A episodios de terrible verismo sumó diecisiete composiciones que no se asemejan a nada de cuanto hasta entonces había dibujado el artista, por lo que, seguramente, pensó en algún momento publicarlos aparte; al menos Ceán Bermúdez llamó "Otros caprichos enfáticos" a un ejemplar con quince láminas tiradas en 1820 bajo la dirección de Goya. La colección de 80 —más cinco en el ejemplar que fue de Ceán y otras dos que no se tiraron hasta hace muy pocos años— la editó la Academia, propietaria de las planchas, en 1863; como los "Caprichos", se reproducen por dibujos, para percibir más enteramente su fuerza, y ser muy hacedera la comparación con las estampas. La fig. 357 corresponde al núm. 30 de la serie grabada, *Estragos de la guerra*, y la fig. 358 al núm. 18 *Enterrar y callar*, estudio asombroso para uno de los mejores cobres de los "Desastres". Aquél, de aguada sepia; de lápiz rojo el segundo, admirar y convuiven.

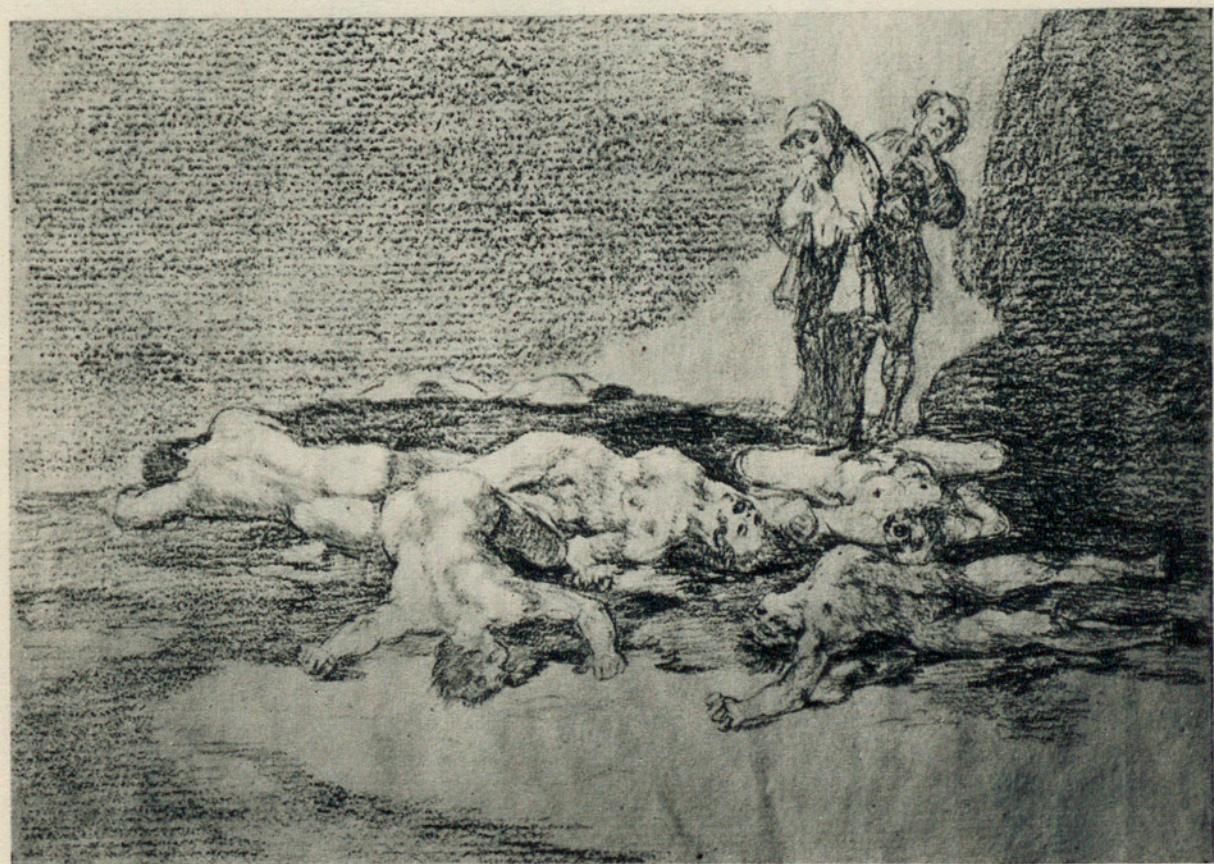
Repetiré lo escrito en otra ocasión: "Los Desastres" fijan la posición de Goya respecto a la francesada. Es ineptia pretender que el grabador trata de la guerra como azote de la Humanidad, sin referirse a la que ha presenciado; ni su temperamento era dado a vaguedades ni estampas como el núm. 7 ¡Qué valor! —donde se exalta el de Agustina de Aragón—, o la núm. 15, Y no hay remedio, o las 17, 19, 31, 32, 33, etc., etc., —donde los uniformes franceses no dejan resquicio a la duda—, o la 38 —con el fusilamiento por la espalda de un franciscano, que tituló ¡Qué bárbaros!—, o la 52 —Gracias a la almorta— y las demás del "hambre en Madrid"... pueden desprenderse de la cronología y de la localización concretas."



Figs. 353 y 354.—F. GOYA: EL AFILADOR (MUSEO DE BUDAPEST) Y LA PROCESIÓN (COLECCIÓN DEL CONDE DE CAUDILLA, MADRID).



Figs. 355 y 356.—F. GOYA: FABRICACIÓN DE PÓLVORA Y FABRICACIÓN DE BALAS (PALACIO REAL, MADRID).



Figs. 357 y 358.—F. GOYA: ESTRAGOS DE LA GUERRA Y ENTERRAR Y CALLAR (DIBUJOS PARA LOS "DESASTRES" DE LA GUERRA" NÚMS. 30 Y 18), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Fig. 359.—F. GOYA: EL CANÓNIGO DON JUAN ANTONIO LLORENTE (MUSEO DE SÃO PAULO, BRASIL).

"El crítico alemán A. L. Mayer... señaló sagaz... el capítulo III de "Candide", de Voltaire, acerca de los horrores presenciados en dos pueblos destruidos, el uno por los búlgaros y, el otro, por los ábaros, en lucha, como fuente de inspiración para Goya; la prosa sarcástica y gráfica de Voltaire podría, en efecto, servir de comentario a varias láminas de "Los Desastres".

A diferencia de como procedió en Los Caprichos, sólo hizo un dibujo por plancha.

No se limitó la actividad de Goya en los años tristes de la guerra a lo enumerado; hizo varios retratos cuyo producto ayudaría a sustentarlo. Queda citado el ecuestre de Lord Wellington y hay que añadir los de Don José Manuel Romero, ministro del rey José (1809); el del general francés Nicolás Guye, marqués de Rio-Milano (1810); los de sus consuegros los Goycocheas (1810); el admirable del repulsivo canónigo apóstata don Juan Antonio Llorente, historiador y enemigo acérrimo de la Inquisición (1811?) que cuenta entre los cuadros más energicos y valientes de los pinceles de Goya, (fig. 359), etc., etc.

Fuera de los personajes oficiales, con uniforme y condecoraciones, cultiva Goya, por entonces el retrato, que podríamos calificar de burgués y son magníficos en el grupo los citados de los suegros de Javier Goya, el de Don Manuel Silvela, del Museo del Prado y, sobre todos, los de media docena de mujeres, también de la clase que había de llamarse "media" decenios después, probablemente, personas del círculo del artista, que en aquellos tiempos azarosos, falta la Corte josefina de la adhesión de varias de las grandes casas de la nobleza, que le habían protegido, constituirían las amistades habituales del pintor.

No puede creerse anterior a su viudez el magnífico busto de La Dama con mantilla negra, de la Galería Nacional de Dublín, verosímilmente, identificable con la semi-misteriosa doña Leocadia Zorrilla de Weis, emparentada con parientes de Goya, casada y separada de un comerciante de origen alemán, madre de hijo e hija, ésta Rosario, la niña que endulzó los años bordeleses de Goya. Si bien algo se añadirá después, dígase que es posible que el pintor al morir Josefa Bayeu tomase como ama de llaves a doña Leocadia; probable, que, cuando compró la Quinta del Sordo, le acompañase ella y seguro que, en Burdeos, convivieron. La belleza otoñal de la Dama está tratada con perceptible sensualidad (fig. 361).

Convienen en este matiz, más que carácter, otras dos bellísimas figuras: la de Doña Sabasa García, portentoso lienzo de la National Gallery de Washington (fig. 360) y la de Doña Antonia Zárate, actriz (fig. 362); a la que volvió a retratar, pasado poco tiempo, —murió en 4 de marzo de 1808—, en lienzo de la Colección de Sir A. Beit (Irlanda) (fig. 363). Con estos tres retratos debe agruparse el también hermoso de Lorenza Correa (fig. 364), perdido por España hace largo tiempo y en el que alcanzó el artista, al reproducir telas y tulles, incomparables sutilezas.

Es más que probable que a este mismo período pertenezcan dos composiciones en las que triunfa el concepto goyesco del "eterno femenino": Las majas al balcón y Celestina y "su hija", también asomadas (fig. 365), cuadros con verdaderas anticipaciones del impresionismo.

De la primera registra dos ejemplares, el inventario de 1812, en la casa de Goya, lo que parece indicar que se habrían pintado hacia poco. Si así fuere, también se supondrán de tiempos de la guerra, los dos cuadros del Museo de Lille.

No agota lo enumerado la labor de Goya durante la Guerra de la Independencia, puesto que otra faceta singular de su genio, la pintura de niños, se muestra deslumbradora en los

dos retratos de su nieto Mariano: datará el primero de 1809 y es propiedad del Marqués de Larios (fig. 366); y aparecen tres o cuatro años más el de medio cuerpo, llevando el compás con un rollo, del Duque de Alburquerque. No menos magistrales son los de Víctor Guye y de Pepito Costa y Bonell, el nieto del médico de la Duquesa de Alba, firmado, acaso, en 1813.

De otros géneros, sólo como muestras cabe citar: La Asunción de la Virgen (1812), de la parroquial de Chinchón, de la que era cura Camilo Goya, hermano del artista, cuadro más aparatoso que incitante para la devoción y donde extrema su tendencia, de hacer "ángelas" a los espíritus angélicos;

Para época perturbada por tantas inquietudes la cantidad y la variedad de la producción de Goya causan asombro y eso que apenas queda indicada la fértil inventiva de sus dibujos, ejecutados con decisión e intención, muchos de ellos comentarios alusivos a las leyes del Rey José sobre los religiosos regulares y sobre la Inquisición, a veces con temas y nombres que, probablemente, le sugerirían los escritos de su amigo el canónigo Llorente.

NUEVE AÑOS BAJO FERNANDO VII.—El triunfo español con la ayuda inglesa al mando de Lord Wellington en la batalla de Vitoria —21 de junio de 1813— reinstituye en el trono a Fernando VII "el deseado", que no entra en su reino hasta el 22 de marzo, y en Madrid hasta el 7 de mayo. En 31 del mismo mes es restablecido Goya en el disfrute de sus gajes palatinos y antes del 1.^º de diciembre tiene ya pintado un retrato del Rey para el Ayuntamiento de Santander; medio año después, otro para el Canal Imperial de Aragón y, serán, aproximadamente, contemporáneos de ellos los dos que guarda el Museo del Prado, con un campamento por fondo, y vestido con manto regio; última relación artística del pintor de Cámara con su Señor. No puede ocultarse que entre estos retratos y el que había pintado en 1808 para la Academia hay una diferencia que, tal vez, declara cambio profundo en el concepto que merecía el retratado al artista: la fisonomía atractiva —más convencional que fiel— del Príncipe triunfante en el motín de Aranjuez se había mudado en los rasgos, sensiblemente, caricaturescos de estos cuatro lienzos.

Habían sido precedidos por las más veraces pruebas del españolismo de Goya que son, a no dudarlo, las dos grandes composiciones del "Dos" y del "Tres" de mayo de 1808 en Madrid —La lucha con los mamelucos y Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío—, para cuya realización la Regencia, presidida por el cardenal don Luis de Borbón, hijo del de Arenas de San Pedro, y al que siendo niño había retratado prodigiosamente, concedió al pintor un auxilio de 1.500 reales, en 9 de marzo de 1814. El vigor expresivo, casi pudiera decirse la violencia sañuda, además de la fuerza luminista y colorista de los dos conmovedores lienzos, de composición y de técnica originalísimos, los alzan sobre casi todos cuantos cuadros de Historia al vivo se han pintado.

Episodio La lucha, casi sin elegir, visto, o intuído; tremenda escena Los fusilamientos, que, seguramente, no presenció ni reconstruyó en la tétrica excursión nocturna fantaseada por Antonio de Trueba, manifiestan el modo de ser del artista, implacable anotador de la realidad, pero, que sabía elevarse sobre ella, pintando a los soldados del piquete de ejecución sin rostro, para que percibamos sólo la obediencia ciega a una orden inicua. La libertad técnica de que el pintor hace gala en este período de su vida se patentiza, por ejemplo, en el colorido verdoso de la capa de los caballos que preludia audacias del siglo presente (figs. 367 y 368).



Fig. 360.—F. GOYA: DOÑA SABASA GARCÍA (NATIONAL GALLERY, WASHINGTON)



Figs. 361, 362, 363 y 364.—F. GOYA: DAMA CON MANTILLA NEGRA (GALERÍA NACIONAL, DUBLÍN), DOÑA ANTONIA ZÁRATE (COLECCIÓN H. B. GEORGE, NUEVA YORK, Y COLECCIÓN SIR A. L. BEIT, BLESSINGTON) Y DOÑA LORENZA CORREA (¿F. BISCHOFFSHEIM, PARÍS?).



Fig. 365.—F. GOYA: CELESTINA Y SU HIJA (COLECCIÓN MARCH, MALLORCA).



Fig. 366.—F. GOYA: MARIANO GOYA, NIETO DEL PINTOR (COLECCIÓN MARQUÉS DE LARIOS, MÁLAGA).

También de 1814, y firmado, es el retrato ecuestre de Palafox, del Prado, brioso y enérgico —para Zuloaga, insuperable—, con las acostumbradas incorrecciones en la proporción y el dibujo del caballo.

Y debe de haberse pintado en fecha cercana el gran lienzo del Museo de Castres, La Junta de la Compañía de Filipinas, presidida por Fernando VII, extraordinario cuadro de ambiente, por el que pasa, una vez más, el recuerdo emulatorio de la perspectiva aérea de Velázquez, junto con el expresivismo que no se detiene ante lo que bordea la caricatura.

Es muy probable que en el encargo del notabilísimo cuadro influyera el Director de la Compañía y académico don José Luis de Munárriz, a quien retrató en 1815 con penetración psicológica y sobriedad de tonos que suscitan la idea de que Goya estudió a El Greco. No debe extrañar que tales corrientes de la gran pintura española llegasen a Goya y tomasen carne en algunas de sus obras de madurez, pues en un arte auténticamente nacional ha de comprobarse siempre la continuidad.

Del mismo año son los retratos del Duque de San Carlos, para el Canal Imperial, elegante y airoso, y los de Don Ignacio O'Mulryan y del Obispo titular de Marcópolis, fraile franciscano, superados en hondura por los Autorretratos de la Academia y del Museo del Prado, que firma: "Fr. Goya. Aragonés. Por él mismo".

El apaciguamiento que subsiguió trajo para Goya el anudar, de nuevo, la relación con la casa ducal de Osuna, y en 1816 retrata al X Duque, lienzo del Museo Bonnat de Bayona, boceto en el de Berlín y dibujo, tomando por modelo a Javier Goya, en el Prado, acumulación de preparativos tan poco acostumbrada por el pintor al retratar —aunque quizá fue precaución tomada en estos tiempos— pues también hizo hasta dos estudios para el del Duque de San Carlos. Retrató a la Duquesa de Abrantes, hermana de Osuna, en lienzo que, asimismo, lleva a pensar en El Greco por sus colores valientemente yuxtapuestos, con cierta acritud.

Pero en 1816 hubo de dedicar muchas horas a la serie de estampas *La Tauromaquia*, tercera de sus colecciones de grabados. Se anunció que estaba a la venta, constando de 33 láminas, el día 28 de octubre, explicando, que "se representan diversas suertes de toros... dándose una idea de los principios, progreso y estado actual de dichas fiestas en España que, sin explicación, se manifiesta por la sola vista de ellas".

Fue precedida la publicación por larga tarea, pues, además de las insertas, grabó siete composiciones y cuatro semifracasadas; sumando cuarenta y cuatro los dibujos taurinos del Prado; y algún otro está en el extranjero.

Sabido que el artista se basó en el escrito de don Nicolás Fernández de Moratín, "Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España" (Madrid. 1777), en la "Carta apologética" de don J. de Gomarusa (1793), y en sus propios recuerdos y, al parecer, experiencias de aficionado actuante. Según se ha hecho con las series de estampas anteriores, se dan dos muestras de "La tauromaquia" por dibujos, siempre de mayor vivacidad: Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la [plaza] de Madrid (fig. 369) y Pepe Hillo haciendo el recorte al toro (fig. 370).

Aunque ignoremos la explicación, es el caso que en el trienio de 1817-19 el artista se dedica, predominantemente, a la pintura religiosa. ¿Se ocasionó por encargos, sin que mediase cambio en los sentimientos? Es posible, aunque deba advertirse que, excepto en el primero

de los cuadros a que tenemos que referirnos, la emoción está más patente que en todo cuanto había pintado en el género devoto.

En 1817, pinta para la catedral de Sevilla a las mártires patronas de la ciudad, Santa Justa y Santa Rufina; no sólo hizo un vibrante boceto, hoy en el Museo del Prado, sino que, según dice Ceán Bermúdez, "leyó, con reflexión, las actas del martirio... Penetrado de la fe, fortaleza y amor a Dios que las caracterizaron"; testimonio que demuestra el empeño del artista que acentúa Ceán, al insistir en que "puso todo el estudio en inventar formas, actitudes, expresiones y afectos... Indagó el sitio en que se había de colocar el lienzo, su capacidad, altura e iluminación..."; y calló, quizá por no haberlo advertido, que, además, siguió Goya el esquema del cuadro del mismo asunto pintado por Murillo.

Tantas previsiones no condujeron al éxito apetecido: ya cuando se pintó el cuadro fue censurado con saña por los artistas sevillanos y la crítica posterior tampoco le fue propicia. La brillantez del colorido no le exime de la blandura artificiosa.

La corta producción de 1817, todavía disminuye en 1818, tanto que no puede citarse obra ninguna de tal fecha. ¿Estuvo enfermo? ¿Se agudizaría la desavenencia familiar con su hijo y con su nuera?...

A poco de comenzar el año de 1819, en febrero, firma *La vieja hilando*, su primer ensayo en la recién inventada técnica de la litografía, sediento siempre de novedades. Quizá del mismo tiempo serán las otras nueve que grabó.

Al llegar a este momento de la vida de Goya causa sorpresa que en 27 del mismo mes compre la "Quinta", a orillas del Manzanares, cual si quisiese iniciar una etapa de su vida a los setenta y tres años. Y no sólo adquiere la propiedad, sino que la mejora y reforma.

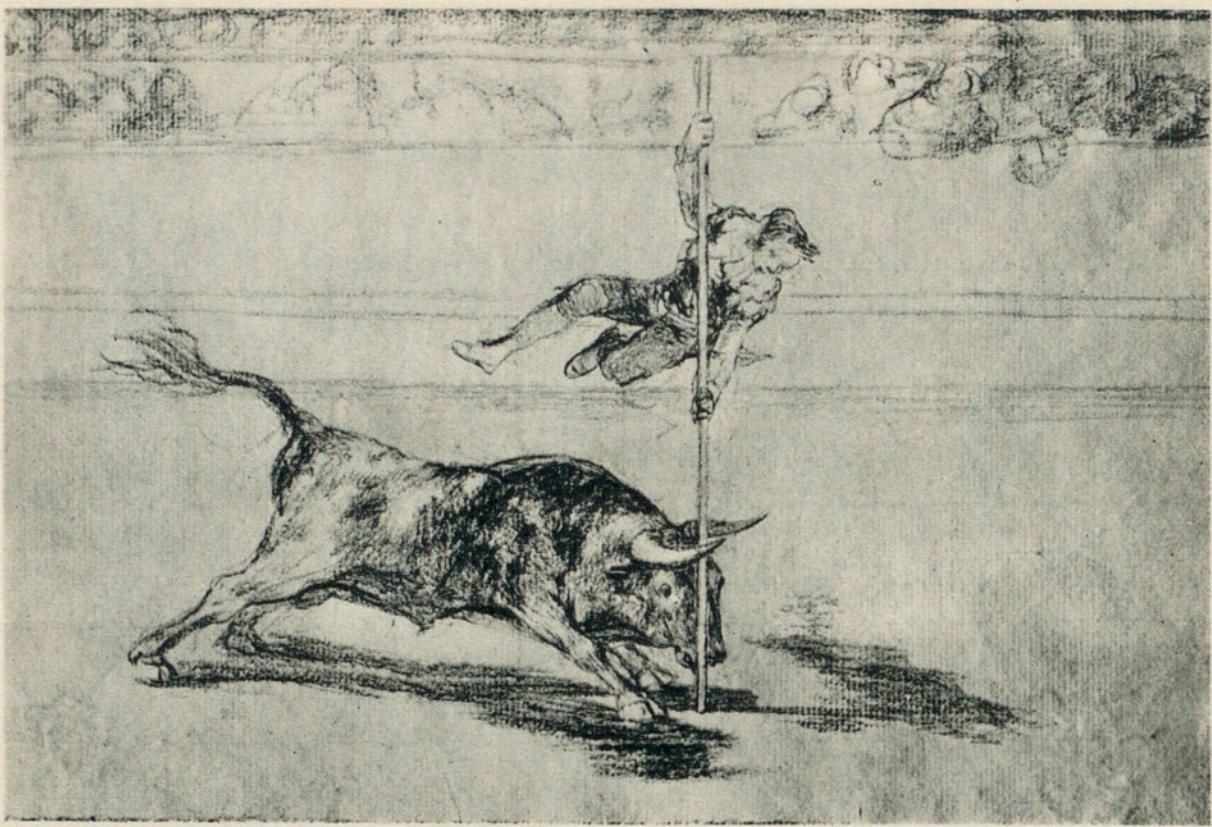
Esto que, para la biografía del hombre que fue Goya, tiene significación valiosa, se corresponde en la del pintor con el encargo, en mayo, del gran lienzo *La última comunión de San José de Calasanz*, para los escolapios de San Antón, de la calle de Hortaleza, en Madrid, donde se conserva. Es pieza insigne en la producción goyesca y en la pintura religiosa española. Pudo ya admirarse en su altar el 27 de agosto.

La composición del grupo principal y, en particular, la postura y el ademán del sacerdote están vistos en una estampa, o en un dibujo, del cuadro *La comunión*, de Giuseppe Maria Crespi "il spagnolo", que forma parte de la serie "Los sacramentos", pintada en 1712 para el cardenal Ottoboni. Se recordará que Goya tuvo presente a Crespi en *La muerte de San José*, de Valladolid. Mas, cualquier precedente puede contribuir a que una composición se ordene con mayor acierto, pero no reemplazar aquello que sólo nace del genio. Podría decirse más: el admirable cuadro vale para afirmar que, del mismo modo que en "Los desastres" se comprueba el patriotismo radical de Goya, puesto en tela de juicio ante algunas reacciones, también *La última comunión de San José de Calasanz* vale como demostración de la religiosidad honda mantenida en el espíritu de Goya, pese a sus extravíos enciclopédistas.

La obra no pudo pintarse sin que el artista hubiese profundizado en el conocimiento de los españoles del XVII, Herrera "el viejo", fray Juan Rizi, Valdés Leal... La expresión del Santo moribundo pocos artistas han logrado superarla en espiritualidad. El fondo sombrío, que un haz de rayos hace medio transparente, al iluminar las cabezas de los niños y los sacerdotes asistentes, evita las tinieblas, o el duro contraste con las figuras del grupo protagonista, necesariamente a plena luz, con modernidad de fuerza asombrosa, por su impresionismo (fig. 372).



Figs. 367 y 368.—F. GOYA: LA LUCHA DEL DOS DE MAYO EN MADRID, Y LOS FUSILAMIENTOS EN LA MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 369 y 370.—F. GOYA: LIGEREZA Y ATREVIMIENTO DE JUANITO APIÑANI, Y PEPE-HILLO HACIENDO EL RECORTE AL TORO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 371 y 372.—F. GOYA: FRAGMENTOS DE LA ORACIÓN DEL HUERTO (MARQUÉS DE ISASI, MADRID; 1928), Y DE LA ÚLTIMA COMUNIÓN DE SAN JOSÉ DE CALASANZ (SAN ANTÓN, MADRID).



Figs. 373, 374 y 375.—F. GOYA: JUDITH, SATURNO Y ASMODEA (PINTURAS DE "LA QUINTA DEL SORDO"), EN EL MUSEO DEL PRADO.

La alegría del pintor con este encargo y, sin duda, con el juicio de quienes lo admiraron, toma una forma notable: el regalar a la comunidad religiosa otro cuadro, extraordinario por su energía y su exaltación: La Oración del huerto, que repitió con cambios. La pintura reitera, casi con violencia, la manifestación del sentimiento religioso del artista en este año de 1819. En la tabla, de pequeñas dimensiones, se patentiza el conocimiento de El Greco, acerca del que se ha insistido páginas atrás; pues no parece suficiente la coincidencia casual (figura 371).

Cuando tales obras realizaba, firmaba también el fuerte retrato del arquitecto don Juan Antonio Cuervo, de la colección de G. S. Rockefeller, de Greenwich, Connecticut, que es de creer fuese quien dirigió la transformación de la "Quinta".

Por afinidades técnicas con el cuadro de San Antón, incluso por el parecido de algunos modelos puede pensarse en que habrá de ser del mismo tiempo La fragua, del Museo Frick, de Nueva York; pintura de dinamismo y emoción social del todo contemporáneos.

No había de acabar el año de 1819 sin que Goya recibiese una impresión honda y sin que sufriese "aguda y peligrosa enfermedad": El 19 de noviembre abría sus puertas al público el Real Museo, hoy llamado del Prado; admirábanse ya en sus salas los retratos ecuestres de Carlos IV y la reina Luisa —que habían muerto en el mes de enero—. De la enfermedad tenemos noticia por la dedicatoria al médico Eugenio García Arrieta, "que le salvó la vida", y se lee en el cuadro que pintó para regalárselo.

Fuera de lo dicho, ignoramos cuanto se refiere a la vida de Goya, tanto en 1819 como en el siguiente, abierto para el artista por la alegría que le causaría el "grito" del general Riego en Cabezas de San Juan y la consiguiente aceptación por Fernando VII de la Constitución; para su juramento asiste —y fue por última vez— a la sesión académica del 4 de abril. Como, por otra parte, las obras escasean —sólo se conoce además del Autorretrato con Arrieta, el del arquitecto Don Tiburcio Pérez, en mangas de camisa, del Metropolitan Museum, trasunto íntimo y vivaz de un amigo—; todo es brumoso respecto a estas fechas.

NUEVO "SUEÑO DE LA RAZÓN".—Que la dolencia, sufrida en el año de 1819, motivadora del cuadro dedicado al médico, le llevó, como otras, a dedicarse a dibujar y a grabar, no se duda por cuantos sobre el artista han escrito. Surgen entonces dibujos y láminas —sin exacta correspondencia de aquéllos con éstas— para una serie cuyo título genuino se desconoce. Al editar en 1864 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una colección formada por dieciocho estampas, la denominó "Proverbios", mas, como nueve de una tirada primitiva, ostentan el rótulo Disparate, pareció a A. de Beruete, en 1918, era el adecuado, por cuanto, en rigor, la voz "proverbio" significa "Sentencia, adagio o refrán", inaplicable al caso.

Desígnense del modo que fuere, las originalísimas composiciones refiérense a "sueños de la razón" más propiamente que "Los Caprichos". Los monstruos que apuntaban en la colección de 1799, sin mostrarse casi nunca temibles, adquieren, corridas dos décadas, pergeños horribles y tamaños desmedidos. El "inframundo" obsesiona al artista. Las composiciones conocidas son... de ellas posee el Prado dieciocho dibujos de tinta roja, en desigual grado de desarrollo. Acaso Goya llegó a grabar veinticinco. En varias reelabora el artista temas que ya había tratado, como el modelo para tapiz El pelele en el Disparate femenino; como el "Capri-

cho" ¡Que viene el coco!, en Disparate de miedo; pero, en el retorno se implican las amarguras de una vida ajetreada. Los monstruos ya no pueden ser eludidos mediante la ironía ni burlados mediante rasgos de humor; acaso no se sentía Goya libre de ellos más que cuando los fijaba con su pluma, o con su buril, y un trazo acentuaba su carácter, procurando hacerlos risibles.

¿Cuánto se daría por conocer cartas del artista de estos años o, por lo menos, noticias de amigos suyos como Ceán Bermúdez, o de quienes tanto supieron de él como el pintor Brugada o Carderera?

¿Viviría ya en la "Quinta" antes de acabar 1820? ¿Le acompañaría doña Leocadia Zorrilla de Weiss —comparienta de Javier Goya— ligada al artista por lazos imprecisables hoy? Las dos preguntas, lo más verosímil es que deban contestarse afirmativamente. La primera, porque da mayor holgura para la ejecución de la obra que va a ocuparnos. La segunda, porque explica parte de ella y la presencia de una cuna en el inventario de aquella Casa de campo.

Las llamadas, con cierta impropiedad y, solamente, desde 1928, "pinturas negras" son las catorce que en dos salas de la "Quinta del sordo"— nombre que llevaba con anterioridad a poseerla Goya— pintó el artista al óleo sobre los muros enlucidos con yeso. El procedimiento, poco usual y menos recomendable, era conocido de antiguo, pues hablan de él Vasari y Francisco Pacheco, aconsejando cuidados en la preparación que es de recelar los inobservarse nuestro pintor. Las piezas decoradas fueron las principales en el edificio, una en cada planta, con ventanas y, quizás, chimeneas. Las pinturas se arrancaron en 1873. Pasadas a lienzo, fueron llevadas a la Exposición Universal de París en 1878, donde no llamaron la atención general, aunque sí la de algunos artistas y de algún crítico. Vueltas a España fueron regaladas por su propietario, el barón d'Erlanger, en 1881, al Estado español y se exhiben en una sala del Museo del Prado.

En reciente monografía —en colaboración con mi amigo y compañero don Xavier de Salas— de la Editorial milanesa de E. Rizzoli, de la barcelonesa "Vergara", de la inglesa Faber y de la norteamericana Reynal, hemos reunido las noticias y esclarecimientos asequibles referentes a tan excepcionales producciones.

Debe suponerse que comenzó el pintor por decorar la pieza de la planta alta, que, inicialmente, serviría de comedor: el orden de colocación de las seis pinturas y sus asuntos se imaginan e interpretan al tenor siguiente:

A la izquierda de la puerta, situada en el testero del sur, estaba la que los Catálogos anteriores del Prado denominan Dos viejos comiendo sopas que, por su tamaño menor, y por sus figuras, menos que de medio cuerpo, hacen suponer que se colocaría sobre aparador o, quizás, sobre el ventanillo de comunicación por donde se serviría la comida, aunque se juzgue extraño el sitio para pintar un muerto comiendo y una mujer al lado.

En el paño del muro izquierdo, La romería de San Isidro, entre ventanas, acaso, y, en frente, Aquelarre; dispares ambas y hasta opuestas por los asuntos, mas, a la vez, relacionables, por ser fiestas, devota la una y diabólica y brujesca la otra.

En el testero norte, con ventana central (?), Saturno devorando a un hijo (fig. 374) y Judith y Holofernes (fig. 373), paralelo, en contraste, cual el subrayado.

Por fin, a la derecha del ingreso, El perro enterrado en arena, o nadando contra una

corriente impetuosa, visión inexplicable que anuncia actualidades pictóricas, "abstractas", casi de nuestros días.

La pieza de la planta baja, que en tiempos en los que Mariano Goya, tras haber mejorado la casa y haberla amueblado para vivir con más boato, la destinó a comedor, fue decorada con ocho pinturas; si se sigue el mismo orden que arriba, tendremos:

En primer lugar Doña Leocadia Zorrilla, o Una manola, nombre que se daba en el Museo del Prado, antes de conocer la identificación, basada en el inventario fidedigno de la "Quinta" hecho por Brugada en 1828.

En el muro de la izquierda, con ventana, puerta, o mueble central, estarían: Asmodea —diabla que lleva en volandas a un hechicero—, antes denominada Al aquelarre (fig. 375) y El tribunal del Santo Oficio de paseo, antes creído La peregrinación a la fuente de San Isidro.

En el frente del norte, Dos mujeres y un hombre o, según el doctor A. L. Mayer, Las fis-gonas, nombre eufemístico de una escena salaz.

Empareja con La lectura, grupo de un lector y los comentaristas de noticias de sucesos lejanos y graves, bélicos o políticos, en los que no participan.

En el muro de saliente, dos composiciones estarían a los lados de una ventana, o un mueble:

El destino, Las Parcas o Átropos, nombre, el último, dado por el inventario familiar.

La lucha a garrotazos, de tremendo realismo.

Cierra el desarrollo del decorado la pintura llamada en los Catálogos Dos frailes; su ancho no llega a ser la mitad de la que debió de pintarse como pareja, Doña Leocadia.

La mezcla desconcertante de elementos tomados del natural sin el menor adobo, muchos de ellos con morosa, enfermiza, delectación, y los fantasmagóricos, mitológicos, diabólicos y hechiceriles, ya calificaría a estas pinturas como únicas, si no las caracterizase como tales la técnica franca, rápida, sintética y de tal fuerza expresiva que se adueña de quien las contempla, conmoviéndole como pocos conjuntos pictóricos del arte universal.

No es exacta la denominación de "pinturas negras", puesto que no son "grisallas", o de "claroscuro"; tienen color: rojos, azules, verdes, amarillos, tonos, aunque apenas vibrantes, perceptibles.

Las opiniones acerca del significado de esta decoración singular están divididas; si unos creen ver en ellas esoterismos y otros, con mejor sentido, la expresión gráfica de lecturas de tipo humanístico, lo más verosímil parece ser que, como, en parte, "Los Caprichos" y los "Proverbios," o "Disparates", condensen sueños y ensueños del artista a lo largo de una larga vida; reacciones burlescas mezcladas con otras terroríficas por las que, también, pasan recuerdos deliciosos y sentimentales; así, la damisela que, con mantilla y manguito, presencia los horrores del aquelarre; así, La Leocadia, quizá ilusión amorosa postrera; así, la probable evocación de una ancianidad desengañada y todavía fecunda, si en el que escucha lo que le dice al oído un religioso, se figuró el artista, como supone X. de Salas.

Al explicar la colocación verosímil de las pinturas quedan en lo esencial declarados los más probables designios que Goya se propuso; de índole artística, porque quien estas páginas escribe no cree que buscase formular ideas ni, menos, exponer sistemas. Si su amigo el eruditísimo don Bartolomé José Gallardo le llamó "pintor filósofo", no ha de entenderse más que aludía a la hondura espiritual y al vigor de su arte, del cual, en los años de la vejez, toda frivolidad estuvo ausente.

Fuera de las "parejas contrastadas" que pueden formarse con las "pinturas negras"

—Saturno y Judith; Romería y Aqelarre; el Viaje por los aires y el Paseo del Santo Oficio; los estériles comentaristas y las mozas que se ríen del imitador de Onán; Doña Leocadia Zorri-lla y el propio pintor, si quiere serlo el anciano a la escucha—serán dualidades fácilmente captables, no elementos de abstrusas meditaciones; sueños o ensueños, no razonamientos.

Las seis composiciones grandes se presentan sobre espacios amplios, pues fuera impro-
pio calificarlos de paisajes. Las nubes desempeñan papel principal; desde luego, en casi
todas, mayor que los accidentes del terreno; en Átropos son tan densas que encima de ellas
asientan los seres terribles y grotescos que examinan al homúnculo y se preparan a cortar
su vida. El cerro de Asmodea —que en otras pinturas goyescas aparece—; el monte por cuya
falda desfilan ganados en el “Desafío”; la senda entre riscos y arboleda del llamado Paseo
del Tribunal del Santo Oficio —con vestimenta arcaica—; las colinas por donde caminan
los romeros a San Isidro, tienen “arquitectura” de paisajes y, desde luego, son trozos grandio-
sos de naturaleza a los que solo faltan la luz y el ambiente, que distraerían al pintor ansioso
por concentrar la fuerza expresiva de sus sueños.

Situadas a la luz normal de una decoración pictórica, admirarán por la novedad y variedad
de los temas y la libertad de las composiciones: por la intensidad expresiva —los que se des-
afían a garrotazos; las brujas que rodean al diablo en la noche sabática; el músico y los can-
tores de la romería; el ser aterrorizado conducido por Asmodea; las Parcas horrendas—:
una “infrahumanidad” gesticulante e incoercible que, por primera vez, sale de sus antros.
La fantasía del pintor, nunca tan fértil, como de vuelta de visitar círculos vecinos de los dan-
tescos, nos hace ver lo que produjo “el sueño de la razón”.

Sin que de ello haya constancia, se considera que esta tarea, incluso físicamente asombrosa
para un anciano de setenta y cinco años, ocuparía sus pinceles los de 1821 y 1822, pues de nin-
guna otra pintura del bienio se tiene noticia.

No más de un boceto se conoce: el de la titulada Asmodea, adquirido hace poco por el
Museo de Basilea; que hubo otros consta en el inventario: “las pinturas de la casa de campo”
—nótese el nombre familiar de la “Quinta”—. Y no se reconoce ningún dibujo seguro para
conjunto que, lógicamente, tantos hubo de necesitar.

Dentro de algunas de estas composiciones parece como si el artista buscara en la natu-
raleza un apoyo al volumen, incluso a la silueta del grupo principal —el de los que se desafían
a garrotazos, con el cerro más cercano; el de Asmodea, volante, con el escarpado que se ve de-
trás. Sutileza del arte de componer, inadvertida hasta ahora por quien esto escribe.

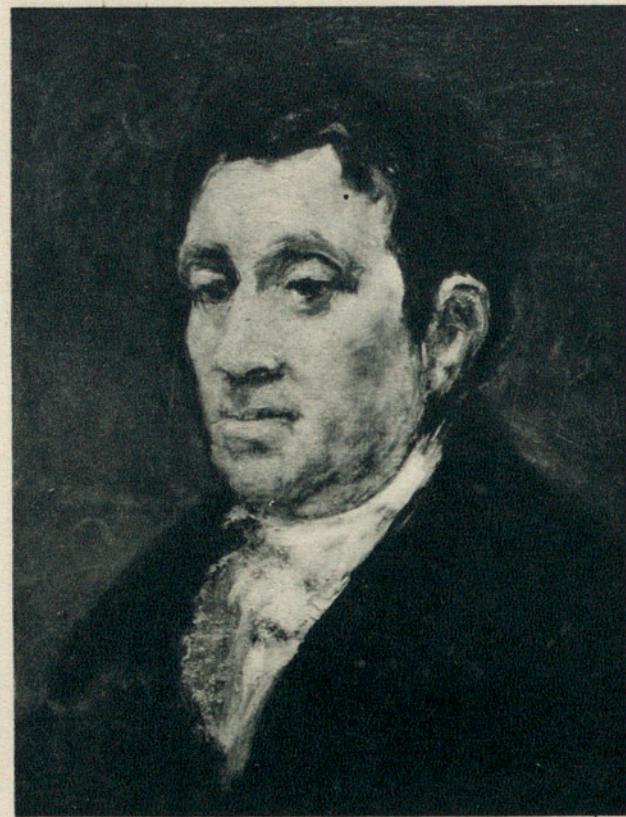
La importancia del conjunto en la historia de la pintura no ha sido hasta el día justamente
valorada; parece probable que en lo porvenir se juzgue arranque de una etapa pictórica.

EL POSTRER LUSTRO DEL ARTE Y DE LA VIDA DE GOYA.—El año de 1823 fue de
grandes mudanzas tanto para la vida política del pueblo español como para el artista. Fer-
nando VII, incómodo con la Constitución de Cádiz de 1812 impuesta por el pronunciamiento de
Riego, marcha a Sevilla en 20 de marzo, y dos meses después, entra en España el Duque de An-
gulema, con “los cien mil hijos de San Luis” para apoyarle en tomar de nuevo las riendas ab-
solutistas. En 30 de agosto el ejército expedicionario gana la batalla gaditana del Trocadero.

Los liberales como Goya se consideraron en peligro. Seguramente, apenas recibida la
noticia, se apresura a otorgar la escritura de donación de la “Quinta” a su único nieto, Ma-
riano, el 17 de septiembre y, meses después, quizá por amenazas, o por temor, se refugia en



Figs. 376, 377, 378 y 379.—F. GOYA: BORRICO QUE ANDA EN DOS PIES (MUSEO DEL PRADO), MUERTE DE ANTÓN REQUENA, SEMANA SANTA EN TIEMPO PASADO EN ESPAÑA Y LA PLUMA ES MÁS PESADA QUE LA ESPADA (MUSEO DE OTTAWA, CANADÁ).



Figs. 380, 381, 382 y 383.—F. GOYA: DON JOSÉ DUASO Y LATRE (SEÑORES DE RODRÍGUEZ OTÍN, MADRID), PÍO DE MOLINA (COLECCIÓN REYNHARDT, WINTHERTUR, SUIZA), DON JUAN BAUTISTA MUGUIRO Y LA LECHERA DE BURDEOS (MUSEO DEL PRADO).

casa de un sacerdote paisano suyo, don José de Duaso y Latre, Censor de publicaciones, al que retrata. El lienzo, conservado, data de 1824 (fig. 380).

¿Pinta en el piadoso domicilio de Duaso dos cuadros religiosos, el San Pedro, del Philips Memorial de Washington, y el San Pablo, hace tiempo ya en las Lilienfield's Galleries de Nueva York? Se estima como muy probable. Son dos figuras de medio cuerpo, de vigor incomparable con casi ningún otro cuadro de asunto devoto; lo más distante que se pueda concebir de deliquios o éxtasis. Son "presencias" violentas de una espiritualidad exasperada, ante las cuales las mismas de La última comunión de San José de Calasanz se graduarían de blandas y suaves. Corresponden a la religiosidad que podemos calcular sentiría el artista cuando pintaba en la "Quinta", en que sería todo, menos indiferente; y en que, al decir de Laín Entralgo, su espíritu tenía "una esencial y urgente necesidad de Dios".

Como el retrato de Duaso Latre, el firmado en el mismo año de 1824 de Doña María Martínez de Puga, de la colección Frick de Nueva York, está desprovisto de cuanto no sea introspección, sin menudencias o primores que distraigan. Aunque sólo fuera basándose en estos caracteres de sobriedad suma, no puede creerse de 1823 el exultante de vida de don Ramón Satué del Museo de Amsterdam, que se dice ostenta la fecha de ese año; verosímilmente será de dos o tres antes, porque se asemeja al del arquitecto don Tiburcio Pérez (1820).

¿Quién prevería que el pintor a los setenta y ocho años estaba decidido a emigrar? Mediase el recelo a extralimitaciones de los agentes del "terror blanco" absolutista; sirviérale de acicate el proyecto de marchar a Francia de la enigmática doña Leocadia Zorrilla de Weiss, separada de su marido, y madre de Rosario, nacida en 1814, distracción y objeto del cariño del anciano, al punto de que algunos le sospechasen padre, la extraña resolución del viaje revela vitalidad sorprendente, como luego se verá, acreditada.

El 2 de mayo de 1824 firma el memorial al Rey solicitando licencia de medio año para acudir a las aguas medicinales de Plombières, que le habían recomendado los facultativos "para mitigar las enfermedades y achaques que le molestan en su avanzada edad". Fernando VII accede a la petición. ¿Creería el suspicaz Monarca el pretexto de su pintor con gajes, pero sin ejercicio?...

El 27 de junio da noticia don Leandro Fernández de Moratín, emigrado en Burdeos, al abate Melon de la llegada de Goya "sordo, viejo, torpe y débil, sin saber una palabra de francés y tan contento y tan deseoso de ver mundo". Pasó allí tres días y marchó a París, suscitando sospechas y vigilancia de la policía, que hoy hacen sonreir. El artista no recibía amigos, además de salir poco a la calle. Quizá visitó el "Salon", en el que se exhibían El voto de Luis XIII, de Ingres y Las matanzas de Scio, de Delacroix. Hizo amistad con el pintor Horacio Vernet muy poco afine suyo. Pinta en la capital francesa los retratos del matrimonio Ferrer, del tipo que antes se denominó "burgués" y, también para su casa, Corridas de toros.

El 18 de septiembre estaba de regreso en Burdeos y ya, sin duda, viviendo con doña Leocadia Zorrilla y los hijos de ésta, Guillermo y Rosario Weiss, en la que tenía puesta su ilusión, por las condiciones que mostraba para dibujar y que dieron frutos desmedrados.

En su nueva residencia, la fecundidad de Goya produce retratos como el de Moratín, del Museo de Bilbao, media figura menor que el natural, pintada con técnica distinta de las que hasta entonces había empleado, de pincelada corta, pastosa y de fuerte acento. Seguramen-

te, dibuja mucho; recorre su imaginación temas tratados, junto con otros nuevos, como escenas de circo (fig. 376).

Son estos dibujos variadísimos de asunto, pero uniformes en tamaño y en factura, realizados con lápiz craso, llamado "litográfico": Las figuras 377 a 379 darán idea de diversos aspectos; así, el primero será recuerdo de los años de la guerra, o del "terror blanco", posiblemente identificable; el segundo (fig. 378), emparenta con La procesión y con la tabla de la Academia de Los Flagelantes; y el último, con el letrero "La pluma es más pesada que la espada", reitera su confianza en las ideas que de antiguo profesaba, y que la estancia en tierra francesa reavivaría (fig. 379). La mano del artista no desfallece ni su potencia plástica se ha debilitado.

Olvida el plazo del permiso obtenido, sin que renueve la solicitud hasta el 7 de enero de 1825; pide se le permita ir a tomar las aguas de Bagnères, que se le concede. Moratín traza, entonces, de él este agudo apunte: "con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes ni sabe lo que espera ni lo que quiere... Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad de que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá y, sin embargo, a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer; y, si le dejaran, se pondría en camino con una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas".

Después de mediado junio de 1825 una carta de Moratín da noticia de haber estado enfermo: "Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro; está muy arrogantillo y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta"; trazos veraces de un temperamento y de una conducta que sirven para explicarnos aspectos no fáciles de comprender, por ejemplo, descuidos de dibujo, que un leve cambio disimularía. Carecemos de datos acerca de lo que a la sazón pintase. Pero, se presume que entonces volvería al grabado litográfico, puesto que en 6 de diciembre avisa a Ferrer que estaban ya tiradas las cuatro soberbias láminas Los toros de Burdeos.

Su curiosidad, nunca saciada, le condujo a ensayar un procedimiento de pintar miniaturas sobre marfil, pero —como en 20 de diciembre escribía al mismo Ferrer— "miniatura original, que yo jamás he visto, porque no está hecha de puntos; y hay cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs". Algunas de éstas han pasado por el mercado extranjero en los últimos tiempos, a muy altos precios. Cuando intentaba técnicas que no había cultivado confesaba que no tenía "vista ni pulso ni pluma ni tintero: todo me falta y sólo la voluntad me sobra".

Ella es la que, en mayo siguiente, le da impulso para marchar a Madrid; la hipótesis más razonable es que decidió el viaje para regularizar su situación palatina: el día 30 pide que le jubilen; y le conceden permiso para regresar a Francia con todo el sueldo: comportamiento loable de Fernando VII. En julio llega a Burdeos. Con alarde justificado firma el retrato de don Santiago Galos, pintado por "Goya, de edad de 80 años, en 1826". No extraña que pensease en alcanzar la edad de Tiziano.

De 1827 son varios los cuadros conocidos: Monja y Fraile, que fueron de la colección de don Sebastián de Borbón y Braganza; el estupendo retrato de don Juan Muguiro, joya del Museo del Prado, que le dedicó "su amigo Goya a los 81 años en Burdeos, mayo de 1827", milagrosa profecía de la técnica y del espíritu de las generaciones que vinieron después (fi-

gura 382). Todavía va firmada en forma igual la dedicatoria, en la misma fecha, a su nieto Mariano en el retrato de una colección sevillana, con aire y atuendo que ya parecen románticos.

Este lienzo motiva dudas, nacidas de no ser seguro que el pintor fuese acompañado a Burdeos por su nieto, al regresar de Madrid —según afirmó Charles Iriarte— ni saberse que le visitase en el año siguiente. A ésto se junta la noticia hallada en el archivo de la policía francesa de la llegada en 20 de septiembre de 1827 de Goya a Burdeos, viaje hasta la aparición del documento del todo desconocido y que no advera ningún otro testimonio.

Mas, por lo que en este lugar interesa, basta saber que, en febrero de 1828, debió de sufrir alteración alarmante la salud del octogenario pintor, motivadora de la piadosa ficción de que su nuera y su nieto proyectaban un viaje a París y con tal ocasión le visitarían. Por cartas de Goya del 12 y del 26 de marzo, conocemos su alegría al saber que va a tenerles a su lado y les pide que renuncien a París y se queden en Burdeos. Llegaron el 28. El 2 de abril, fiesta de su santo —Francisco de Paula—, perdió el habla durante una hora y “se le paralizó el lado”. Murió en la noche del 15 al 16. “Conocía a todos hasta tres horas antes de morir”, según escribió doña Leocadia a Leandro Moratín. También asistió al trance su amigo el afrancesado don José Pío de Molina, a quien retrató en sus últimos meses, en el lienzo de la colección Reinhardt, en Winterthur (Suiza), pintado con factura magistral (fig. 381).

También será de meses cercanos a la muerte La lechera de Burdeos, del Museo del Prado, cuadro cuya modernidad de concepto y de técnica no parecen explicables, humanamente: hay en él adivinaciones del “post-impresionismo” (fig. 383).

GOYA EN LA PINTURA UNIVERSAL

Llegado el final del largo relato de la vida y de la exposición de sus obras es necesario resumir el juicio que lo sitúe y valore dentro del desarrollo histórico del arte de la pintura.

Goya, si de una parte se vincula a la pintura española precedente por la admiración y el estudio, siempre expresos, a Velázquez y por el conocimiento, probablemente tardío, de El Greco —además de cuanto suponen la tierra y la raza—, fue influido por venecianos y flamencos, por los franceses del siglo XVII y del XVIII, por los grabados de Callot y de Rembrandt y por los retratistas ingleses.

Se indicó en los lugares propios cómo contribuyeron a formarle las decoraciones barrocas italianas; cómo influyeron, particularmente, sobre él Corrado Giaquinto, los Tiépolos y Antón Rafael Mengs cuando trabajaron en Madrid; cómo colaboró, genialmente, para que se sustituyeran las insulsas versiones del costumbrismo flamenco y holandés, francés e italiano, que nutrían de modelos la Real Fábrica de Tapices, por escenas populares españolas, veraces y vivaces; sin echar en olvido su aprovechamiento de pinturas y estampas francesas así del siglo XVII como del siguiente. Despues, ganado por el neoclasicismo académico, acertó a infundirle sangre y espíritu que lo vitalizaron, le insufló aientos pre-románticos y vaticinó en sus últimas obras los avances técnicos de la segunda mitad de la centuria.

¿Qué lugar ocupa Goya en nuestro arte? Como personalidad genial ninguno le aventaja y está en la misma línea que Velázquez; si éste le supera en perfección reflexiva, queda por debajo en invención y fuerza.

Con ello está dicho que en su tiempo nadie puede oponérsele en España; y fuera ¿qué personalidad puede emparejársele? Ni un francés, ni un inglés, ni Tiépolo, ni Mengs; todos ellos, en comparación, de vuelo corto. Cualquier otro que se ponga de resalte: Guardi, Fragonard, Boucher, Chardin, Gainsborough, Reynolds... es maestro en el cultivo de un género, en dos, tal vez, careciendo del dominio de Goya sobre varios, de la variedad de recursos técnicos, de su hondura de sentimiento, del ímpetu creador de su fantasía, del calor humano que emiten sus obras. Hasta en ramas pictóricas que no le atraían marcó la huella de su garra; ¿qué paisajes de su época hay comparables a La Pradera y a los fondos de Asmodea y de la romería?, ¿qué "naturalezas inanimadas", o bodegones, paragonables con los del Museo de Munich?, ¿qué interior puede enfrentarse con La Junta de la Compañía de Filipinas?

Su ser no era de grado superior al de los Bayeus, de Paret, de Meléndez, de Maella, sino de naturaleza distinta; para bien decir: éstos tenían talento pictórico; genio, sólo él.

Si al triunfar el "tenebrismo" y el "naturalismo" se alzó Velázquez con el cetro pictórico, cerrando una época, Goya abre la que todavía no ha terminado; porque, lo que pintó

a partir de 1808 anticipa el “romanticismo” y el “impresionismo”, como Delacroix y Manet —por no citar más que los “dii mayores”— patentizaron con hechos; como en nuestro siglo el “expresionismo”, el “suprarrealismo” y el “abstractismo” lo reconocen, o habrán de reconocerlo.

El manantial de aguas vivas no está exhausto; artistas venideros buscarán en él energías productoras de nuevas formas.

Un crítico inglés, el único que tuvo ojos claros en la Exposición Universal de París de 1878 —en que “las Pinturas negras” pasaron inadvertidas—, se dio cuenta de su trascendencia: para él, como las “Stanze” de Rafael, marcan una división en la Historia de la Pintura.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDIOS GENERALES

- ABBAD, F. «Catálogo monumental de Zaragoza». Madrid, 1957.
- ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Retratos del Museo del Prado». (Junta de Iconografía Nacional). Madrid, 1919.
- ARAUJO GÓMEZ, F. «Historia de la Escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia». Madrid, 1885.
- BAQUERO ALMANSA. «Los profesores de las Bellas Artes murcianos». Madrid, 1918.
- BARCIA, A. M. de. «Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional». Madrid, 1906.
- BOIX, F. «Exposición de Dibujos, 1750 a 1860». Catálogo general ilustrado. Sociedad Española de Amigos del Arte. Mayo-Junio, 1922. Madrid.
- CASAL, El Conde de. «Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución». (Arte español, 1952, 2.º cuatrimestre).
- CAVEDA, J. «Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España». Madrid, 1848.
- «Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando». Madrid, 1867-1868.
- CAVESTANY, J., Marqués de Moret. «Floreros y bodegones en la Pintura española». (Catálogo de la Exposición de Amigos del Arte [1936], publicados en 1940).
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. «Diccionario histórico de los ilustres Profesores de las Bellas Artes en España». Madrid, 1800, 6 vols.
- COUSELO BOUZAS, J. «Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX». Compostela, 1938.
- CHAMOSO LAMAS, M. «El servicio de recuperación y defensa del Patrimonio Artístico Nacional». (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1943.)
- DANVILA Y JALDERO, A. «La Arquitectura Churrigueresca». (Historia y Arte. 1896. Abril.)
- GALLEGOS BURÍN, A. «La destrucción del tesoro artístico de España». Informe... 1931-1937. Granada, 1938.
- GÓMEZ-MORENO, M. E. «Breve Historia de la Escultura española». Madrid, 1951.
- GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M. del S. y ARRIBAS ARRÁNZ, F. «Noticias y documentos para la historia del Arte en España durante el siglo XVIII». (Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1961.)
- GÜELL, C. de. «Escultura policroma religiosa española». 1925.
- IGUAL ÚBEDA, A. y MOROTE CHAPA. «Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII». Castellón, 1933.
- LAFUENTE, E. «Breve historia de la Pintura española», 4.ª edición. Madrid. Editorial Tecnos, S. A., 1953.
- LÓPEZ REY, J. «The golden age of Spanish still-life Painting late 16 through early 19th centuries». The Newark Museum (New Jersey). Catálogo de esta exposición.
- LOZOYA, Marqués de. «Historia del Arte Hispánico». Salvat Editores. Barcelona, 1945, 1949. Vols. IV y V.
- MARTÍNEZ AGUILERA, E. «Pintores españoles del siglo XVIII». 1946.
- MATILLA TASCÓN, A. «Documentos del archivo del Ministerio de Hacienda relativos a Pintores de Cámara y de las Fábricas de Tapices y Porcelana. Siglo XVIII (Tirada aparte de «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos». Tomo LXVIII [1960].
- ORELLANA, M. A. de. «Biografía pictórica valenciana». Ed. ... por X. de Salas. Madrid, 1930.
- OSSORIO Y BERNARD, M. «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX». Madrid, 1883-84 (Comprende a los que murieron dentro del siglo, por lo que figuran muchos que trabajaron en el anterior).
- PALOMINO, A. A. de. «Museo pictórico y escala óptica». Madrid, 1715-1724.
- PARDO CANALÍS, E. «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España». Archivo Español de Arte, XXVIII, 1955.
- PEMÁN, C. «El arte en Cádiz». Madrid, 1930.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Los pintores de Cámara de los Reyes de España». Madrid, 1916.
 — «Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII, publicados en facsímile o transcritos...». Compostela. Colección de los Bibliófilos Gallegos. III-1956.
 SCHUBERT, O. «Historia del barroco en España». Traducción de M. Hernández Alcalde. Madrid. Calleja, 1924.
 SERRANO FATIGATI, E. «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días». Madrid, 1910.
 STIRLING, Ch. «La nature morte de l'antiquité à nos jours». París, 1952.
 TORMO, E. «Las Iglesias del antiguo Madrid». Madrid, 1927.
 — «Levante». Guías-Calpe, 1923.
 VIÑAZA, C. de la. «Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez». Madrid, 1894. 4. vols.

INTRODUCCIÓN

- ANDRÉS, P. J. «Cartas familiares a su hermano Carlos». Madrid, 1786. Seis vols.
 ARCE Y CACHO, C. N. de. «Conversaciones sobre la Escultura». Madrid, 1786.
 BOSARTE, I. «Viaje artístico a varios pueblos de España». Madrid, 1804. Sólo publicó el tomo I.
 — «Disertación sobre los monumentos antiguos... que se hallan en la provincia de Barcelona». 1786.
 BOTTARI, J. C. «Los diálogos sobre las artes del diseño» traducidos por... don José Ortiz. Madrid, 1801.
 BOTTINEAU, Y. «L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)». Bordeaux, 1962.
 CABARRÚS, Conde de. «Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública». Dirigidas a Jovellanos, 1792-1795.
 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. «Vida de Jovellanos». Madrid, 1814.
 CHICA, Fray J. de la. «Iconología, o tratado de imaginería, de escultura y pintura». Después de 1721.
 EZQUERRA DEL BAYO, J. «Casas Reales de España. Retratos de niños: Los hijos de Carlos III». Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1926.
 GARCÍA HIDALGO, J. «Principios para estudiar el arte de la Pintura». Madrid, 1691.
 GODOY, M. «Memorias... o sea, cuenta dada de su vida política...». Gerona, 1839.
 INTERIAN DE AYALA, Fray J. «El pintor cristiano y erudito». Madrid, 1730.
 IZQUIERDO, M. «Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII». Madrid, 1963.
 JOVELLANOS, M. G. de. «Elogio de las Bellas Artes».
 — «Elogio de don Ventura Rodríguez».
 — «Informe sobre el libre ejercicio de las Artes».
 — «Viajes» (1790-1811).
 (En los vols. XLVI, LXIII, LXXXV y LXXXVI de «Biblioteca de Autores Españoles»).
 LAMEYRA, G. «Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura». Madrid, 1790.
 LLAGUNO Y AMIROLA, E. «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España». ... Adiciones por don J. A. Ceán Bermúdez. Madrid, 1829. Cuatro tomos.
 MARTÍNEZ, F. «Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado...». Madrid, 1788.
 MARTÍNEZ SALAFRANCA, J. «Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias». Madrid, 1736.
 MAYANS Y SISCAR, G. «Arte de pintar» (1776). Valencia, 1854.
 MENGS, A. R. «Obras de...», publicadas por don José Nicolás de Azara. Madrid, 1780.
 MENÉNDEZ PELAYO, M. «Historia de las ideas estéticas». Madrid, 1883 y siguientes.
 MORENO DE TEXADA, J. «Excelencias del pincel y del buril que en cuatro silvas cantaba...». Madrid, 1804.
 PARDO CANALÍS, E. «Las conversaciones sobre la Escultura», de don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (Revista de Ideas Estéticas, núm. 19, 1947).
 PERERA, A. «Carlos IV «Mecenas» y colecciónista de obras de arte» (Arte Español, 1958, primer cuatrimestre).
 PONZ, A. «Viage de España». Madrid, 1772-1784. Dieciocho tomos.
 PRECIADO DE LA VEGA, F. «La Arcadia pictórica. Ensueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura». Madrid, 1789.
 — «Carta a G. B. Ponfredi sobre la pintura española», 1765.

- REJÓN DE SILVA, D. «La Pintura. Poema didáctico en tres cantos», 1786.
 — «Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores». Madrid, 1788.
- RODRÍGUEZ VILLA, A. «Don Cenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada». Madrid, 1878.
 — «Patiño y Campillo. Reseña histórico-biográfica de estos dos ministros de Felipe V». Madrid, 1882.
- RUMÉU DE ARMAS, A. «El testamento político de Floridablanca». Madrid, 1962.
- SAN FELIPE, Marqués de. «Comentarios de la Guerra de España e historia de su Rey Felipe V el Animoso» (Tomo XCIX de la Biblioteca de Autores Españoles).
- SANCHEZ CANTÓN, F. J. y PITA ANDRADE, J. M. «Los retratos de los Reyes de España». Barcelona. Ediciones Omega, S. A., 1948.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «El Viage de España» de don Antonio Ponz (Madrid, Revista de Occidente, 1925).
- TAXONERA, L. de. «Isabel de Farnesio. Retrato de una Reina y perfil de una mujer». Barcelona, 1943.
- TILLET, T. de. «Ensaya sobre los honores concedidos a los sabios... ligera idea del origen de las Bellas Artes», traducción de V. M. de Torcilla. Madrid, 1781.
- VARGAS Y PONCE, J. «Discurso sobre el bello ideal de los Pintores, Escultores y Poetas» (Inédito).
- VICTORIA, o VITORIA, V. «Osservazzioni sopra il Libro de La Felsina Pictrice» (de Malvasia).
- VILLANUEVA, D. de. «Colección de papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura». Madrid, 1766.
- VINCI, L. de. «El tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Bautista Alberti, traducidos por Diego Rejón de Silva». Madrid, 1784.
- ZARCO, P. J. «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial». El Escorial, 1934.

PARTE PRIMERA

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE FELIPE V

- ARES ESPADA, S. L. «Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano». Tesis doctoral. Universidad. Bolonia, 1954-55. ¡Published?
- BENET, B. «Antonio Viladomat». Barcelona, 1947.
- BONET CORREA, A. «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español». Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961.
- BOTTINEAU, Y. «Felipe V y el Buen Retiro». Archivo Español de Arte, XXXI, 1958 (dos trabajos).
 — «El panteón de Felipe V en La Granja». Archivo Español de Arte, XXVIII, 1955.
- DIGARD, J. «Les jardins de La Granja et leurs sculptures decorativas». 1934.
- FERRÁN SALVADOR, V. «Los Roviras. Notas biográfico-artísticas» (Archivo de Arte valenciano, 1959).
- FONTANALS DEL CASTILLO, J. «Antonio Viladomat». Barcelona, 1877.
- GALLEGO Y BURÍN, A. «José de Mora». Granada, 1925.
 — «Tres familias de escultores: Los Menas, los Moras y los Roldanes» (Archivo Español de Arte, I, 1925).
 — «Torcuato Ruiz del Peral» (Cuadernos de Arte, Granada, 1936).
- GÓMEZ MORENO, M. «Catálogo monumental de España». León. Madrid, 1926. Dos vols.
- GRISERI, A. «I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera del Escorial» («Paragone», 1956).
- MILICUA, J. «Bernardo Germán Llorente. El retrato del Infante don Felipe» (Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961).
- MILKOVICH, M. «Luca Giordano in America. Paintings. Drawings. Prints. A loan Exhibition. April 1964» (Brook Memorial Art Gallery. Memphis, Tennessee).
- MORENO VILLA, J. «Retratos de Van Loo» (Archivo Español de Arte, VII, 1931).
- MOYA CASALS, E. «El «Regis Pictor» A. A. Palomino...» (Archivo de Arte valenciano, 1964).
- MURGUÍA, M. «El arte en Santiago en el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria». Madrid, 1884.
- ROIG D'ALOS, L. «Restauración de una pintura al fresco... de la bóveda del Presbiterio de la iglesia del Santo Ángel de Vall de Uxó (Castellón de la Plana)». (Obra de Palomino con su discípulo Dionís Vidal, 1703-4.), 1943.
- RÍUS SERRA, J. «La ida de Procaccini a España» (Archivo Español de Arte, XI, 1935).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Casas reales de España: Retratos de niños. Felipe V y sus hijos». Junta de Iconografía Nacional (1926).

- TORMO, E. «El Palacio de Dos Aguas en Valencia» (Boletín de la Real Academia de la Historia, 1943).
 — «Las viejas series icónicas de los Reyes de España» (Madrid. Junta de Iconografía Nacional, 1916).
 TORMO, E. Y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Los Tapices de la Casa del Rey nuestro Señor». Madrid, 1919.

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE FERNANDO VI

- FABRE, F. J. «Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid». Madrid, 1829.
- LORENTE JUNQUERA, M. «Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid» (Arte Español, 1954, 4.º trimestre).
 LLORDEN, O. S. A. P. Andrés. «Dos artífices malagueños en Madrid» (Arte Español, 1958).
- OTERO TÚÑEZ, R. «Los retablos de la Iglesia de la Compañía» (Santiago). «Cuadernos de Estudios Gallegos» (VIII, 1953).
- PILO, M. «Studiando l'Amigoni», 1958.
- POLENTINOS, C. de. «El Monasterio de la Visitación de Madrid (Santa Bárbara o Las Salesas)». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1916.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI» (Academia, Madrid, 1959).
- VOLPI, M. «Traccia per Giacinto in Spagna», 1958.
- ZAMBELLI, A. F. «Contributo a Carlo Giuseppe Flippert» (Arte antica e moderna, 1962, núm. 18).

EL ESTUDIO DE LAS BELLAS ARTES

- ANGULO, D. «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas» (Arte en América y Filipinas. Cuaderno 1.º, Sevilla, 1935).
- ANÓNIMO. «Noticia histórica de los principios, progresos y creación de la Real Academia de las Nobles Artes... de San Carlos». Valencia, 1773.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. «Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid» (Valladolid. Seminario de Arte y Arqueología, 1963).
 — Francisco Antonio Valzania y las ideas estéticas neoclásicas» (Madrid, 1964. Tirada aparte de Revista de ideas estéticas).
 CAVEDA, J. «Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Madrid, 1867.
- GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M. «La Academia Valenciana de Bellas Artes». Valencia, 1945.
- LÓPEZ DE MENESSES, A. «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma» (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1933-34).
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. «Relación de la distribución de los premios...». Madrid, 1754 (Se publicó suprimiendo en la portada las tres primeras palabras, en 1755, 1756, 1757, 1760, casi en todos los bienios hasta 1806; la de 1808 no salió hasta 1832).
 — «Abertura solemne el 13 del mes de junio de 1752...». Madrid, 1752.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes» (Academia, 1952).
- VACA DE GUZMÁN, J. M. (Poetas líricos del siglo XVIII. Tomo I, vol. LXI, de la Biblioteca de Autores Españoles).

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE CARLOS III

- ABBAD, F. «Una obra inédita de Francisco Gutiérrez» (Archivo Español de Arte, XIX, 1946).
 ALBAREDA, Hermanos. «Francisco Bayeu y Subías» (En la revista Aragón, 1934).
 ALCOLEA, S. «El pintor barcelonés Francisco Agustín (1753-1801)» (Diario de Barcelona, 29 septiembre de 1962).
 AMADUZZI, o AMADUSI. «Elogio Storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs». Pavía, 1785. Publicado anónimo.
 ANÓNIMO. «Giovanni Domenico Tiepolo and the Aranjuez Porcelain Room» (Connoisseur, nov. 1960).
 — «Ceiling study by Tiepolo» (Connoisseur, nov. 1960. Para el Salón del Trono).
- BONET CORREA, A. «Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid» (Archivo Español de Arte, XXXV, 1962).
- CATURLA, M. L. «Paret, de Goya coetáneo y dispar» (Goya, cinco estudios. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1949).
 CID, C. «Historia de algunos proyectos monumentales de época neoclásica» (Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1946).

- DÁVILA, A. V. «En torno a un grabado de Paret» (Archivo Español de Arte, XXXIII, 1960).
- DELGADO, O. «Paret y Alcázar». Madrid, 1957.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. «Tres cartas de Mengs» (Archivo Español de Arte, I, 1925).
- ESPÍN RUEL, J. «Una insigne obra de Salzillo salvada en Lorca» (Archivo Español de Arte, XIV, 1940-1).
- GARCÍA ARRESTO, M. «Guía histórico-descriptiva de la Real Capilla y Monasterio de la Encarnación de esta Corte». Madrid, 1916.
- GAYA NUÑO, J. A. «Noticia de José Campeche». Pintor puertorriqueño que aprendió de Luis Paret (Diario de Barcelona, 2 de febrero de 1963).
- GERSTENBERG. «J. J. Winckelmann and A. R. Mengs» (Halle, 1929).
- GUDIOL, J. «Les peintures de Goya dans la Chartreuse de l'Aula Dei à Saragosse» (Gazette des Beaux-Arts, fevrier, 1961).
- HERNÁNDEZ PERERA, J. «Dos dibujos de Paret en Bilbao» (Archivo Español de Arte, XXXII, 1959).
- KNOX, G. «Catalogue of the Tiepolo drawings in the Victoria and Albert Museum», 1960.
- LAFOND, P. «Les Bayeu» (Revue d'Art, 1907).
- LAFUENTE, E. «Grabados y dibujos de Tiepolo». Madrid. Biblioteca Nacional, 1935.
- LAIGLESIA, F. de. «Catálogo de la colección de porcelana del Buen Retiro». Madrid, 1928.
- LARRUCEA, T. «Ramón Bayeu: Cuadros inéditos y cartones para tapices» (Archivo Español de Arte, XXXI, 1958).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. «En torno a los discípulos de Salzillo» (Archivo Español de Arte, 1956, XXIX, pág. 305, y 1959, XXXII, pág. 150).
- «Nicolás de Busi y su origen» (Archivo Español de Arte, XXVII, 1954).
- LOZOYA, Marqués de. «Cartas dirigidas por don José Nicolás de Azara al Pintor de Cámara don Francisco Javier Ramos» (Academia, 1959, primer semestre).
- MENGES, A. R. «Fragmento de un Discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España». Obras de...
- MOLMENTI, P. «G. B. Tiepolo». Milán, 1909.
- MORASSI, A. «A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo including pictures by his pupils and followers attributes to him». Londres. Phaidon Press, 1962.
- «Tiepolo» (Instituto italiano d'Arte Graphiche. 1943).
- OROZCO DÍAZ, E. «Sobre el libro de Mengs» (Archivo Español de Arte, XVI, 1943).
- OTERO TÚÑEZ, R. «El retablo de Sobrado y el neoclasicismo» (Cuadernos de Estudios Gallegos, tomo XV, 1960).
- PARDO CANALÍS, E. «Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu» (Seminario de Arte Aragonés, 1951).
- «Valoración retrospectiva de Salzillo» (Revista de Ideas Estéticas, XIX, 1963).
- PÉREZ BUENO, L. «Súplicas de don Antonio Raphael Mengs» (Archivo Español de Arte, XXI, 1948).
- PÉREZ VILLAMIL, M. «Artes e industrias del Buen Retiro». Madrid, 1904.
- PERGOLA, Paola della. «Tre ritratti del Tiepolo» —del Museo Lázaro— (La Crítica d'Arte, II, 1943).
- RÉAU, L. «Un sculpteur des Bourbons d'Espagne: Robert Michel» (Bull. de la Société d'Histoire de l'Art français, 1927, páginas 152-155).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. «Charles de la Traverse, pintor francés en España» (Academia, 1954, segundo semestre).
- ROS RAFOLS, R. «Los frescos del Pilar de Zaragoza». Huesca, 1904.
- SACK, E. «Gio. Bat. und D. Tiepolo». Hamburgo, 1910.
- SAGÜES AZCONA, O. F. M., Pío. «La Real Congregación de San Fermín de los Navarros». Madrid, 1963.
- SALAS, X. de. «Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón» (Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961).
- «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar» (Archivo Español de Arte, XXXV, 1962).
- «Notas sobre el retrato de la Marquesa de Llano, por Mengs» (Archivo Español de Arte, XXXV, 1962).
- SAMBRICIO, V. de. «Francisco Bayeu» (Arte y Artistas. Madrid, 1955).
- «José del Castillo, pintor de tapices» (Archivo Español de Arte, XXIII, 1950).
- «José del Castillo» (Arte y Artistas, Madrid, 1958).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Mengs en España». Madrid, 1927.
- «Antonio R. Mengs. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la Exposición celebrada en mayo de 1929». Museo del Prado, 1929.
- «Dos pinturas nuevas» (El techo de Aranjuez de Mengs) (Archivo Español de Arte, IX, 1933).
- «Lorenzo Tiepolo, pastelista» (Archivo Español de Arte, I, 1925).
- «Los tiépolos de Aranjuez» (Archivo Español de Arte, III, 1927).
- «Bocetos y dibujos de Tiepolo» (Archivo Español de Arte, V, 1929).
- «J. B. Tiepolo en España» (Arte y Artistas, Madrid, 1953).
- «De Tiepolo a Goya». Preface au Catalogue de la Exposition de Bordeaux (7 mai - 31 juillet, 1956).
- «Roberto Michel, escultor del siglo XVIII» (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1917).

- SÁNCHEZ CANTÓN, J. P. «El escultor Vergaz» (Archivo Español de Arte, IV, 1928).
 — «El autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre» (Archivo Español de Arte, V, 1929).
 SÁNCHEZ MORENO, J. «Don Nicolás de Bussy escultor» (Noticia de su actividad artística).
 — «Don Nicolás de Bussy escultor» (Nuevos datos de su actividad artística).
 — «Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)».
 SORIA, M. S. «Firmas de Luis Egidio Meléndez (Menéndez)» (Archivo Español de Arte, XXI, 1948).
- TEJERA, S. «Imagineros canarios: Luján Pérez» (Biblioteca Canaria. Tenerife).
- TORMO, E. «El pintor murciano Ginés Andrés de Aguirre» (Boletín de la Junta de Patronato del Museo provincial de Bellas Artes de Murcia, 1923, núm. 2).
 — «El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española». Arte en América y Filipinas. Cuaderno 3. Sevilla, 1949).
- TORRES FONTES, J. «Museo Salzillo (Murcia)» (Guías de los Museos de España, X. Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1959).
- URANGA, J. E. «La obra de Luis Paret en Navarra» (Príncipe de Viana, 1948).
 — «Los cuadros de Paret en Viana» (Príncipe de Viana, 1949).
- VALENTE, G. «Il pittore boemo A. R. Mengs nell'estetica e nella tecnica». Nápoli, 1938.
- VALVERDE MADRID, J. «El cuadro de San Eulogio de Agustín Grande en el Seminario de Córdoba» (Francisco Agustín) Córdoba. Real Academia de Córdoba, 1964).
- VEGUE Y GOLDONI, A. «Mengs, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo. El canónigo Pérez Sedano» (Archivo Español de Arte, VI, 1930).

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE CARLOS IV

- ALCOLEA, S. «Carlos Salas, escultor barcelonés» (Diario de Barcelona, 1962).
- BENISOVICH, Michel. «Wertmüller et son livre de raison» (Gazette des Beaux Arts, julio-agosto, 1956).
- BERMEJO, E. «Un retablo de los González Velázquez en Toledo» (Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961).
- BOHIGAS TARRAGO, P. «Contribución a la biografía de Flaugier» (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, julio, 1944).
- GARRUT' J. M. «Un hombre y un estilo: Damián Campeny» (Diario de Barcelona, 11 de mayo de 1956).
- CASAL, Conde de. «Obras de arte, etc. II Las Escuelas Pías de San Fernando» (Arte Español, 1953, primer cuatrimestre).
- CASTILLO, A. del. «El escultor Damián Campeny. Esquema de su vida» (Diario de Barcelona, 20 de abril de 1956).
- CID, C. «Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurri» (Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961).
 — «El escultor Damián Campeny». Tesis doctoral (¿inédita?).
 — «Una obra maestra del clasicismo español: La «Lucrecia muerta», de Damián Campeny» (Arte Español, 1952, primer cuatrimestre).
 — «Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny» (Arte Español, 1954, tercer cuatrimestre).
- COTARELO, A. «Gregorio Ferro Requejo» (Ultreya. Compostela, 1919).
- GÜELL Y JOVER, E., Vizconde de Güell. «Sobre algunos escultores catalanes» (Discurso en la Real Academia de San Jorge. Barcelona, enero de 1960).
- HORNEDO, F. de. «Los retratos reales de Vicente López» (Archivo Español de Arte, XXVII, 1954).
- IGLESIA, R. «Gregorio Ferro» (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1927).
- IGUAL ÚBEDA, A. «Un gran escultor valenciano del siglo XVIII: Ignacio Vergara Jimeno» (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1929).
- JUNQUERA, P. «Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez» —Inmaculadas de la Capilla de Palacio y del Palacio arzobispal de Toledo: ésta réplica— (Arte Español, 1957, tercer cuatrimestre).
- LÓPEZ GARCÍA, R. «La ermita de Nra. Sra. de la Soledad en Puebla de Montalbán» (Archivo Español de Arte, XXV, 1952).
- LORD, E. A. «Luis Salvador Carmona en San Ildefonso» (Archivo Español de Arte, XXVI, 1953).
- LOZOYA, Marqués de. «Vicente López (1772-1850). Estudio biográfico. Catálogo de la Exposición de Pinturas y Dibujos... Barcelona». Otoño de 1943.
 — «Una obra escultórica de Ramón Amadéu en tierra segoviana» (Archivo Español de Arte, XVII, 1944).
 — «El dietario de Gregorio Ferro» (Correo eruditio, 1940, cuarta entrega).
- LUENGO, J. M. «Luis Salvador Carmona: El Jesús Nazareno de La Bañeza» (Archivo Español de Arte, XXXIII, 1960).

- MARTINELLI, C. «El escultor Amadéu. Su formación y su obra» (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, julio, 1945).
 — «La Seu nova de Lleida». Valls, 1926.
 — «El escultor Bonifás y Massó (1730-1786). Biografía crítica» (Anales, etc. 1948).
 — «El escultor Bonifás y su escuela de Arte» (Ensayo. Boletín de la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Barcelona, 1957).
 — «El escultor Luis Bonifás y Massó: biografía crítica» (¿Publicada?).
- MASERAS, A. «Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts decoratives de Pedralbes» (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, marzo, 1933).
 — «Les pintures de Flaugier llegades pel Doctor Fábregas als nostres Museus». Butlletí. Septiembre, 1934).
- MATÉU LLOPIS, F. «El retrato del Rector de la Universidad de Valencia Fray Vicente Blasco, por Salvador Maella» (Archivo de Arte Valenciano, 1960).
- MÉNDEZ CASAL, A. Y GONZÁLEZ MARTÍ, M. «Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo. Conferencias. Catálogo de la Exposición inaugurada... en Valencia, el 17 de abril de 1926». Madrid.
- MORENO VILLA, J. «Memorial del escultor Luis Salvador Carmona» (Archivo Español de Arte, VIII, 1932).
- OTERO TÚÑEZ, R. «Algunas noticias sobre Francisco Pecul» (Cuadernos de Estudios Gallegos, 1963, XVIII).
 — «Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro» (Archivo Español de Arte, XXIV, 1951).
 — «El estilo y algunas esculturas de Ferreiro» (Archivo Español de Arte, XXVI, 1953).
 — «¿Benito Silveira o José Ferreiro?» (Cuadernos de Estudios Gallegos, VIII, 1953).
 — «El escultor Ferreiro (1738-1830)» (Cuadernos de Estudios Gallegos, XII, 1957).
 — «El retablo de Sobrado y el neo-clasicismo» (Cuadernos de Estudios Gallegos, XV, 1961).
- PALÁU CLAVERAS, A. «Venus y Cupido. Grupo en yeso del Museo de Arte de Cataluña, obra del escultor Antonio Solá» (Archivo Español de Arte, XIV, 1940-41).
- PALOMEQUE, A. «Esteban Ágreda, escultor riojano (1759-1842)» (Archivo Español de Arte, XV, 1942).
 — «Esteban de Ágreda (Los últimos años de su vida)» (Archivo Español de Arte, XVI, 1943).
- PARDO CANALÍS, E. «Contribución al estudio biográfico de José Piquer y Duart» (Archivo Español de Arte, XX, 1947).
 — «Escultores del siglo XIX». Madrid, 1961.
 — «Acotaciones a un estudio sobre Esteban de Ágreda» (Archivo Español de Arte, XX, 1947).
 — «El escultor Juan Chávez» (Archivo Español de Arte, XXVIII, 1955).
 — «El escultor Juan Adán» (Seminario de Arte Aragonés, VII, VIII y IX, 1957).
- PELLISIER, R. E. «The neo-classic movement in Spain during 18th century» (Stanford University, Cleveland, 1918).
- PONS GURI, J. M. «El retablo mayor de Arenys de Mar, obra de Pau Costa» (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, octubre, 1944).
- RÍUS SERRA, J. «El grupo de Daoíz y Velarde, de Antonio Solá» (Archivo Español de Arte, XX, 1947).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «El escultor Vergaz» (Archivo Español de Arte, IV, 1928).
 SIMÓN DÍAZ, J. «Un informe de Maella» (Archivo Español de Arte, XVIII, 1945).
 SORIA, M. S. «Agustín Esteve and Goya» (Tirada aparte de The Art Bulletin, Sept. 1943, vol. XXV, núm. 3).
- TRAMOYERES, L. «La familia Vergara. Nuevos datos para completar las biografías...» (Archivo de Arte Valenciano, III, 1917).

P A R T E S E G U N D A

FRANCISCO GOYA

- ANGULO, D. «El «Saturno» y las pinturas negras de Goya» (Archivo Español de Arte, XXXV, 1962).
- CAMÓN AZNAR, J. «Los disparates y sus dibujos preparatorios» (Barcelona. Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1950).
- DEMERSION, G. «Goya en 1808, no vivía en la Puerta del Sol» (Archivo Español de Arte, XXX, 1957).
- GLENDINNING, N. «El Asno cargado de reliquias en los «Desastres de la Guerra», de Goya» (Archivo Español de Arte, XXXV, 1962).
- GÓMEZ MORENO, M. «Más obras inéditas de Goya» (Archivo Español de Arte, XXVII, 1954).
- GUTIÉRREZ ABASCAL, R. «Goya, su mundo histórico y poético». México, 1939.
- HAMILTON, A. «A history of Spanish Manner 1750-1800 from the plays of Ramón de la Cruz». Illinois, 1926.
- HELMAN E. F. «The younger Moratín and Goya: On duendes and brujas». (Hispanic Review, 1959, enero).
- HUYGHE, R. «Les Goya de Castres» (Revue de Tarn, 1937).
- JUNQUERA, P. «Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente» (Archivo Español de Arte, XXXII, 1959).

- LAFUENTE, E. «Los Desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios» (Barcelona. Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952).
- LEVITINE, G. «The elefante of Goya. An emblematic basis for a political interpretation» (Art Journal, 1961 núm. 3).
- «Some emblematic sources of Goya» (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXII, 1959).
- LONGHI, R. «Il Goya romano e la cultura di via Condotti» (Paragone, núm. 63, 1954).
- LÓPEZ REY, J. «Hidden meaning in Goya's drawings (Art News, 1955, núm. 2).
- «Goya's cast of characters from the Peninsular War», Apollo, 1964, january).
- LOZOYA, Marqués de. «Algo más sobre Goya en Italia» (Archivo Español de Arte, XXIX, 1956).
- MARCH, S. J., P. J. «La Duquesa de Alba... y su marido el Marqués de Villafranca». Madrid, 1961.
- MESURET, R. «Les faux Goya des Musées de Province» (La Revue du Louvre et des Musées de France, 1963, núms. 4-5).
- NORDSTRÓN, F. «Goya, Saturn and Melancholy», 1962.
- POORE, CH. G. «Goya». New York. Scribner, 1940.
- + SALAS, X. de. «Sobre la Bibliografía de Goya. La crítica de Hamerton a Goya. El segundo texto de Matheron» (Archivo Español de Arte, XXXVI, 1963).
- «Sur les tableaux de Goya qui appartirent à son fils» (Gazette des Beaux-Arts, 1964, fevrier).
- SALTIMBO, Marqués del. «Miscelánea madrileña histórica y artística, primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados». Madrid, 1952.
- SAMBRICIO, V. de. «Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya» (Archivo Español de Arte, XXX, 1957).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «Goya» (París, G. Crés «Maîtres d'autrefois», 1930).
- «Goya, su vida y sus obras» (Madrid. Editorial Peninsular, 1953).
- «Goya». English translation. Madrid. Editorial Peninsular, 1963.
- «Los Caprichos y sus dibujos preparatorios» (Barcelona. Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949).
- «Museo del Prado. Los dibujos de Goya reproducidos a su tamaño y en su color». Madrid, 1954, dos vols.).
- «Las versiones de las majas al balcón» (Archivo Español de Arte, XXV, 1952).
- «Una carta más de Goya a Zapater» (Archivo Español de Arte, XXVI, 1953).
- en colaboración con Félix Boix. «Museo del Prado, Goya, I. Cien dibujos inéditos». Madrid, 1928.
- «Museo del Prado, Goya, II. Dibujos inéditos y no colecciónados». Madrid, 1941.
- «Una docena de dibujos goyescos» (Archivo Español de Arte, XXVII, 1954).
- «Cómo vivía Goya» (Archivo Español de Arte, XIX, 1946).
- «Los niños en las obras de Goya» (En Goya: cinco estudios). Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1949).
- «Los Caprichos y sus dibujos preparatorios» (Barcelona. Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949).
- y SALAS, X. de. «Las pinturas negras en la Quinta del Sordo» (Eds. italiana [Milán. Ridolfi], española [Barcelona. Vergara], inglesa [Londres. Faber and Faber], norteamericana [Nueva York. Reynal], francesa [...], 1963-65).
- SOLÍS, R. «Sebastián Martínez, amigo de Goya» (ABC, 17 de abril de 1962).
- TAYLOR, R. «Goya's paintings in the Santa Cueva at Cádiz» (Apollo, 1964, january).

INDICE DE TEMAS REPRESENTADOS

- Abraham, 187.
 Academia de San Fernando, 28, 38, 41, 143, 150, 158, 160, 182, 243, 248, 263, 268, 298.
 Academias en Provincias y en Indias, 153, 156, 197, 199, 254.
 Académico, Estilo, 9, 10.
 Acteón, 116.
 Adriano, 259.
 Afrancesados, 315, 320.
 Agricultura, Alegoría de la, 360.
 Alcázar de Madrid, Incendio del, 119, 121.
 Alegorías, 63, 122, 131, 168, 170, 340.
 Alejandro Magno, 79.
 Alfonso el Sabio, 336.
 Amán: El perdón de, 337.
 Anfitrite, 116.
 Ángel de la Guarda, 49.
 Aníbal, 337.
 Apolo, 273, 274.
 Arquitectura en la Academia, 145.
 Asmodea, 394.
 Asuero: El festín, 337.
 Atropos, 393.
 Aurora, La, 162.
 Bacanal, 89.
 Bamboches, 16, 80.
 Barroco, Arte, 45, 55, 56, 70, 298.
 Batallas: Covadonga, 279; Las Navas, 279; El Salado, 121, 259.
 Belenes (Vid. Nacimientos).
 Bethsabé, 64.
 Bodegones, 222, 227, 228, 326.
 Brujas, 360.
 Cabezas cortadas de mártires, 50.
 «Caprichos», Los, 357, 358, 368, 391, 392.
 Carnaval, 372.
 Casa de Goyeneche, 149.
 Casa de la Panadería, 147.
 Catafalcos, 50, 55, 69.
 Caza, Cuadros de (Vid. Castillo, La Traverse, Goya).
 Celestina, 379.
 Ceremonias y fiestas palatinas, 231, 232, 238, 243, 244.
 Ciencias, Alegorías de las, 310.
 Ciro, 109.
 Coleccionistas (Vid. Ensenada, Conde de Güell, T'Serclaes).
 Colón, 139.
 Coloso, El, 374.
 Comercio, Alegoría del, 294, 360.
 Concilio IV de Toledo, 279.
 Concurso de Parma, 337.
 Costumbres cortesanas (Vid. Amiconi, Castillo, Paret, Camarón, Carnicero, Tiépolo, Goya).
- Costumbres populares, 85, 90, 96, 109, 110, 193, 206, 218, 308, 316, 325, 339, 353, 360, 372.
 Cristo:
 — Vida, 207.
 — Natividad, 46.
 — Adoración de los pastores, 167.
 — Bautismo, 69.
 — Predicación, 66, 69.
 — Oración del Huerto, 281, 391.
 — Prendimiento, 267, 281, 360.
 — Última cena, 354.
 — Salvador, 55.
 — Pasión, 46, 66, 122, 188, 282, 294.
 — Crucificado, 49, 50, 260, 279, 298, 301, 340.
 — Santo Entierro, 188, 338.
 — Ascensión, 168.
 — Corazón de Jesús, 205.
 «Desastres de la Guerra», 374, 379.
 Diana, 103, 116.
 Dibujos, 244, 248, 319, 326, 346, 398.
 Diógenes, 232.
 Dios Padre, 294, 337.
 Dios Espíritu Santo, 325.
 «Disparates», 391, 393.
 Elcano, Juan Sebastián, 274.
 Elementos, Los cuatro, 64.
 Eneas, El triunfo de, 179, 180.
 Enseñanza de la pintura, 143, 156, 351 (Vid. Academia).
 Entierro de la sardina, 372.
 Enfermedades de Goya, 339, 352, 353, 398, 399.
 Escultura en la Academia, 146.
 Estaciones del año, 85, 122, 273, 274, 315, 346, 360.
 Estucos, 260, 308.
 Evangelistas, Los, 55.
 Fama, 116.
 Flores, Pintura de, 238, 253, 254, 326.
 Fragua, La, 391.
 Frescos decorativos, 63, 158, 180, 188.
 Fuentes monumentales, 110, 119, 238, 260, 267, 268, 273, 274, 307.
 Gigantes de la fábula, 200.
 Gobernantes protectores de las Artes, 27, 36.
 Grabados, 21, 27, 79, 110, 145, 194, 205, 232, 248, 325, 360.
 Grabados:
 — Goya: Cuadros de Velázquez, 339.
 — «Caprichos», 357, 358, 368.
 — «Desastres de la Guerra», 371.
 — «Tauromaquia», 385, 386.
 — «Proverbios» o «Disparates», 391, 392.
- Guerra de Granada, 199.
 Guerra de la Independencia, 371, 379, 380, 385 (Vid.: Afrancesados).
 Hércules
 — y Neso, 64.
 — y Onfalia, 346.
 — y Anteo, 307.
 — entre la Virtud y el Vicio, 315.
 — Apoteosis de, 162.
 Honorio, 259.
 Iconografía sagrada, 39, 40.
 Ifigenia, 122.
 Industria, Alegoría de, 294, 360.
 Inquisición, La, 353, 372, 393, 394.
 Jardines, 110, 119.
 Jesucristo (Vid. Cristo).
 Jesuitas: su expulsión, 336.
 José, David y Salomón, 208.
 Judith, 394.
 Junta de la Compañía de Filipinas, 385.
 Litografía, 386, 398.
 Locos, 353, 372.
 Lot y sus hijas, 63, 199.
 Lucrecia, 309.
 Magdalena, María, 46, 70, 199, 258.
 Majas, 366.
 — al balcón, 379.
 Maragato, El bandido, 368.
 María, Virgen (Vid. Virgen María).
 Marta (emperatriz), 336.
 Mauregato (rey godo), 264.
 Mercurio, 104, 198, 274.
 Minerva, 329.
 Mitología, Temas de (Vid. nombres de dioses y héroes y Alegorías).
 Monarquía española, Representaciones de la, 179, 274.
 Monumento de Semana Santa, 85, 238.
 Mujeres fuertes de la Biblia, Las ocho, 49.
 Museo del Prado, 27 y passim.
 «Nacimientos», 46, 258, 281, 282, 287, 288, 293, 307.
 Neoclásico, Estilo, 9, 10.
 Neptuno, 116, 260.
 Neso, Centauro, 64.
 Orfebreería, 49, 308, 309.
 Órganos (Vid. Romay).
 Orgaz, Señor de, 80.
 Padres de la Iglesia, 338, 359.
 Paisajes, 90.
 Palacio Real de Madrid, 119, 121, 157, 180.

- Pan (dios), 336.
 Pánico, El, 374.
 Paredes, Diego de, 336.
 Partes del mundo, 122.
 «Pasos» (Vid. Salzillo, Bonifás).
 Pastel, cuadros al, 188, 193.
 Pescara, Marqués de, 336.
 «Piedras duras», 131.
 Pinturas al fresco (Goya) (Zaragoza, Aula Dei, Muel), 337, 338, 340, 341.
 «Pinturas negras», 359, 392, 394.
 Porcelana del Buen Retiro, 254, 258, 274.
 Procesiones, 264, 353, 372, 398.
 «Proverbios», 391, 392, 393.
 Puertos, Cuadros de vistas de, 232, 248.
 Púlpitos, 70, 76, 79.
- Quijote, El, 90, 96, 106, 110, 153, 244, 253, 308.
 Quinta del Sordo (Vid. «Pinturas negras»).
- «Real Picadero», Estampas, 325.
 Relieves para el Palacio Real (Vid. Palacio Real).
 Retablos, 70, 76, 79, 302.
 — barrocos, 55, 56, 288, 293, 297, 298.
 Retratos (Vid. Nombres de artistas y de personajes).
 Reyes borbones de España, 12, 15, 27 y passim.
 — Católicos:
 Recepción de Colón, 119.
 — del Embajador de Fez, 121.
 Rococó, 75, 76, 85, 122, 234, 258, 281.
 Romería de San Isidro, 347, 394.
- Sagrada Familia, 46, 80, 85, 89, 198.
 San Agustín, 80, 85, 117, 200, 217, 218, 359.
 San Alejo, 293.
 San Ambrosio, 359.
 San Andrés, 260.
 San Antonio Abad, 299.
 San Antonio de la Florida. Pinturas, 359.
 San Antonio de Padua, 46, 79, 139, 180, 182, 187, 267, 268, 354, 359, 360.
 San Benito, 55, 260.
 San Bernardino de Sena, 345, 346.
 San Bernardo, 55.
 San Bruno, 49, 140, 293.
 San Camilo de Lelis, 264.
 San Carlos Borromeo, 22, 180, 182, 316.
 San Cecilio, 49, 50.
 San Diego de Alcalá, 80.
 San Eladio, 200.
 San Eloy, 260.
 San Eugenio, 200.
 San Fernando, 22, 45, 76, 131, 132, 260, 263,
- San Francisco de Asís, 46, 85, 180, 182, 187, 264, 287, 298.
 — En la Porciúncula, 205.
 — Con Santo Domingo, 217.
 San Francisco el Grande, Pinturas, 345, 346.
 San Francisco de Borja, 89, 348, 352, 260.
 San Francisco Javier, 264.
 San Francisco de Paula, 132, 294.
 San Francisco de Regis, 89, 345.
 San Francisco de Sales, 131, 274, 319.
 San Germán, 46.
 San Gregorio, 49, 359.
 San Hermenegildo, 315.
 San Ildefonso, 80, 121, 139, 263, 273, 315.
 San Isidoro, 359, 302.
 San Isidro, 76, 263.
 San Jerónimo, 197, 281, 282, 287, 302.
 San Joaquín, 46, 76, 260.
 San José, 103, 180, 182, 187, 259, 260, 264, 293, 302.
 — El sueño, 338.
 — La muerte, 347, 386.
 San José de Calasanz, 386.
 San José Oriol, 294.
 San Juan Bautista, 50, 79, 89, 106, 197, 206, 238, 263, 287, 293.
 San Juan Nepomuceno, 302.
 San Julián, Obispo de Cuenca, 139, 206.
 San Leandro, 359.
 San Lorenzo, 131.
 San Lucas, 293.
 San Luis, rey de Francia, 22.
 San Luis, Obispo de Tolosa, 253.
 San Martín, 297.
 San Miguel, 45, 76, 264, 288.
 San Pablo, 50, 76, 394.
 San Pascual Bailón, 180, 182.
 San Pedro, 397.
 San Pedro de Alcántara, 140, 180, 182, 287.
 San Pedro Mártir, 206.
 San Pedro de Urseolo, 293.
 San Raimundo de Peñafort, 302.
 San Sebastián, 263, 273, 288, 293.
 San Servando, 46.
 Santa Ana, 46, 76, 293, 294.
 Santa Casilda, 200.
 Santa Catalina, 46.
 Santa Clara, 45, 287.
 Santa Elena, 66.
 Santa Escolástica, 298.
 Santa Gertrudis, 298.
 Santa Juana Francisca Fremiot, 131, 274, 319.
 Santa Justa, 386.
 Santa Leocadia, 121, 315.
 Santa María de la Cabeza, 76, 263.
 Santa Rufina, 386.
 Santa Teresa de Jesús, 298, 308.
 Santiago el Mayor, 134, 297, 298, 302.
 Santo Domingo de Guzmán, 217.
- Santo Oficio (Vid. Inquisición).
 Santo Tomás, 86.
 Santos Justo y Pastor, 198, 217.
 Saturno, 393.
 Sepulcros, 116, 119, 267, 268, 279.
 Sillerías de coro, 70, 76, 79.
 Sueño de la razón (Vid. «Caprichos»), 391.
- Tapices, 40, 85, 96, 104, 110, 122, 131, 170, 205, 206, 207, 208, 217, 338, 345, 347, 360.
 Tauromaquia, 385.
 Telémaco, 106, 109, 253.
 Teodosio, 259.
 Tiempo, El, 149.
 Toros, 243, 253, 372, 385, 386.
 Trajano, Apoteosis de, 168, 259.
 «Transparente», 70, 75.
 Tratadistas e historiadores de las artes, 36, 145, 268, 316.
- Universidad de Valencia, 329.
 Urana, 116.
 Urbina, Juan de, 336.
- Valduino, 336.
 Venus, 103, 104, 150, 307, 308, 309.
 Verdad, La, 149.
 Vesta, 336.
- Virgen María:
 Inmaculada Concepción, 55, 64, 69, 132, 180, 187, 205, 260, 274, 281, 308, 309, 329.
 Anunciación, 346.
 Visitación, 132, 348.
 Natividad y Adoración de pastores (Vid. Cristo).
 Virgen con el Niño, passim.
 — de las Angustias, 297.
 — de Belén, 264.
 — del Carmen, 260, 308.
 — Divina Pastora, 79.
 — de los Dolores, 50.
 — de la Leche, 46, 75.
 — de las Mercedes, 50, 307.
 — del Patrocinio, 260, 263, 264.
 — Peregrina, 46.
 — de la Piedad, 197, 301, 302.
 — del Rosario, 264.
 — de la Soledad.
 Dormición, 293.
 Asunción, 167, 168, 191, 205, 206, 264, 279, 302, 315, 380.
 Coronación, 326.
 Regina Apostolorum, 205.
 — Martyrum, 345.
 — Prophetarum, 205.
- Virtudes, 55, 139, 238, 260, 279, 308, 315, 340.
- Vistas, 132.
- Vistas de Madrid, 218, 228, 231, 234, 238, 243, 247, 248.
- Vulcano, 273.

INDICE GEOGRAFICO

- Alba de Tormes (Salamanca), 132.
 Almería, 66.
 Amsterdam (Holanda), 397.
 Aranjuez (Madrid), 180, 274, 307, 315.
 Arenas de San Pedro (Ávila), 187.
 Bagnères (Francia), 398.
 Baltimore (EE. UU.).
 Barcelona, 13, 21, 45, 85, 279, 293, 309, 326.
 Barceloneta (Barcelona), 288.
 Basilea (Suiza), 394.
 Bayonne (Francia), 385.
 Bilbao, 237, 397.
 Bolonia (Italia), 125.
 Boston (EE. UU.), 180.
 Bujalance (Córdoba), 64.
 Burdeos (Francia), 398, 399.
 Burgo de Osma (Soria), 315.
 Cabezas de San Juan (Sevilla), 197, 391.
 Cádiz, 46, 49, 79, 320, 351, 352, 354, 359, 372, 394.
 Canarias, 156.
 Capodimonte (Italia), 254.
 Carnota (La Coruña), 298.
 Cartagena (Murcia), 248.
 Castres (Francia), 385.
 Cervera (Lérida), 310.
 Cieza (Murcia), 287.
 Cincinnati (EE. UU.).
 Córdoba, 70.
 Cuenca, 139, 206.
 Chinchón (Madrid), 380.
 Detroit (EE. UU.), 182.
 Dublin (Irlanda), 379.
 Épinal (Francia), 388.
 Escorial, El (Madrid), 63, 90, 300, 315.
 Estocolmo (Suecia), 346.
 Évora (Portugal), 167.
 Filipinas, 385.
 Granada, 13, 49, 50, 55, 64, 70, 79, 154, 155, 302, 307, 326.
 Greenwich (EE. UU.), 391.
 Grispholm (Suecia), 149.
 Guadalupe (Cáceres), 49, 66, 76.
 Guadix (Granada), 79.
 Haro (Logroño), 103.
 Harvard (EE. UU.), 180.
 Igualada (Barcelona), 288.
 Irlanda, 379.
 La Granja (Segovia), 16, 110, 119, 139, 180, 182, 325.
 La Fère (Francia), 103.
 Las Palmas, 301.
 Leganés (Madrid), 55.
 León, 76.
 Lérida, 293, 302.
 Lille (Francia), 379.
 Londres, 46, 126, 134, 221, 222, 237, 336, 353.
 Lorena (Francia), 374.
 Lugo, 56, 297.
 Madrid, *passim*.
 Manila (Filipinas), 307.
 Méjico, 153, 156, 218.
 Muel (Zaragoza), 338.
 Mula (Murcia), 45, 46, 287.
 Murcia, 156, 280, 288.
 Nápoles (Italia), 157.
 Nava del Rey (Valladolid), 76.
 Nueva York (EE. UU.), 46, 69, 180, 346, 348, 352, 357, 359, 372, 391, 397.
 Olaveaga (Vizcaya), 237.
 Olot (Gerona), 294.
 Orense, 297.
 Padrón (La Coruña), 259.
 Palma de Mallorca, 40, 49, 207, 208, 354.
 Pamplona, 238, 366.
 Pardo, El (Madrid), 315.
 París (Francia), 222, 360, 366.
 Parma, 86, 337.
 Pedrola (Zaragoza), 205.
 Paular, El (Segovia), 64, 70, 75, 297.
 Plombières (Francia), 397.
 Pontevedra, 45, 198, 298, 299.
 Puerto Rico (EE. UU.), 221, 237.
 Quimper (Francia), 139.
 Roma (Italia), 126, 132, 140, 298, 301, 308, 337.
 Sahagún (León), 46.
 Salamanca, 64, 307, 346.
 San Juan de la Peña (Huesca), 279.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 354.
 Santander, 380.
 Santiago de Compostela, 46, 56, 297, 298, 299, 309.
 Segovia, 267.
 Sevilla, 10, 16, 41, 46, 70, 132, 153, 351, 352, 359, 394.
 Sèvres (Francia), 258.
 Sisante (Cuenca), 46.
 Sobrado (La Coruña), 297.
 Tardienta, Sierra de (Huesca), 374.
 Tarragona, 279, 326.
 Toledo, 10, 63, 69, 75, 76, 273, 308, 315, 340.
 Toro (Zamora), 70, 75, 76.
 Trocadero (Cádiz), 394.
 Urrea de Gaén (Teruel), 217, 218, 346.
 Utrera (Sevilla), 46.
 Valdemoro (Madrid), 205.
 Valencia, 13, 56, 64, 85, 89, 139, 140, 153, 253, 325, 329, 346, 348.
 Valladolid, 50, 154, 207, 347, 386.
 Valls (Tarragona), 288, 293.
 Venecia (Italia), 179, 188, 372.
 Versalles (Francia), 110, 115, 116.
 Viana (Navarra), 238.
 Villalpando (Zamora), 76.
 Vitoria, 380.
 Washington (EE. UU.), 179, 347, 379, 397.
 Winterthur (Suiza), 399.
 Yale (EE. UU.), 9.
 Zaragoza, 13, 125, 153, 154, 207, 208, 273, 274, 301, 308, 337, 338, 345, 353, 371, 380, 385.

— Sí

INDICE ONOMASTICO

Abreviaturas usadas: Arq.: Arquitecto.—Col.: Coleccionista.—Esc.: Escultor.—
Grab.: Grabador.—Mus.: Músico.—O.: Orfebre.—Pint.: Pintor.—T.: Tratadista,
teórico, crítico o historiador del Arte.—Tap.: Tapicero.

- Abbad, Francisco (t.), 207, 308.
Abrantes, Duquesa de, 385.
Acquaviva, Cardenal, 96.
— Acuña y Troncoso, Cosme (pint.), 156, 221, 254.
Adán, Juan (esc.), 268, 300, 301, 302, 307, 309.
Adeline (t.), 39.
Adisson, 358.
— Agüero, Benito Manuel de (pint.), 64.
Aguirre y Yoldi, Concepción (Vid. Rech- teren).
— Agustín, Francisco (pint.), 155, 193, 197.
Ainaud, Juan (t.), 254.
Alba, Duque de, 160, 320.
— XII Duquesa de, 307, 308.
— María Teresa Cayetana, XIII Duque- sa de, 353, 354, 357, 358, 366, 380.
Alba Real, Conde de, 154.
Alberoni, Cardenal, 27, 89, 96, 104, 106.
Alberti, León Battista (t.), 38, 145.
Alburquerque, Duque de, 148, 380.
Alcolea, Santiago (t.), 197.
Algarotti, Conde de (t.), 176.
Aliaga, Tomasa, viuda de Salcedo, 319.
Aliprandi, Antonio, 139.
Almenara, Marqués de, 371.
Altamira, Condes de, 234, 348, 353.
Allende-Salazar, Juan (t.), 125, 320.
— Álvarez, Domingo (pint.), 13.
Álvarez «el Griego», Manuel (esc.), 11, 45, 121, 147, 259, 263, 268, 273, 274, 298, 300, 301, 302, 307.
Álvarez Cubero, José (esc.), 300, 309, 310.
Amadéu, Ramón (esc.), 11, 293, 294.
Amaduzzi, o Amadussi, 159, 167, 175.
Amiconi, o Amigoni, Jacopo (pint.), 11, 122, 125, 126, 132.
Amo, Joaquín del, 358.
Andilla, Barón de, 320.
Andrés S. J., P. Juan, 86.
Anglois, Guillermo (pint.), 208.
Angulema, Duque de, 394.
Antín, Duque de, 110.
Antonio Pascual de Borbón, 161.
Apíñani, Juanito, (torero), 385.
Arali, Joaquín (esc.), 308, 354.
Aranda, Pedro Abarca y Bolea, Conde de, 28, 35.
Arascot, Pedro, 352.
Arburúa, Manuel (col.), 232, 247.
Arce y Cacho, Celedonio N. de (escul- tor y t.), 39.
— Ardémáns, Teodoro (arq. y pint.), 96.
Arellano, Juan de (pint.), 155, 326.
Arévalo Pacheco, Manuel (esc.), 267.
- Arfe, Juan de (o. y t.), 36, 316.
Arias de Enríquez, Tadea, 353.
Ariza, Marquesa de, 309.
Arnáu Díez, Francisco (pint.), 199.
Aróstegui, Clemente de, 259.
Arredondo, Manuel (pint.), 13, 66.
Arteaga S. J., P. (t.), 37.
Audran, Gerard (t.), 39, 316.
Aveiro, Duquesa de, 66.
Azara, José Nicolás de (t.), 37, 39, 161, 167, 168, 170, 175, 197, 378.
Azpuru, Tomás (arzobispo), 301.
Bache, Jules (col.), 348.
Baillie, James (col.), 351.
Barbás, Jerónimo (esc. y arq.), 10, 70.
Barcia, Ángel María de (t.), 247, 325.
Bárcenas, Domingo de las (col.), 80.
Barrutia, Lorenzo (pint.), 13.
Bauzil, Jacobo Guillermo (pint.), 13.
Bayeu, Feliciiana, 205.
— Francisco (pint.), 11, 154, 182, 193, 199, 200, 205, 207, 243, 308, 336, 337, 338, 340, 345, 346, 347, 351, 352, 353, 354.
— Josefa, 338, 372, 379.
— Fray Manuel (pint.), 199, 207, 208.
— Ramón (pint.), 11, 22, 176, 193, 199, 200, 205, 206, 208, 217, 218, 336.
Beit, Sir A. (col.), 379.
Beltrán S. J., Hermano Domingo (es- cultor), 281.
Benavente, Condesa-Duquesa de (Vid. Osuna, Duquesa).
— Benavides, Vicente (pint.), 69.
Beratón, José (pint.), 13.
Berganza, servidor de la Duquesa de Alba, 357.
Beristáin J. M., 154.
Bernini, Lorenzo (arq. y esc.), 79, 145, 298.
Beroqui, Pedro (t.), 120.
Boiston, Philippe (esc.), 120.
Boix, Félix (col.), 55, 326.
Bonavia, Jacome (arq. y pint.), 122, 144.
Bondad Real, Marqués de, 360.
Bonet Correa, Antonio (t.), 55.
Bonifás, o Bonifaz, Luis (esc.), 155, 288, 293.
— Bonito, Giuseppe (pint.), 13.
Borbón (Vid. nombres propios).
Borgoña, Duque de, 106.
Borja (cardenal), 96.
Borromini (arq.), 10, 145.
Bosarte, Isidoro (t.), 40, 243, 308, 309, 351.
- Bosco, El (pint.), 150.
Bosch, Pablo (col.), 66, 85.
Both J. (pint.), 80.
Bottari, C. (t.), 38.
Bottineau, Ybes (t.), 16, 55, 63, 86, 95, 103, 104, 115, 119, 120.
Boucher, François (pint.), 194, 257, 366.
Boudeville, Antonio (pint.), 13.
Boulogne, Luis de (pint.), 86.
Bousseau, Jacques (esc.), 115.
Bouton, José (pint.), 13.
Bouzas, hijo (pint.), 254.
Braganza (Vid. nombres propios).
— Bravnila, Fernando (pint.), 13.
Branchiforte, Marqués de, 320.
Bravo del Rivero, Tadeo, 371.
Brugada, Antonio (pint.), 392, 393.
Bueno, Ángel (pint.), 248.
Busi, Nicolás (esc.), 56, 280.
Caamaño Martínez, José (t.), 154.
Cabarrús, Conde de, 35.
Cadalso, José, 149.
Cafá, Melchior (esc.), 298.
Calabria, Pedro de (pint.), 13.
Calderón, Pedro, 15.
Calleja, Andrés de la (pint.), 110, 144, 148, 149, 157, 248, 325.
Callot, Jacques (grab.), 357, 374.
Camarasa, Marquesa de, 319.
— Camarón Boronat, José (pint.), 244, 247, 253, 316, 325.
— Camarón y Meliá, José (pint.), 244, 253, 258.
Camón Aznar, José (t.), 287.
Campeche, José (pint.), 237.
Campeny, Damián (esc.), 294, 300, 301, 310.
Campillo, José del, 28.
Cano, Alonso (esc), pint. y arq.), 50, 150, 155.
Canova (esc.), 300, 309.
Capuz, O. P., Fray Francisco (esc.), 56.
— Leonardo Julio (esc.), 56.
— Raimundo (esc.), 16, 56.
Carderera, Valentín (pint. y t.), 315, 357, 358, 392.
— Carducho, Vicente (pint. y t.), 36, 143.
Carisana, Nicolás (esc.), 144.
Carlher (arq.), 115, 147.
Carlos I, 104.
Carlos II, 11, 55, 63, 104.
Carlos III, 10, 12, 21, 27, 28, 95, 109, 121, 149, 155, 156, 157, 161, 167, 170, 198, 206, 207, 208, 228, 231, 238, 248, 254, 258, 260, 263, 287, 310, 316, 329, 340, 345, 346.

- Carlos IV, 12, 22, 35, 154, 161, 188, 218, 222, 238, 268, 300, 307, 310, 316, 319, 325, 329, 340, 351, 360, 365, 371.
 Carlos de Austria, Archiduque, 69, 85, 139.
 Carlos María Isidro de Borbón, 22.
 Carlota Joaquina de Borbón, 316.
 Carmona, Luis Salvador (esc.), 11, 121, 194, 259, 260, 263, 264, 267, 302.
 Carmona, Manuel Salvador (grab.), 170, 193, 194, 205, 232, 260, 263, 351.
 — Carnicero, Antonio (pint.), 11, 22, 27, 244, 247, 310, 319, 320, 325, 351.
 Carnicero, Alejandro (esc.), 273.
 — Carnicero, Isidro (esc. y pint.), 76, 121, 146, 156, 208, 273, 300, 308.
 Carpio, Condesa del, 351.
 — Carreño, Juan (pint.), 37, 63, 66, 150, 155, 339.
 Cartari, 145.
 Carvajal y Lancáster, José, 28, 125, 134, 148, 208, 259, 263.
 — Casanova, Carlos (pint.), 13.
 Casanova, Francesco Giuseppe (pint.), 231.
 Casa-Torres, Herederos del Marqués de (col.), 205.
 Casas y Nóbola, Fernando de (arq.), 56, 70, 294, 297.
 Casina, José, 176.
 Castillo, Alberto del (t.), 199.
 — Castillo, José del (pint.), 38, 131, 176, 193, 198, 208, 217, 218.
 Castríto, Alejandro (pint.), 13.
 Castro, Felipe de (esc.), 11, 45, 121, 126, 132, 134, 146, 147, 148, 159, 259, 273, 274, 297, 299.
 — Castro, Manuel (pint.), 66, 80.
 Castromonte, Marqueses de (col.), 103.
 Caturla, María Luisa, 238.
 Caudilla, Conde de (col.), 372.
 Caveda, José (t.), 10, 144.
 Cavestany, Julio, Marqués de Moret (t.), 326.
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín (t.), 10, 35, 40, 41, 144, 309, 351, 352, 354, 357, 359, 374, 386, 392.
 — Cerezo, Mateo (pint.), 150.
 — Céspedes, Pablo de (pint. y t.), 155.
 Cevallos, Pedro, 368.
 Cignaroli, Francesco (pint.), 131.
 Cimera, Conde de la (col.), 96.
 Cistué, Luis María, 351.
 Clemente XIV, 37.
 — Coello, Claudio (pint.), 37, 63, 150, 155.
 Colón y Larreátegui, 104.
 Coll, G. (col.), 79.
 Conca, Sebastiano (pint.), 85, 153.
 — Conchillos, Juan (pint.), 56, 69, 153.
 Corcho, Manuel (col.), 46.
 Corelli (mús.), 175.
 Correa, Lorenza (cantante), 379.
 Correggio, Antonio Allegri da (pint.), 167.
 Cortillo, Diego (pint.), 86.
 Costa y Bonell, Pepito, 380.
 Coustou, Guillaume y Nicolás (esc.), 115.
 Coysévox, Antoine (esc.), 115, 116.
 Courtilleau, o Courthilleau (pint.), 86.
 Couselo Bouzas, José (t.), 294.
 Crespi «il spagnolo», Giuseppe María, (pint.), 347, 386.
 Cristina de Suecia, 16.
 — Cruz, Manuel de la (pint.), 248.
 — Cruz, Raimundo (pint.), 13.
 Cruz, Ramón de la, 231, 340.
 Cruz Cano y Holmedilla, Juan de la (grab.), 248.
 Cuadra, Sebastián de la (Vid. Villarías, Marqués de).
 Cuervo, Juan Antonio (arq.), 264.
 Cháez, Juan (esc.), 307, 308.
 Chardin, Jean Baptiste (pint.), 227.
 Chinchón, Condesa de, 346, 351, 365.
 Christie (marchante), 187.
 Churruquería, José de (arq. y esc.), 10, 45, 55, 56, 70, 75, 149.
 D'Auvigny, 86.
 Dally, Domingo (pint.), 13.
 Danvila y Jaldero, Alfonso, 55.
 Dejoux, Claude (esc.), 309.
 Demandré (Vid. Dumandré).
 Desparmet Fitz-Gerald, X (t.), 337.
 Despuig, Antonio (cardenal), 197.
 Díaz del Valle, Lázaro (t.), 36, 38.
 Dietterlin, Wendel (t.), 55.
 Digard, Jeanne (t.), 110, 115.
 Domen, Carlos (pint.), 13.
 Duaso y Latre, José de, 397.
 Dubois (cardenal), 90, 95.
 Ducker (minia.), 310.
 Dufflos, Agustín (o.), 228.
 Dumandré, Antonio (esc.), 115, 116, 120, 121, 144, 259, 263.
 Dumandré, Hubert (esc.), 115, 121.
 Dupuis, Nicolás Gabriel (grab.), 194.
 Duque, Juan de Mata (pint.), 13.
 Duque Cornejo, Pedro (esc.), 70.
 Duquesnoy «il flamingo», François (esc.), 145.
 Durán y Bastero, L. de, 39.
 Dyck, Antoine van (pint.), 150.
 Eleta, F. M., Fray Joaquín de, 170, 180, 182.
 Elgueta, Baltasar de, 146.
 Ensenada, Marqués de la, 21, 35, 122, 125.
 Erlanger, Barón d' (col.), 392.
 Esopo, 145.
 Espeja, Marquesa de, 319.
 Espinal, Juan de (pint.), 153.
 Espinós, Benito (pint.), 253.
 Esquilarche, Marqués de, 28, 126, 176, 179.
 Esteve, Agustín (pint.), 11, 316, 319, 320, 325.
 Esteve, José (esc.), 287, 288.
 Estrées, Cardenal de, 27.
 Eugenia, Emperatriz, 325.
 Ezquerra, A. J. de (pint.), 64.
 Faber and Faber (editor), 392.
 Fabre, F. J. (t.), 167, 188.
 Fabre, S. J., P. J. A., 120.
 Fabregat, Joaquín (grab.), 36, 156.
 Falco Zambelli (t.), 131, 132, 193.
 Federico Augusto III, rey de Polonia, elector de Sajonia, 161, 254.
 Farinelli, C. Broschi (mús.), 125, 132.
 Farsetti, 176.
 Favanne, Henri de (pint.), 86.
 Fedeli, o Fideli, Félix (pint.), 13.
 Feijoo, O. S. B., Fray Benito Jerónimo, 146.
 Felipa Luisa de Orléans «Mlle. de Beaujolais», 95.
 Felipe II, 55, 300.
 Felipe IV, 15, 21, 143, 300.
 Felipe V, 12, 15, 21, 55, 63, 66, 69, 79, 80, 86, 89, 95, 96, 103, 104, 106, 107, 110, 115, 116, 119, 120, 132, 143, 145, 268, 307.
 Felipe de Borbón, Duque de Parma, 79, 86, 95, 103.
 Felipe Pedro de Borbón (infante), 89.
 Fenelón, 106.
 Fernández-Núñez, Conde de, 366.
 — Duque de (col.), 366.
 Fernández, Gregorio (esc.), 10.
 Fernández, Miguel (esc.), 120.
 Fernández Acevedo, Manuel (pint.), 13.
 Fernández López, José (col.), 222.
 Fernández de Moratín, Leandro, 21, 360, 366, 397, 398, 399.
 Fernández de Moratín, Nicolás, 385.
 Fernández de Rojas, O. S. A., Fray Agustín, 366.
 Fernández de Navarrete, Martín, 308.
 Fernando VI, 12, 21, 28, 95, 96, 104, 120, 122, 125, 145, 146, 259, 267, 268.
 Fernando VII, 12, 22, 27, 238, 243, 315, 325, 326, 329, 368, 371, 380, 397.
 Fernando IV de Nápoles, 168.
 Fernando de Austria, 167.
 Ferreiro, José (esc.), 11, 45, 297, 298.
 Ferrer, 398.
 — Ferrer, José (pint.), 254.
 Ferro, Gregorio (pint.), 193, 198, 199, 217, 254, 294, 310, 326.
 Fiocco, Giuseppe (t.), 132.
 Flaugier, Joseph (pint.), 310, 326.
 Flippart, Charles Joseph (pint. y grab.), 125, 131, 132, 193.
 Flippart, Jean-Charles (pint.), 131, 157.
 Flores, Condesa de, 320.
 Floridablanca, Conde de, 27, 35, 96, 198, 205, 248, 300, 345, 353.
 Folch de Cardona (pint.), 13.
 Fontana, Domenico (arq.), 145.
 Fontana, Carlo (arq.), 145.
 Fragonard, Jean-Honoré (pint.), 366.
 Francisco de Borbón Parma, 55.
 Francisco de Paula de Borbón, 329.
 Fremin, René (esc.), 110, 115, 116.
 Frick (col.), 346, 372, 391.
 Fumo, Nicolás (esc.), 49.
 Fumo, Basilio (esc.), 49, 257.
 Gabriel de Borbón, 161, 316.
 Gainsborough, Thomas (pint.), 351, 400.
 Galos, Santiago, 398.
 Gálvez, Juan (pint.), 13.
 Gallardo, Bartolomé José, 393.
 Gallego, Juan Nicasio, 308.
 Gallego Burín, Antonio (t.), 49, 64.
 Galli Bibiena (arq. y grab.), 56, 85, 145.
 Gambino, Jacopo (fab. de papel), 247.
 Gambino, José (esc.), 294.
 Gandellini, G. G., 21.
 García, Sabasa, 379.
 García Arrieta, Eugenio (médico), 391.
 García de Diego (t.), 282.
 — García Hidalgo, José (pint. y t.), 36, 66.
 García de Miranda, Juan (pint.), 80.
 García de la Parra, Manuel, 353.
 Gasparini, Mattia (pint. y bordador), 13, 157.
 Gausa, Conde de, 149.
 Gaverto, Cayetano (esc.), 120.
 Gaya Nuño, Juan Antonio (t.), 64.
 Gerstenberg (t.), 160, 179.
 Gesner, 157.
 Giaquinto, Corrado (pint.), 11, 110, 125, 126, 131, 134, 148, 157, 158, 162, 176, 199, 208, 253, 337, 400.
 Gil, Jerónimo Antonio (grab.), 39, 156.
 Ginés, José (esc.), 11, 300, 307, 308, 309.
 Gines, Manuel Osorio de Moscoso, Señor de, 348, 351.

- Ginés de Aguirre, Andrés (pint.), 156.
 Giordano, Luca (Vid.: Jordán, Lucas).
 Girardon, François (esc.), 115.
 Godoy, Príncipe de la Paz, 22, 35, 36,
 39, 300, 307, 319, 325, 360, 365, 368.
 Goicoechea, Juan Martín de, 154.
 Gomarusa, José de, 385.
 Gómez, Vicente (pint.), 13.
 Gómez, Vicente Salvador (pint. y t.), 36.
 Gómez Pastor, Jacinto (pint.), 325.
 Gómez Moreno Martínez, M. (t.), 70,
 75, 326.
 Gómez Moreno González, M. (pint. y
 t.), 50.
 Góngora, Luis de, 10.
 González de Arribas, S. (t.), 131.
 González Camino, Luis, 237.
 González Ruiz, Antonio (pint.), 110, 139,
 145, 146, 148, 157, 160.
 González Velázquez, Antonio (arq.), 156.
 González Velázquez, Antonio (pint.),
 125, 134, 139, 199.
 González Velázquez, Isidro (arq.), 258,
 368.
 González Velázquez, Luis (pint.), 134,
 145.
 González Velázquez, Pablo (esc.), 55, 76.
 González Velázquez, Zácaras (pint.),
 218, 219, 221, 310, 325.
 Goten «el viejo», J. van der (tap.), 106.
 Goten «el mozo», J. van der, y herma-
 nos (taps.), 106, 109.
 Goya, Camilo, 380.
 Goya, Francisco (pint. y grab.), 10, 11,
 12, 21, 22, 64, 85, 89, 90, 96, 104,
 125, 154, 161, 162, 168, 170, 176,
 187, 193, 198, 200, 205, 206, 208,
 217, 227, 234, 243, 300, 308, 310,
 315, 316, 319, 320, 329, 330, 333,
 hasta el final.
 Goya, Javier, 366.
 Goya, José (dorador), 335.
 Goya, Mariano, 380, 399.
 Goicoechea, Matrimonio, 379.
 Goicoechea, Gumersinda, 366.
 Goyeneche, Juan de, 149.
 Gramont, Duque de, 15.
 Greco, El (pint.), 12, 66, 80, 150, 385.
 Gricci, Carlo (esc.), 254.
 Gricci, Filipo (esc.), 254.
 Gricci, Giuseppe (esc.), 254, 257.
 Grimaldi (Príncipe de Mónaco), 167.
 Grimaldi, Marqués de, 28, 159.
 Gudiol, José (t.), 338.
 Güell, Conde de (col.), 45, 46.
 Guercino (pint.), 64.
 Guerra, Antonio (pint.), 86.
 Guerra, José (esc.), 307.
 Guevara, Felipe de (t.), 38.
 Guillén, Julio, 39.
 Guillemandet, Fernando (Embajador de
 Napoleón), 360.
 Gurri, Salvador (esc.), 294, 309.
 Gutiérrez, Francisco (esc.), 11, 145, 267,
 268, 307.
 Guye (General), Nicolás (Marqués de
 Río-Milano), 379.
 Guye, Víctor, 380.
 Harcourt, Duque de, 27, 63.
 Haydn (mús.), 354.
 Helman, Edith (t.), 346.
 Hermosilla, José de (arq.), 147.
 Hernández (Vid. Fernández).
 Herrera «el viejo», Francisco de (pin-
 tor), 50, 386.
 Herrera «el mozo», Francisco de (pin-
 tor), 155.
 Herrera Barnuevo, Sebastián de (arq.),
 337.
 Hervitson, H. (esc.), 175.
 Hijar, Duque de, 346.
 Hillo, Pepe (torero), 385.
 Holanda, Francisco (t.), 38, 344.
 Holland, Lady, 371.
 Houasse, Michel-Ange (pint.), 11, 89, 90,
 103, 104, 106, 109, 115, 148, 253,
 336, 345, 347.
 Houasse, René-Antoine (pint.), 89.
 Hueva, Bárbara María (pint.), 147.
 Hurtado Izquierdo (pint.), 64.
 Ibáñez, Mariquita, 320.
 Infantado, Duquesa del, 320.
 Interian de Ayala, O. M., Fray Juan
 (t.), 39, 40.
 Inza, Joaquín (pint.), 310, 325.
 Iriarte, Bernardo de, 149, 150, 309, 351,
 352, 358.
 Iriarte, Charles (t.), 336, 354, 399.
 Iriarte, Domingo de, 150.
 Iriarte, Tomás de, 150, 325.
 Isabel la Católica (reina), 16.
 Isabel Farnesio (reina), 16, 69, 79, 90,
 95, 103, 116, 117, 120, 132, 145.
 Isabel María Luisa de Borbón (Parma),
 103.
 Izquierdo, Manuel (t.), 243.
 Jiménez de Cisneros, Eugenio (pint.), 13.
 Jimeno, Rafael (pint.), 156.
 Joaquín, P. (escapado?), 335.
 Joli, Antonio (pint.), 132, 157.
 Jordán, Lucas (pint.), 36, 63, 64, 90,
 110, 150, 199.
 Jorge y Galván (arzobispo), 307.
 José I, 315, 326, 371.
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 35, 39,
 40, 63, 150, 207, 208, 352, 359.
 Juan V, de Braganza, 95, 122.
 Juan, Jorge, 259.
 Jubara, Filippo (arq.), 119.
 Juliá, Ascensio (pint.), 359.
 Juncosa, Fray Joaquín, cartujo, (pint.),
 56, 66.
 Juni, Juan de (esc.), 76.
 Junquera, Paulina (t.), 268, 274.
 Kelly, Sir Gerald (pint.), 227.
 Kessel «el mozo», Juan van (pint.), 64.
 Kinnaird, Lord (col.), 187.
 Kubler, George (t.), 9.
 La Tour, Quintín de (pint.), 115.
 Labrador, Juan (pint.), 155.
 Lafuente Ferrari, Enrique (t.), 90, 205,
 345, 358.
 Lain Entralgo, Pedro, 333, 397.
 Lainger o Linger, Antonio (tap.), 106.
 Lalauze, Ad. (grab.), 187.
 Lameyra, Guillermo (t.), 37, 38.
 Largillière, Nicolás (pint.), 90, 115.
 Lee de Fareham, Vizconde (col.), 359.
 Lazán, Marquesa de, 319.
 Le Brun, Charles (pint.), 115.
 Legrand, Margarita, 194.
 Legros (esc.), 145.
 Lehman, Philip (col.), 348.
 Leonardo de Vinci (pint. y t.), 38, 150,
 298.
 Lerena, Conde de, 199, 206.
 Lerma, Duque de, 36.
 Leyniers, Urbano (tap.), 109.
 Lobo, Gerardo, 55.
 Lois Monteagudo (arq.), 147.
 Longhi, Pietro (pint.), 372.
 Loo, Charles van (pint.), 103.
 Loo, Luis-Michel van (pint.), 11, 103, 104,
 109, 120, 122, 144, 147, 221, 222, 336.
 López, Bernardo (pint.), 27.
 López, Roque (esc.), 287.
 López, Vicente (pint.), 11, 161, 193, 310,
 315, 326, 329.
 López Enguídanos, José (pint.), 326.
 López Jiménez, Crisanto, (t.), 279.
 López Rey, José (t.), 355.
 Lord, Eilean, A. (t.), 264.
 Lorenzana, Luis de (arq.), 297.
 Lorenzetti, G. (t.), 125, 183.
 Lozoya, Marqués de (t.), 75, 287, 288,
 301.
 Luciano de Samosata, 243.
 Lucientes, Gracia, 335.
 Lucio de Espinosa, Félix (t.), 36.
 Luis I, 12, 15, 16, 55, 76, 80, 85, 89, 103.
 Luis XIV, 15, 55, 63.
 Luis XV, 76, 85.
 Luis XVI, 320.
 Luis de Borbón, El Gran Delfín, 55.
 Luis Antonio de Borbón (Infante, Car-
 denal), 103, 187, 234, 308, 345, 346,
 365.
 Luis de Borbón y Vallabriga (cardenal),
 346, 380.
 Luisa María Teresa de Parma, usual
 y erróneamente llamada María Luisa,
 22, 161, 188, 232, 307, 309, 316, 319,
 325, 329, 340, 351, 360, 365, 371.
 Luisa Isabel de Francia (duquesa de
 Parma), 103.
 Luisa Isabel de Orleáns, 95.
 Luján Pérez, José (esc.), 287, 288, 300,
 301.
 Luquet, M. (esc.), 260.
 Luzán, José (pint.), 154, 199, 335.
 Llaguno, E. de (t.), 10, 40, 41.
 Llamas, F. (pint.), 13.
 Llano, Marquesa del, 168.
 Llano Valdés, Sebastián del (pint.), 50.
 Llorente, Bernardo Germán (pint.), 79,
 80.
 Llorente, Juan Antonio (canónigo), 366,
 379.
 Mac Crohon (col.), 366.
 Madame Royale, 16, 89.
 Madrazo, Pedro de (t.), 247.
 Maella, Mariano Salvador (pint.), 11,
 147, 156, 161, 182, 193, 200, 208,
 218, 221, 243, 310, 315, 316, 326,
 335, 351, 400.
 Magadán, Juan Bautista, 147.
 Magnasco, Alessandro (pint.), 187.
 Máiquez, Isidro (actor), 366, 368.
 Malvasia (t.), 36.
 Manet, Edouard (pint.), 336.
 Maragato, El bandido, 368.
 Maratti, (pint.), 199.
 Marcópolis, Obispo de, 385.
 March (col.), 346, 354.
 March, S. J., J. M. (t.), 357.
 María Amalia Walpurga de Sajonia
 (reina), 21, 22, 161.
 María Ana Cristina de Babiera, 15.
 María Ana de Austria, Reina de Portu-
 gal, 95.
 Mariana de Austria (reina), 86, 167.
 María Antonia de Borbón (Nápoles), 27.
 María Antonieta (reina), 320.

- María Bárbara de Braganza (reina), 21, 104, 122, 131, 146, 153, 259, 267, 268.
 María Isabel de Borbón, 22, 125.
 María Isabel de Braganza (reina), 27, 309, 310.
 María Josefa Amalia de Sajonia, 27.
 María Josefa de Lorena, 161.
 María Luisa de Borbón, Gran Duquesa de Toscana, 167.
 María Luisa de Borbón, 55.
 María Luisa (reina) (Vid. Luisa María Teresa).
 María Luisa Gabriela de Saboya (reina), 15, 16, 69, 80, 89, 110.
 María Teresa Antonia de Borbón, 125.
 Martinelli, César (t.), 155, 288, 293.
 Martínez, Antonio (pint.), 13.
 Martínez, Francisco (t.), 39.
 Martínez, Jusepe (pint. y t.), 38.
 Martínez, Sebastián (col.), 351, 352, 354.
 Martínez de Puga, María, 397.
 Martínez Salafranca, Juan (t.), 39.
 Matóns, Juan (o.), 49.
 Maule, Nicolás de la Cruz, Conde de (t.), 320.
 Maura, Duque de (t.), 119.
 Maury, Juan María, 308.
 Mayans y Siscar, Gregorio (t.), 38, 104.
 Mayer, August L. (t.), 188, 379.
 Medinaceli, Duques de, 353.
 Meléndez, Francisca Eugenia (pint.), 13.
 Meléndez, Francisco Antonio (pint.), 143, 144, 146.
 Meléndez, o Menéndez, Luis (pint.), 11, 145, 147, 221.
 Meléndez, Miguel Jacinto (pint.), 66, 80, 96, 143, 148, 221.
 Meléndez Valdés, Juan, 175, 366, 368.
 Melida, J. R. (t.), 39.
 Melón, Abate Juan Antonio, 397.
 Mena, Juan Pascual de (esc.), 11, 144, 259, 260, 263, 268, 273, 298, 307, 309.
 Mena, Pedro de (esc.), 45, 50, 79, 155.
 Méndez de Haro, Luis, 36.
 Mendizola, Juan Bautista (esc.), 76.
 Menéndez Pelayo, Marcelino (t.), 36, 37, 38, 39, 85.
 Mengs, Antón-Raphael (pint.), 11, 21, 37, 39, 41, 85, 110, 126, 157, 176, 179, 193, 198, 199, 200, 207, 208, 218, 228, 294, 310, 315, 319, 325, 330, 335, 336, 338, 340, 347, 398, 400.
 Merklein, Juan Antonio (pint.), 154, 199.
 Merklein, Sebastiana, 205.
 Michet, Pedro (esc.), 273, 300.
 Michel, Robert (esc.), 11, 121, 145, 147, 149, 259, 260, 263, 268, 307.
 Miguel Ángel (arq., esc. y pint.), 145.
 Milizia (t.), 10.
 Mínguez, P. Luis, escolapio (t.), 22.
 Moles, Pascual Pedro (grab.), 154.
 Molina, José Pío de, 399.
 Momper, Josse (pint.), 80.
 Monegro, Juan Bautista (esc.), 10.
 Monfort (grab.), 153.
 Montaigu, Francisco (arq.), 310.
 Montaña, Pedro Pablo (pint.), 154.
 Montealegre, Duque de, 176.
 Monteleón, Señores de, 357.
 Montellano, Duques de (col.), 346, 347, 360.
 Montijo, Condesa de, 320.
 Montplaisant, Madre, 89, 348.
 Mora, Diego de (esc.), 49, 50, 79.
 Mora, José de (esc.), 45, 49, 50, 79.
 Morales, Luis de (pint.), 155.
 Morassi (t.), 176, 179, 187.
 Moreno de Tejada, J. (t.), 38.
 Moret, Salvador (col.), 228.
 Moya de Gahn, María Teresa, 320.
 Muguiro, Juan Bautista, 398.
 Munárriz, José Luis de, 385.
 Muñoz, Sebastián (pint.), 80.
 Muñoz de Ugena, M. (pint.), 13.
 Mura, Francesco del (pint.), 131.
 Murillo, Bartolomé Esteban (pint.), 16, 150, 155, 197, 339, 359.
 Muzquiz, 180, 182.
 Napoleón, 37, 326, 374.
 Napoli, Manuel (t.) (pint.), 21.
 Neef, Peeter (pint.), 150.
 Noailles, Condes de, 366.
 Nördstrom, F. (t.), 339.
 O'Farril, Madame., 320.
 O'Mulryan, Ignacio, 385.
 Ochoa, El portero, 339.
 Olivares, Conde-Duque de, 36, 143, 218.
 Olivieri, Giovan-Domenico (esc.), 11, 120, 121, 131, 144, 147, 259, 263.
 Orellana, Marcos de (t.), 16, 56, 140, 316.
 Orelli, Conde de, 320.
 Ortiz, José (t.), 38.
 Orueta, Ricardo de (t.), 50.
 Orry, J., 89.
 Ossorio Bernard, Manuel (t.), 287, 308.
 Ossum, Marqués de, 231.
 Osuna, Duques de (col.), 307, 319, 346, 348, 360, 385.
 Otero Túñez, Ramón (t.), 280, 294, 298.
 Ottoboni, Cardenal, 386.
 Ovidio (l.), 145.
 Pacheco, Francisco (pint. y t.), 36, 39, 222, 392.
 Padró, Jaime (esc.), 310.
 Palafox, General José, 371, 385.
 Palau, 39.
 Palomino, Acisclo Antonio de (pint. y t.), 15, 36, 37, 38, 63, 64, 66, 345.
 Palomino, Juan Bernabé (grab.), 147, 149.
 Palladio, Andrea (arq.), 145.
 Paravicino, O. S. T., Fray Hortensio Félix, 9.
 Pardo Canalís, E. (t.), 281, 301, 302, 307, 308, 309.
 Paret, Luis (pint.), 11, 132, 159, 194, 217, 221, 228, 244, 316, 325, 351.
 Parmigianino (pint.), 336.
 Parro, S. R. (t.), 75.
 Patiño, José, 28, 106, 109, 119.
 Pavía, Jácome (arq.), 144.
 Paz, José de (pint.), 69.
 Pecul, José (o. y esc.), 300, 308, 309.
 Pellegrini, Domenico (pint.), 311.
 Pemán, César, 79.
 Peña, Juan Bautista (pint.), 139, 160.
 Peñaranda, Conde de, 320.
 Peralta, Pedro (pint.), 13.
 Pereda, Antonio (pint.), 150.
 Pereira, Manuel (esc.), 49.
 Pérez, Manuel (pint.), 13.
 Pérez, Tiburcio (arq.), 391, 397.
 Pérez Sierra, Francisco (pint.), 69.
 Pérez Villamil, Manuel (t.), 257.
 Pernicharo, Pablo (pint.), 139, 222.
 Pestalozzi, 325.
 Pidal, Marqués de, 75.
 Pignatelli, Carlos, 357.
 Pignatelli, S. J., Beato José de, 335.
 Pignatelli, Vicente y Ramón, 154.
 Pilo, G. M. (t.), 125.
 Pillement, George (pint.), 310.
 Pío VI, 170.
 Pío VII, 37.
 Piombino, Bartolomeo (fab. de papel), 297.
 Pitué, Pierre (esc.), 115, 116.
 Ponfredi, Giovan Battista (pint.), 38.
 Pontejos, Marqueses de, 347, 353, 354.
 Ponz, Antonio (t.), 16, 28, 37, 39, 170, 182, 263.
 Porcel, Juan (esc.), 264.
 Portocarrero, Cardenal, 75.
 Poussin, Nicolás (pint.), 354.
 Pozzo, S. J., P. Andrea (arq. y pint.), 145.
 Preciado de la Vega, Francisco (pintor y t.), 38, 132, 134, 208, 253.
 Prieto, Tomás Francisco (grab.), 147.
 Procaccini, Andrea (pint.), 96, 103, 104, 106, 109, 119, 336.
 Quevedo, Francisco de, 10.
 Rabiella, Pablo (pint.), 254.
 Rafael de Urbino (pint.), 22, 63, 106, 167, 401.
 Ramírez, Juan (esc.), 301.
 Ramírez, Juan (pint.), 154.
 Ramos, Francisco Javier (pint.), 193, 194, 197.
 Ranc, Juan (pint.), 90, 95, 96, 103, 104, 119, 149.
 Raoux, Jean (pint.), 95.
 Reco, Giuseppe (pint.), 155.
 Rechteren, Condes de, 320.
 Rejón de Silva, Antonio (t.), 38, 39.
 Rembrandt (pint. y grab.), 63.
 Reni, Guido (pint.), 150.
 Reynal (editor), 392.
 Ribera, José de (pint. y grab.), 36, 320.
 Ribera, Juan Vicente (pint.), 13, 55 (?).
 Ribera, Pedro de (arq.), 9, 10, 55, 70, 76, 263.
 Ricardos, General Antonio, 353.
 Riego, Rafael (general), 391, 394.
 Rigaud, Hyacinthe (pint.), 15, 90, 103.
 Ríos, José Amador de los (t.), 75.
 Ripa, Cesare (t.), 115, 145.
 Ripperda, Barón de, 27.
 Riquelme, Familia, 281.
 Risueño, José (esc.), 11, 45, 50.
 Rizi, Francisco (pint.), 155.
 Rizi, O. S. B., Fray Juan (pint.), 386.
 Rizzoli, E. (editor), 392.
 Robinet Torres, M. A. (col.), 125.
 Rockefeller, G. S. (col.), 391.
 Rodríguez, Ventura (arq.), 40, 126, 146, 147, 259, 273, 301, 346.
 Rodríguez Bazuá, María (col.), 182, 247.
 Rodríguez de Miranda, Pedro (pint.), 80.
 Rodulfo, o Rudulfus, Conrado (arq.), 139, 140.
 Rodríguez Moñino, Antonio (t.), 231, 232.
 Roig, Juan (arq. y esc.), 49.
 Roldán «La Roldana», Luisa (esc.), 45, 46, 49, 56, 79.
 Roldán, Pedro (esc.), 45, 70.
 Romana, Marqués de la (col.), 374.
 Romanones, Conde de (col.), 347.
 Romay, Miguel (esc.), 294.
 Romeo, José (pint.), 13.
 Romero, José Manuel, 379.
 Romero, Juan Bautista (pint.), 326.
 Ron, Juan y Pablo (escs.), 76, 263.
 Rosa, Salvador (pint.), 150, 175, 336, 337.
 Rossi, Jácome de (arq.), 145.

- Rovira Brocandel, Hipólito (pint.), 85, 140.
 Rubens, Pedro Pablo (pint.), 64, 243.
 Ruiz, F. (arq.), 144.
 Ruiz González, Pedro (pint.), 56, 66.
 Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio (pint.), 56, 66.
 Ruiz del Peral, Torcuato (esc.), 50, 79.
 Rusca, Bartolomé (pint.), 13, 122.
 Rusconi, Camillo (esc.), 301.

 Saavedra, Francisco de, 359.
 Sabater, La hija del cirujano, 320.
 Sabatini, Francisco (arq.), 179, 180, 182.
 Sachetti (Saqueti), Juan Bautista (arq.), 120, 144, 147.
 Sachs, A. (col.), 359.
 Saint-Simon, Conde de, 21, 89.
 Sáinz, Señores de (col.), 187.
 Sajonia (Vid.: nombres propios).
 Salas, Carlos (esc.), 121, 154, 275, 279.
 Salas, Francisco Gregorio de, 264, 301, 307.
 Salas Bosch, Xavier de (t.), 162, 170, 247, 358, 392.
 Salcedo, E., 333.
 Salesa, Buenaventura (pint.), 13.
 Salustio, Crispio, 316.
 Salzillo, Francisco (esc.), 11, 45, 79, 156, 279, 299, 300, 302.
 Salzillo, José (esc.), 280.
 Salzillo, Vincenzo Nicolás (esc.), 56, 279.
 Sambricio, Valentín de (t.), 109, 131, 205, 217, 218, 319.
 San Adrián, Marqués de, 366.
 San Antonio, O. S. T., Fray Bartolomé de (pint.), 228.
 San Carlos, Duque de, 385.
 San Felipe, Marqués de, 16.
 San Juan, Mariano, 319.
 San Nicolás, O. S. A., Fray Lorenzo de (arq.), 145.
 Sancha, Antonio (impresor), 24.
 Sánchez Cotán, cartujo, Fray Juan (pintor), 227.
 Sánchez, Manuel (pint.), 280.
 Sánchez, Mariano (pint.), 148, 248.
 Sánchez Bort, Ignacio (arq.), 147.
 Sánchez Coello, Alonso (pint.), 150, 155.
 Sánchez González, Antonio (pint.), 13.
 Sánchez Moreno, 282.
 Sani, Domingo María (pint.), 96.
 Santa Cruz, Marqués de, 27, 232.
 Santa Cruz, Marquesa de (col.), 320, 348, 365.
 Sarmiento, O. S. B., Fray Martín (t.), 120, 121, 259.
 Sartorius, Sres. de (col.), 222.
 Satué, Alcalde de Corte, Ramón, 397.
 Scotti, Marqués F., 122.
 Schepers, Carlo (ceram.), 254.
 Schepers, Gaetano (ceram.), 257.
 Schneider, R. (t.), 115.
 Schubert, H., 168.
 Sebastián de Borbón y Braganza (infante), 398.
 Seilern, Conde de (col.), 187.
 Serlio (arq.), 145.
 Serpotta, Giacomo (esc.), 46, 257.
 Servitor, o Servidori, D. M. (pint.), 13.
 Sforza, Francesco, 298.
 Silveira, Benito (esc.), 297, 298, 299.
 Silvela, Manuel, 379.
 Silvestre «Le jeune», Louis (pint.), 161.
 Solá, Antonio (esc.), 309.
 Solana, José Gutiérrez (pint.), 374.

 Soria, Martín S. (t.), 319, 325.
 Springell, Dr. F. (col.), 227.
 Sterling Ch., 145, 146.
 Stirling Maxwell, W. (t.), 227.
 Squilace, Marqués de (Vid.: Esquilache).
 Stendhal, 122.
 Subisati, Sempronio (arq.), 119.
 Sunyer, J. (esc.), 288.
 Sureda, Bartolomé (ceram.), 258.

 T'Serclaes, Duque de (col.), 46.
 Tadey, Ángel María (pint.), 13.
 Tacoli, Marqués de, 22.
 Taylor, Robert, 354.
 Téllez-Girón, Joaquina, 319.
 Teniers, David (pint.), 109, 110, 170, 218.
 Teresa de Austria, Archiduquesa (Reina de Sajonia), 167.
 Theophil, Juan (pint.), 13.
 Thierry, Jean (esc.), 110, 115, 116.
 Tiépolo, Giovan-Battista (pint.), 11, 21, 131, 158, 162, 168, 176, 187, 260, 336, 338, 357, 372.
 Tiépolo, Giovan-Domenico (pint.), 11, 176, 187, 193, 205, 257, 337.
 Tiépolo, Lorenzo (pint.), 11, 176, 188, 193, 232, 336, 339, 340.
 Tirana, María del Rosario Fernández, La, 351.
 Tiziano (pint.), 150.
 Tobar, Alonso M. de (pint.), 13.
 Toca, Marqués de (col.), 205.
 Toledo, Juan de (pint.), 155.
 Tolsá, Manuel (esc.), 156.
 Tomé, Narciso (arq. y esc.), 10, 45, 70, 75, 76.
 Tomé, Antonio o Diego (arq.), 75.
 Tomé Gavilán, Simón (esc.), 75, 76.
 Torcilla, V. M. de (t.), 39.
 Tormo, Elías (t.), 36, 50, 56, 69, 90, 106, 109, 120, 122, 218, 253, 260, 267, 280, 281, 287, 309, 320, 329, 360.
 Torre, Fray Juan de la (arq.), 267.
 Torrecilla, Marqués de la (col.), 119.
 Torres, Clemente de (pint.), 69.
 Torres, Matías de (pint.), 56, 69.
 Torregiano, Pietro (esc.), 281, 282, 287, 336, 359.
 Tosca, P. Vicente (t.), 153.
 Tramullas, Francisco (pint.), 154.
 Trastamara, Conde de, 346.
 Traverse, Charles de la (pint.), 231, 232.
 Trilles, Miguel Ángel (esc.), 268.
 Triviño, Francisco, 144, 146.
 Troy, Jean-François de (pint.), 90.
 Trueba, Antonio de, 380.

 Unamuno, Miguel de, 333.
 Urquijo, Luis María de, 27.
 Ursinos, Princesa de los, 27, 86.
 Usteri, 158.

 Vaca de Guzmán, José María, 155.
 Vaccaro, Andrea (pint.), 86.
 Vaccaro, Nicolás (pint.), 86.
 Vadillo, Marqués de, 80.
 Valdés, Lucas (pint.), 50.
 Valdés Leal, Juan de (pint.), 63, 153, 386.
 Valencia, Duque de (col.), 319.
 Valencia de Don Juan, Conde viudo de (t.), 257.
 Valero, Cristóbal (pint.), 153, 253.
 Valmar, Marqués de, 15.
 Valzania, Francisco de (arq.), 154.
 Vallabriga, María Teresa, 187, 320, 346.
 Vallabriga, cuñado de don Luis Antonio de Borbón, 320.

 Valle de San Juan, Conde de, 320.
 Vargas, Luis de (pint.), 50.
 Vargas y Ponce, José de (t.), 39, 368.
 Vasari, Giorgio (t.), 392.
 Vega, Lope de, 9, 10.
 Velázquez, Diego (pint.), 12, 15, 36, 104, 150, 218, 329, 333, 334, 339, 340, 347, 351, 360, 366, 398, 400.
 Ver Meer de Delft (pint.), 347.
 Vera Tasis, Juan de, 55.
 Verdot, Benito (pint.), 13.
 Vergara, Francisco (esc.), 139, 145.
 Vergara, Ignacio (esc.), 140, 253.
 Vergara, Manuel (esc.), 139.
 Vergara, José (esc. y pint.), 153, 253.
 Vergaz, Alfonso Giraldo (esc.), 274, 300, 301, 307.
 Vermont, Colin de (pint.), 194.
 Vernet, Claude Joseph (pint.), 247.
 Veronés, Paolo, (pint.), 66, 103, 150.
 Victoria, o Vitoria, Vicente (t.), 36.
 Vieira, Francisco (pint.), 132, 134.
 Vignola, Giacomo (arq.), 145.
 Vila, Senén (pint.), 56.
 Viladomat, Antonio (pint.), 85, 96, 346.
 Vilches, Luis de (arq. y esc.), 70.
 Villa Abrille y Ron, Juan Antonio (escultor), 50, 76.
 Villafanca, Marqués de, y Duque de Alba, 354, 357.
 Villagonzalo, Condes de (col.), 351, 359.
 Villanueva, Diego de (arq.), 9, 120, 145, 268.
 Villanueva, Juan de (arq.), 9, 156.
 Villanueva, Juan de (esc.), 143, 144, 147.
 Villarías, Sebastián de la Cuadra, Marqués de, 28, 120, 144, 146, 198, 259.
 Villegas, Manuel Esteban de, 232.
 Viñaza, Conde de la (t.), 205.
 Viola, José (arq.), 145.
 Virgili, Dr. Pedro (méd.), 294.
 Voltaire, 379.
 Vos, Martín de (pint.), 145.
 Vitruvio (t.), 38, 145.
 Volpi, M. (t.), 131.
 Voss, Hermann (t.), 161.
 Vouet, Simon (pint.), 338.

 Wall, Ricardo, 28, 253.
 Watteau, Antoine (pint.), 89, 90, 234, 257.
 Weiss, Rosario (pint.), 379, 397.
 Weiss, Guillermo, 397.
 Wellington, Lord, 258, 371, 380.
 Wertmüller, Adolf Ulrik (pint.), 310, 320.
 Wierix, H. (grab.), 354.
 Winckelmann (t.), 37, 157, 158, 161.
 Wouwermann, Philip (pint.), 106, 109, 170, 218.

 Ximénez, Francisco Miguel (pint.), 153.

 Yapeli, Luis (pint.), 13.
 Yebes, Condes de (col.), 347.

 Zaldívar, Fray Pedro de, 368.
 Zamora, Antonio, 360.
 Zapater, Martín, 339, 345, 346, 347, 351, 352.
 Zárate, Antonia (actriz), 379.
 Zarco, O. S. A., P. Julián (t.), 22.
 Zorrilla de Weiss, Leocadia, 379, 392, 393, 394, 397, 399.
 Zuloaga, Ignacio de (pint.), 385.
 Zurbarán, Francisco (pint.), 208.

COLOCACION DE LAS LAMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I.—Lucas Jordán: Techo de El Casón del Buen Retiro, según la copia de J. Garnelo.....	Frente a la pág.	64		
»	II.—L.-M. van Loo: Venus, Cupido y Mercurio (Academia de San Fernando).....	»	»	»	104
»	III.—C. Giaquinto: Detalle de San Lorenzo en la Gloria (Museo del Prado).	»	»	»	132
»	IV.—A. R. Mengs: La marquesa del Llano (Academia de San Fernando)....	»	»	»	168
»	V.—G. B. Tiepolo: El Olimpo (Museo del Prado).....	»	»	»	180
»	VI.—L. Paret: Carlos III comiendo ante la Corte (Museo del Prado).....	»	»	»	232
»	VII.—F. Goya: La familia de Carlos IV (parte central). Museo del Prado...	»	»	»	366
»	VIII.—F. Goya: El entierro de la sardina (Academia de San Fernando).....	»	»	»	372

En este volumen se publican fotografías de:

ABC: 74.

Anónimos: 26, 27, 57, 120, 130, 255, 297, 298, 301, 380.

Archivo Fotográfico de Arte Aragonés y de Navarra «Mora»: 325, 326.

Archivo Mas: 2, 8, 11, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 39, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 104, 118, 122, 123, 126, 133, 134, 135, 142, 153, 156, 157, 160, 161, 163, 165, 169, 172, 173, 174, 175, 178, 180, 184, 186, 187, 189, 196, 197, 198, 199, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 223, 233, 234, 237, 243, 244, 247, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 289, 293, 295, 296, 299, 300, 302, 303, 304, 313, 316, 318, 320, 324, 347, 353, 361, 363, 377, 378, 379.

Beld a, C.: 268, 269.

Biblioteca Nacional, Madrid: 16, 17, 18, 19, 24, 215, 231, 232.

Ed. Nogueira: 154.

García Garrabella: 28.

Gerbolés: 36.

Hauser y Menet: 25, 97, 200, 201, 202.

Instituto Fotográfico de Arte Español: 21, 93, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 185, 248, 249, 250, 290, 307, 323, 331, 334, 335, 336, 338, 343, 344, 345, 348, 349, 352, 354, 355, 356, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 371, 372, 381.

Laboratorio Fotográfico del Museo del Prado: 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 63, 65, 72, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 98, 115, 116, 117, 121, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 143, 144, 146, 147, 148, 152, 162, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 176, 179, 181, 182, 183, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 214, 216, 217, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 238, 241, 242, 305, 306, 308, 311, 312, 314, 317, 319, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 339, 340, 341, 342, 350, 351, 357, 358, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 382, 383.

Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire: 205.

Metropolitan Museum of Art: 159.

Murray: 337.

Oronoz: 23.

Patrimonio Nacional: 149, 150, 151, 155, 291.

Pérez Aparisi, F.: 136.

Ruiz Vernacci: 5, 6, 22, 37, 101, 105, 106, 108, 119, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 177, 203, 222, 239, 240, 245, 246, 271, 284, 285, 288, 292, 294, 309, 310, 315, 321, 322, 346.

Sanchis, F.: 69.

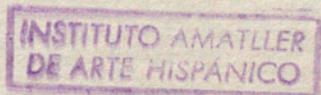
The Fogg Museum of Art: 158.

Torres Molina: 34, 35, 50, 58, 59, 60.

La reproducción de las fotografías a que se refieren las figuras núms. 77, 78, 79, 80, 81, 82, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 172, 173, 174, 175, 243, 245, 290, 291, 292, 307, 323, 355 y 356, ha sido autorizada por el Patrimonio Nacional.

Este decimoséptimo volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
.S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,
ilustraciones en un solo tono y láminas
en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADO PLANAS,
se acabó de imprimir por ALDUS, S. A., de Madrid,
el dia 14 de agosto de 1965.

DOCUMENTACIÓ



R.7.980

ARS
HISPANIAE
XVII



I
ESCALP
Y PINTUR
DEL S
SIGLO XVII

II
FRANCISCO
GOYA

SANCHEZ CANTO

EDITORIA
PLUS ULTRA

