

V

**LA ESCULTURA Y LA PINTURA**

POR

**PEDRO NAVASCUÉS**



SUMARIO: I. *La escultura*. — 1. Vigencia de la tradición barroca: Salzillo y Vergara. — 2. La generación del cambio: Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona y Felipe de Castro. Los hermanos Michel. — 3. Primeros discípulos de la Academia de San Fernando: Francisco Gutiérrez, Manuel Álvarez y Carlos Salas. Otras aportaciones: Primo, Vergaz, Carnicero y Adán. — 4. Las escuelas regionales. El escultor gallego José Ferreiro. El círculo catalán: Bonifás y Amadeu. La renovación: los hermanos Folch y Costa. Valencia entre José Esteve y Manuel Tolsá. José Luján y la escultura canaria. — 5. La generación de 1760 y la madurez del neoclasicismo escultórico. Los hermanos Folch. Álvarez Cubero y José Ginés. Otros escultores afectados por la guerra de 1808. — II. *La pintura*. — 1. La presencia italiana en España: Giaquinto y Tiépolo. Los discípulos españoles: los González Velázquez y José del Castillo. — 2. Mengs y su círculo. Los hermanos Bayeu y Mariano Maella. — 3. Meléndez y Paret. — 4. Goya hasta 1808. — NOTAS. — APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO.

## I. LA ESCULTURA

### 1. *Vigencia de la tradición barroca: Salzillo y Vergara.*

A partir de los iniciales esfuerzos hechos por la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, la escultura española y muy especialmente los talleres y artistas que trabajan en Madrid emprendieron el difícil camino de un arte que ambicionaba un determinado clasicismo pero que distaba mucho de alcanzarlo. Circunstancias varias, unas propias y otras de carácter general, hacían imposible un capítulo rigurosamente neoclásico en el reinado de Carlos III, donde se dieron situaciones paradójicas y de difícil solución en el encuentro de la plástica barroca con los comienzos de un clasicismo que estaba aún por definir. En este aspecto resulta muy esclarecedor recordar que bajo el reinado de Carlos III trabajaron escultores tan representativos del último barroco como Salzillo e Ignacio Vergara, y que ambos aún tendrían discípulos con obra notable. No es menos cierto también que estos maestros como los Ferreiro, Bonifás y Esteve responden a una ubicación geográfica periférica que, en general, tardaría algún tiempo en sumarse al movimiento academicista para vislumbrar a través de él la nueva estética del Neoclasicismo.

Sería falsa por tanto una visión del arte español en esta segunda mitad del siglo XVIII si tan sólo se incluyeran en ella las novedades puntuales localizadas de la plástica neoclásica, omitiendo la muy amplia labor de los últimos maestros de la imaginería española, que, sin discusión posible, es el auténtico telón de fondo de la escultura española bajo el reinado de Carlos III y gran parte del de Carlos IV. Por ello, parece oportuno traer aquí el nombre de Francisco Salzillo (1707-1783), no para recordar su origen y formación, sino, al contrario, para recalcar que, bajo Carlos III, Salzillo talla algunas de sus obras más significativas. En efecto, la llegada del nuevo monarca viene a coincidir con el período de madurez del gran artista murciano, quien hacía poco tiempo había sido nombrado escultor del Concejo (1755). La década de los sesenta







incluye algunos de sus pasos procesionales más conocidos, como *La Cena* (1763) y *El Prendimiento* (1765), ambos para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. En estas obras muestra Salzillo su habilidad para dotar de una escala grande a estos cuadros vivos que, por su movimiento, gestos e intención, tienen mayor afinidad con las figuras de Belén que con la concepción del «paso» tradicional. A ello contribuye en buena medida la viva policromía, las encarnaciones, indumentaria, etc. El carácter barroco y dieciochesco queda también atestiguado por el tratamiento dinámico de las ropas, con una riqueza de matices extraordinaria en la que Salzillo fue maestro sin igual. La *Virgen de las Angustias*, de Yecla (1763), culmina, por otra parte, anteriores interpretaciones del mismo tema, si bien en esta última resulta algo artificiosa la composición, al carecer de la trabazón existente entre las figuras de la primera versión de la parroquia de San Bartolomé de Murcia, muy superior en todo a la de Yecla. La comparación de ambas obras, entre las que median algo más de veinte años, evidencia que Salzillo no fue insensible al idealismo que se va imponiendo en la segunda mitad del siglo XVIII. Dicho idealismo, que nada tiene que ver con la estética neoclásica, es simple depuración formal y emocional de los tipos anteriores, según puede verse en *La Flagelación* (1778), último de los «pasos» ejecutados para la mencionada Cofradía de Jesús, donde la figura idealizada de Cristo contrasta con el verismo de los sayones de clara vena popular. Entre las obras más felices de este último período se encuentra el grupo de la *Sagrada Familia* (1775), de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela (Alicante), donde una vez más se ponen de relieve el hábil acuchillado de Salzillo y el amplio margen concedido al efectismo del color. Otras muchas tallas<sup>1</sup> atestiguan una labor notable en estos años finales, en los que su arte se vio continuado por sus más directos ayudantes y discípulos, dando lugar a lo que se ha venido en llamar estilo «salzillesco». Entre aquéllos destaca Roque López, quien firmó un contrato de aprendizaje con Salzillo en 1765, colaborando activamente en el taller del maestro en los últimos años de éste. A Roque López, quien muere en los significativos años de la ocupación francesa (1811), se deben obras muy estimables que en muchas ocasiones evidencian un sentimiento rococó felizmente expresado, como sucede en su *Santa Cecilia* (1783), del convento de Agustinas Descalzas de Murcia<sup>2</sup>.

Añadamos por último que el recuerdo de Salzillo queda justificado no sólo por su pertenencia cronológica al período que aquí se estudia, sino porque a él se debe la iniciativa de abrir una academia en su propia casa, que fue el germen de la que inauguró la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia en 1779, dirigiéndola Salzillo<sup>3</sup>. De este modo se establecería un nexo entre la tradición barroca encarnada por Salzillo y una de las más arquetípicas instituciones hijas del pensamiento ilustrado.

Con el medio académico se relacionó también otro de nuestros grandes escultores barrocos, el valenciano Ignacio Vergara (1715-1776), quien jugaría un destacado papel en el proceso de creación de la Academia de San Carlos de Valencia. En ésta dirigió las clases de escultura desde sus comienzos llegando a ocupar la dirección general de la Academia en 1773<sup>4</sup>. Vergara dejó una obra muy amplia, de claro contenido barroco, que no compete analizar aquí y que queda bien resumida en la excepcional portada del Palacio de Dos Aguas. Sus esculturas siempre se mantuvieron distantes del clasicismo que su hermano José Vergara quiso plasmar en el retrato que hoy conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde nuestro escultor muestra posiblemente uno de los modelos *antiguos* que se utilizan en la Academia. Al período que estamos reseñando pertenece el retrato de cuerpo entero de Carlos III que, acompañado por la «Justicia» y la «Prudencia» se hallan colocados sobre la fachada de la Aduana<sup>5</sup>, muy a pesar de Ponz, quien juzgaba impropio aquel lugar, ya que allí «un sujeto verdadero no era posible que estuviese... ¡Cuánto mejor hubiera estado la estatua del rey en la plaza sobre su

pedestal! ¡Y cuánta majestad hubiera dado a aquel paraje!»<sup>6</sup>. Ponz no se pronuncia, sin embargo, sobre la escultura en cuestión que Vergara resolvió con éxito. Las virtudes del monarca se inclinan ante el rey, todo ello concebido como una grata escena cortesana cuyo detalle nos permite contemplar el boceto en yeso del Museo de Bellas Artes de aquella ciudad.

2. *La generación del cambio: Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona y Felipe de Castro. Los hermanos Michel.*

La auténtica renovación de la escultura española de la segunda mitad del siglo XVIII se iniciaría en la Corte, a caballo entre Madrid y los Reales Sitios, cuyo reducido radio de acción quedaba bajo el control de la Academia y la garantía del rey. No obstante, en el Madrid que recibe a Carlos III, ésta que hemos denominado generación del cambio encarna la paradoja de haber intervenido en la fundación y primeras tareas de la Academia de San Fernando, pero sin olvidar que su obra, en general, debe incluirse dentro de la plástica barroca. Recuérdese que Luis Salvador Carmona estuvo relacionado con el taller de los Ron al igual que Felipe Castro trató con Duque Cornejo. Otro tanto sucede con Juan Pascual de Mena (1707-1784), riguroso contemporáneo de Salzillo y de la misma generación de Carmona y Castro, a los cuales sobrevivió. Juan Pascual de Mena es un ejemplo cabal de la situación ambigua entre barroco y clasicismo que venimos denunciando y que planteó a todos estos hombres la seria duda de bien seguir dentro de la tradición heredada, bien arriesgarse por el camino del incipiente clasicismo académico. Es ésta la faceta que nos interesa señalar aquí, la de Mena como profesor de escultura en San Fernando, de cuya clase llegaría a ser director (1762), para ser nombrado director general de la corporación en 1772. A esta etapa pertenece su obra más conocida, la *Fuente de Neptuno*, en el Prado madrileño, que suele señalarse como el punto de partida del neoclasicismo escultórico. Debemos entender, no obstante, que el clasicismo de la fuente reside más en el tema y material pétreo en que se ejecutó que en la concepción de la obra propiamente dicha. Ésta dista mucho de la futura plástica neoclásica que propugnaron los Canova y Thorwaldsen, quienes además pertenecen a una generación bastante más joven que la de Mena. Éste, en su Neptuno, imitó el modo de los escultores de las fuentes monumentales de La Granja, sin olvidar tampoco que Mena interpretó fielmente el dibujo de Ventura Rodríguez, por todo lo cual la obra carece de la enorme personalidad que, por el contrario, posee su obra religiosa, la cual mantiene total respeto hacia la tradición de la imaginería polícroma<sup>7</sup>. No obstante, Mena cuidó mucho el dibujo de sus tallas religiosas, moderando expresiones y actitudes, lo que presta a sus imágenes la serena belleza que hacen de él una figura singular en el paso hacia el clasicismo. Fue asimismo un excelente retratista, a juzgar por el busto en mármol que de Carlos III se conserva en la Academia de San Fernando (1764). El retrato obedece a una objetiva visión del modelo, sin halagos pero dotándolo de un porte regio. Como todos sus biógrafos han recogido, Mena participó en el conocido concurso propuesto por Carlos III a la Academia (1778) para hacer el modelo de un *Retrato ecuestre de Felipe V*, en el que además intervendrían Robert Michel, Manuel Álvarez y Francisco Gutiérrez, agregándose después Juan Adán que por entonces se hallaba en Lérida<sup>8</sup>. Mena hizo un modelo en madera que el rey pudo ver, ya terminado, en 1780<sup>9</sup>, en el cual, frente al énfasis puesto por sus compañeros de concurso, él se condujo con gran naturalidad, buscando actitudes contenidas y nada desbordantes, que hacen pensar más en los prototipos renacentistas que en los modelos del XVII, desde Tacca a Velázquez. La actitud del monarca, su dieciochesca indumentaria, la corpulen-

cia y el paso lento del animal nos muestran a un Mena en su madurez, haciendo frente al retrato cortesano que tradicionalmente habían obviado nuestros imagineros. Este retrato, que se encuentra entre sus últimos trabajos, debe ser prácticamente coetáneo de la mencionada fuente de Neptuno, todavía por terminar y colocar, el año de su muerte (1784), tarea que le cupo a un pensionado en Roma, José Guerra, recién llegado a Madrid en 1785<sup>10</sup>.

Más arraigada en la tradición barroca se halla la escultura de Luis Salvador Carmona (1709-1767), insensible a las nuevas directrices del clasicismo a pesar de su vinculación a la Academia, donde ejerció como profesor adjunto en la clase de escultura desde 1752 hasta 1765, año en que por razones de salud hubo de abandonar la enseñanza. Si bien conocemos que a él se debe una copia en piedra de un busto antiguo de la colección de La Granja con destino a la Academia<sup>11</sup>, lo cierto es que en los años que aquí interesa reseñar Carmona se nos muestra como un excelente imaginero dentro de la más entrañable y expresiva tradición castellana. Ello queda de manifiesto en el *Cristo azotado* de la sacristía de la Clerecía de Salamanca, firmado en Madrid en 1760, donde hay una visión desgarrada y patética del tema, cuyo realismo se ve bien acompañado por la hornacina rococó que lo cobija, debida a Andrés García de Quiñones<sup>12</sup>. A estos mismos años pertenece *La Piedad* de la catedral nueva de Salamanca, donde asistimos a una interpretación de la que Miguel Ángel hizo para el Vaticano. Aquí hubo una mayor contención por parte de Carmona, pudiendo detectarse un cierto academicismo idealista en el rostro de la Virgen, siendo muy destacables también los valores brillantes del color y encarnaciones propias del barroco final que protagonizó Carmona<sup>13</sup>.

En la configuración definitiva de la Academia de San Fernando tuvo un papel principal el escultor gallego Felipe de Castro (h. 1711-1775), según se dijo anteriormente, y ello, unido al indudable talento de escultor que había madurado durante largo tiempo en Italia, le llevó a la dirección general de San Fernando en 1763, siendo en realidad el primer artista español en ocupar tan responsable cargo que anteriormente habían ostentado Giaquinto, Olivieri y Sacchetti. Sin embargo, una vez más, y a pesar del acertado juicio de Ceán sobre Castro cuando dice que «la escultura recobró en España su esplendor con las obras y aplicación de este profesor»<sup>14</sup>, tampoco en Castro encontraremos una obra neoclásica propiamente dicha, pues no en vano algunos le llamaron *el Bernino gallego*<sup>15</sup>, recordando su formación romana en la tradición de Bernini y Rusconi. Castro, no obstante, desempeñó un papel principalísimo en la orientación de la Academia, en el deseo de suscitar entre los alumnos un sentimiento sobriamente académico y por ello hemos de mencionarlo aquí, bajo Carlos III, pues como decía un epitafio, si *El Rey Fernando el justo lo ha elevado / Carlos en su favor le ha distinguido*<sup>16</sup>. Castro, como escultor, trabajó poco, dedicando más tiempo a la historia y crítica del arte que al ejercicio de su profesión. En los años que interesan ahora tan sólo se puede mencionar el conocido *León* en el arranque de la escalera que Sabatini proyectó para el Palacio Real y que fue realizada por Castro según expreso deseo de Carlos III, comunicado al arquitecto italiano por Esquilache en 1765: «De los leones de mármol blanco de Badajoz que se han de poner en la escalera principal de Palacio, quiere el Rey que haga el uno su primer escultor Don Phelipe de Castro, y el otro Don Roberto Michel»<sup>17</sup>. Pero ni el león, con ser magnífico, ni su anterior intervención en la escultura decorativa de Palacio, testimonian una actitud verdaderamente neoclásica que, en cambio, los primeros discípulos de la Academia harán patente.

Antes de referirnos a éstos debemos recoger la actividad de los hermanos Michel, escultores franceses establecidos en nuestro país. Robert Michel (1720-1780) formó también parte del grupo inicial de profesores de la Academia, llegando a la dirección general de la misma en 1785. Establecido en España en 1740, y tras haber pasado por varios talleres y maestros en



FIG. 247.—Detalle de la parte superior de la Puerta de Alcalá de Madrid. (Foto Sánchez-Durán)

su país de origen<sup>18</sup>, encontró una pronta acogida en la Corte como escultor de Cámara de Fernando VI (1757), avivada por el nombramiento que Carlos III le hace como escultor de su real persona (1775), lo cual incluía, como recuerda Ceán, la dirección de «todas las obras de escultura que se hiciesen para los palacios reales»<sup>19</sup>. Su destreza en «dibujar y modelar por el natural» y la gran capacidad de inventiva, admirada ya por Tiépolo, con quien colaboró en la decoración del Palacio Real, le granjearon dentro y fuera de la Academia el aplauso unánime de la Corte. En efecto, sus obras se encuentran vinculadas no sólo a las reales fábricas, sino a parroquias, conventos y capillas de Madrid, Vitoria, Pamplona y Osma. Con un estilo esencialmente decorativo de cadencia lenta, con una amabilidad rayana en la estética rococó, hizo alguna de sus obras religiosas, como la *Virgen del Carmen* en la portada de la actual iglesia de San José, antigua iglesia del Carmen Descalzo en Madrid, que es una obra de extraordinaria calidad<sup>20</sup>. La *Esperanza y Caridad* de la iglesia de San Justo y Pastor, actual pontificia de San Miguel en Madrid, dan cuenta de lo que decimos, si bien las aventaja la *Concepción* de la Capilla del Venerable Palafox en la catedral de Burgo de Osma (Soria), donde ya hemos visto trabajar a Villanueva y Sabatini. Con este último colaboró en varias obras, siendo conocido el *León* de la escalera del Palacio Real ya aludido<sup>21</sup>. Con Sabatini vuelve a colaborar en la Real Aduana, para la que hace el bello *relieve del escudo real*, sostenido por dos famas que acentúan el hueco principal de la fachada. Aquí, como en los grupos de *trofeos militares* que coronan la Puerta de Alcalá en su fachada a la plaza de Cibeles, debió interpretar Michel el diseño del propio Sabatini. Algo análogo sucede en la *Fuente de Cibeles*, donde Michel se hizo cargo de la labra de los dos leones, siguiendo fielmente el dibujo de Ventura Rodríguez. De esta obra, que se encuentra entre las últimas realizaciones del escultor, restan los modelos en



cera que preparó al efecto, hoy en el Museo Nacional de Moneda y Timbre<sup>22</sup>. Como queda dicho más arriba, Michel intervino también en el concurso del *retrato ecuestre de Felipe V*, presentando un modelo en yeso a Carlos III en 1780 que hoy se conserva en la Academia de San Fernando. En esta ocasión Michel se dejó sugestionar por los retratos áulicos de Luis XIV, dando a su estatua una continuidad de imagen que venía a traducir la relación dinástica de Felipe V con el Rey Sol. En efecto, el monarca viste a la romana con coraza ceñida, larga peluca dieciochesca, mostrando un aspecto radiante, de clarísima ascendencia francesa y apta, en otra escala, para presidir cualquier «place royal» del vecino país. Éste fue uno de los cometidos finales de Robert Michel, de quien conservamos un buen retrato anónimo<sup>23</sup> en el que aparece el escultor con una cabeza helenístico-romana entre las manos, posiblemente uno de tantos vaciados que, del tipo de la Venus de Médicis, podía pertenecer a la Academia. Una vez más esta pintura nos muestra la distancia existente entre el anhelado clasicismo y la práctica cotidiana.

Aquel retrato fue donado a la Academia en 1808 por Pedro Michel (1728-1809), hermano del anterior y como él también escultor. Llegó a ser primer escultor de Cámara en 1787 y su obra más notable tiene lugar bajo Carlos IV, alcanzando varios honores en la Academia. Merecen recordarse, en el aspecto decorativo, el remate de la fachada principal de la Casita del Príncipe en El Pardo (Madrid), y dentro de la estatuaria el *retrato de Carlos III* en el Palacio Real, donde el monarca se viste a la romana. A nuestro juicio, Pedro Michel debió de tener en cuenta para este retrato la serie de emperadores romanos que para el propio palacio habían labrado años atrás Olivieri y Castro, muy especialmente el *Trajano* de este último, aunque sin llegar a su maestría, como ya enjuiciara Madoz<sup>24</sup>.

### 3. *Primeros discípulos de la Academia de San Fernando: Francisco Gutiérrez, Manuel Álvarez y Carlos Salas, Otras aportaciones: Primo, Vergaz, Carnicero y Adán.*

A pesar de que generacionalmente Gutiérrez y Álvarez coinciden con algunos de los escultores vistos en el anterior apartado, hay, sin embargo, una importante barrera que los distancia, ya que los que aquí se incluyen configuran la que podría llamarse primera promoción de la Academia. Con ellos se rompe el tradicional aprendizaje en los talleres de los viejos maestros para comenzar la aventura de la formación académica. A Francisco Gutiérrez y a Manuel Álvarez, discípulos predilectos de Luis Salvador Carmona y Felipe Castro, respectivamente, les tocó en suerte afianzar este relativo clasicismo que se va detectando en el reino de Carlos III. Gutiérrez y Álvarez ya no tenían las ataduras que los ligaran a una tradición barroca inmediata, ya cortadas por sus maestros, pero no se espere encontrar todavía un neoclasicismo riguroso, ni en el fondo ni en la forma, ya que sólo ocasionalmente se producen obras como el *Apolo* de Álvarez, que le mereció el sobrenombre de «el griego», aunque ya se dirá más adelante lo que con ello se quería significar. El clasicismo que podamos hallar se refiere a una escultura monumental, decorativa, en piedra o mármol y en blanco, donde surge por igual el tema profano y el asunto religioso. Pero de ahí a considerarla neoclásica hay un abismo, ya que los esquemas compositivos resultan aún muy tradicionales, especialmente en el relieve, donde un afán de emulación pictórica hace con frecuencia válidos los utilizados por la estética barroca.

Después de una estancia de seis años en el taller de Luis Salvador Carmona, el escultor Francisco Gutiérrez (1727-1782) obtuvo una pensión para ir a Roma (1749), concedida por lo que entonces era tan sólo Junta Preparatoria de la Academia. En Roma disfrutó de un largo pe-



FIGS. 248 y 249.—Sepulcros de doña Bárbara de Braganza y Fernando VI. Iglesia de las Salesas Reales de Madrid. (Fotos Oronoz)

riodo, como pocos pensionados conocieron, siendo compañero de Preciado de la Vega, quien luego quedaría como director de los pensionados españoles en Roma; del escultor valenciano Francisco Vergara, muerto luego en la capital italiana<sup>25</sup>, y del arquitecto Miguel Fernández, con el que luego colaboraría Gutiérrez en la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes. En 1758 la Academia estimó que se alargaba demasiado la estancia de estos artistas en Roma, y puesto que «se hallaban muy adelantados en sus respectivas profesiones y se hacía necesario que otros profesores les sustituyesen en las pensiones» les mandó regresar<sup>26</sup>. Los años pasados en Italia hicieron de Gutiérrez un eficaz colaborador de Sabatini, según puede verse en el *sepulcro de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza*, en las Salesas Reales o iglesia de Santa Bárbara, en Madrid. Fue ésta una de sus primeras obras al regresar de Roma y se acusa en ella el italianismo tardo-barroco que allí aprendió a la sombra de Maini. Si bien el sepulcro, en sus dos frentes, fue diseñado por Sabatini, la interpretación y ejecución de Gutiérrez es soberbia. La composición en zigzag, las figuras alegóricas del primer plano, los geniecillos llorando, el Tiempo, la Fama, el relieve del sarcófago y la policromía de los ricos materiales utilizados, representan un hito en la escultura funeraria española. Esta obra, según afirma Ceán, le valió ser nombrado teniente director de escultura en la Academia (1765), sucediendo en aquel empleo a su primer maestro ya anciano y enfermo Luis Salvador Carmona. Con Sa-

batini volvió a colaborar en la escultura que corona la Puerta de Alcalá en la fachada al Retiro y en la propia Aduana.

Sin embargo, su obra más conocida fue la *Fuente de la Cibeles*, diseñada por Ventura Rodríguez, en la que se observa un cambio respecto a la de Neptuno en el sentido de un mayor sosiego menos rococó y más clásico. No en vano esta obra, donde él labró la figura de la diosa y parte del carro, fue la última que ejecutó. Con anterioridad a ella y al margen de pequeños trabajos para el Palacio Real e iglesia de la Encarnación, el soberbio relieve en yeso de *San Pedro de Alcántara*, para la iglesia de este nombre en Arenas de San Pedro (Ávila). Con todo, Gutiérrez no abandonó la imaginería tradicional y con frecuencia surge el recuerdo de su maestro Carmona, como se ve en la *Piedad* de la catedral de Tarazona, en la que incorpora tímidos recuerdos de Miguel Ángel<sup>27</sup>. Paradójicamente, esta última obra fue considerada como «de lo mejor que hizo, al tiempo que Mengs admiraba el buen gusto con que plegaba los pliegos», por lo que le encargaba modelos para sí o para la Academia<sup>28</sup>.

Contemporáneo de Gutiérrez fue Manuel Álvarez (1727-1797), quien si bien no llegó a ir a Italia supo imprimir a su obra aquel equilibrio entre la forma y contenido que se desprendía de la estatuaria clásica, la cual pudo estudiar en los vaciados *del antiguo* con que contaba la Academia, colección que llegó a ser muy importante a partir de los yesos regalados por Mengs: «Las verdaderas fuentes del saber eran las que la Academia no podía disfrutar sino muy escasamente. Le faltaban las sabias y acrisoladas obras de la antigüedad, los ejemplares griegos. De todo se vio abundantísimamente provista sin pensarlo; pues habiendo aceptado S. M. la soberbia colección de modelos, que el incansable y célebre Mengs había recogido en muchos años con exquisita elección y grandes dispendios, todo lo mandó trasladar S. M. a Roma, y lo destinó a la Academia, no quedándole nada que desear en esta parte, de suerte que puede gloriarse de ser la más abastecida y rica de Europa, como lo conocen y confiesan quantos forasteros inteligentes y amantes de las Artes llegan a verla»<sup>29</sup>. Sin embargo, Álvarez no estudiaba «las estatuas de los antiguos para hacer una cosa que en la apariencia denotase haberse atendido a los antiguos, porque esto sería copiar, que puede ser una de las causas de la decadencia de las Artes. Sabía muy bien que en las Artes de la Pintura y Escultura, no hay más oráculo que la Naturaleza sola. En las obras de los antiguos, que con tanto cuidado examinaba, no buscaba Álvarez la ley sino el intérprete»<sup>30</sup>. Ello induce a pensar que el neoclasicismo de algunos de nuestros escultores radicaba en la actitud personal más allá del simple mimetismo formal. En muchos casos, lo que hoy entendemos como neoclasicismo referido a estas primeras generaciones salidas de la Academia, ellas lo concibieron tan sólo como sereno equilibrio y perfección formal bajo una técnica muy apurada y exigente, lo cual revela ciertas analogías con los escritos de Winckelmann, cuyas obras se encontraban desde luego en la biblioteca de la Academia<sup>31</sup>. Por ello, en el elogio que la Academia publica a la muerte de Álvarez se lee: «Los que creen que los antiguos Griegos llegaron a la perfección de las obras, supuesta la ilustración, y costumbres, por sólo el mérito de la meditación y la paciencia, cuya opinión parece la más verosímil, reconocerán al ver este moderno (Álvarez) en su taller, que desde luego tomó el mismo camino que aquellos antiguos tomaron, y que insistió en las mismas pisadas que ellos dexaron»<sup>32</sup>. Manuel Álvarez se introdujo en el medio académico a través de Felipe de Castro, de quien fue discípulo. Desde sus años de estudiante hasta su nombramiento como director general de la Academia de San Fernando, en el período 1786-1792, conoció un éxito creciente que le llevó a colaborar en las empresas más significativas. En 1759 entregaba el medallón del *Consejo de Guerra* para las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real<sup>33</sup>, siendo el último de toda la serie en ejecutarse. En él se midió Álvarez con los Dumandré, Carnicero —de

quien había sido discípulo—, Luis Salvador Carmona y Robert Michel. Su equilibrada composición en perspectiva hacían ver en esta obra la superación de la visión barroca del relieve, a pesar de su preciosismo descriptivo. Análogo equilibrio puede observarse en los tres relieves con el *Nacimiento de María*, la *Presentación de María en el Templo* y los *Desposorios de la Virgen*, para la Santa Capilla en El Pilar de Zaragoza. Nuevamente se pone de manifiesto en ellos la preocupación por el espacio, la gradación de planos y el movimiento de las ropas. Sin embargo, el relieve más conocido de Álvarez se halla en la catedral de Toledo presidiendo la capilla de San Ildefonso, para el que Ventura Rodríguez hizo el retablo neoclásico que lo enmarca. Dicho relieve es un buen exponente del barroco academicismo italianizante que interpretan nuestros escultores *neoclásicos*, a pesar de no haber estado en Roma como sucede con Manuel Álvarez. El relieve de *San Ildefonso* es de una serena belleza, pese a la relación oblicua de sus protagonistas, y su colocación frente al *Transparente*, de Narciso Tomé, sirve para medir la distancia entre el barroco hispánico y la nueva estética académica. La obra, en mármol de Génova, está firmada y fechada por el autor: «Manuel Francisco Álvarez, Salmantino. MDCCLXXXIII». Por otra parte, el retablo de San Ildefonso en la catedral de Toledo, ejecutado en riquísimos jaspes de colores diversos con bella guarnición de bronce dorado, así como otros tantos retablos que en estos años se levantan en los grandes templos españoles, sea el retablo mayor de la catedral de Zamora —también de Ventura Rodríguez— o el de Segovia, trazado por Sabatini, se inscriben en la política académica de terminar con los tradicionales retablos en madera dorada del barroco hispánico. Para ello el conde de Floridablanca redactó una carta en 1777 que, con el apoyo del rey, dirigió a todos los arzobispos y obispos españoles en la que se decía: «Además encarga S. M. a V. que en la ejecución se escuse quanto sea dable emplear maderas, especialmente en los retablos y adornos de los altares, puesto que apenas hay Ciudad en el Reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles, u otras piedras adecuadas; mediante los qual, no sólo se evitará gran parte del riesgo de los incendios... sino también se reformará el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuestos a ennegrecerse y afearse en breve tiempo, y se promoverá el adelantamiento y digno ejercicio de las Artes con monumentos de materias permanentes, pudiendo en caso necesario suplir muy bien los estucos, que son menos costosos que los mármoles y jaspes»<sup>34</sup>. En el caso de Toledo que nos ocupa fue el cardenal Lorenzana el ejecutor del real consejo.

La obra de Álvarez no resulta muy abundante dada su lenta ejecución. El mismo relieve de Toledo necesitó de cuatro años de trabajo y esto, unido a un moroso final, es lo que según Ceán le valió el sobrenombre de *el Griego*, «por la prolixidad con que acababa las obras»<sup>35</sup>. Su obra más próxima al neoclasicismo es, sin duda, la *Fuente de las Cuatro Estaciones*, o *Fuente de Apolo*, que se halla entre las de Cibeles y Neptuno, dentro del referido programa urbanístico-simbólico proyectado por Ventura Rodríguez en 1777. No obstante la intervención de Álvarez no comienza hasta 1781 en que hace los modelos para las *Cuatro Estaciones*, debiendo esperar unos años hasta que ejecutara en piedra de Redueña las figuras de la *Primavera*, *Verano* y *Otoño* (1793). Antes de su muerte pudo concluir el *Invierno*, que era de las cuatro la que más gustaba al propio escultor, e iniciar la figura de *Apolo* que remataría el conjunto de la Fuente. En su lugar se puso «un vaciado de yeso por molde del Apolo Pitio que hay en la Academia»<sup>36</sup>, mientras se encargaba a Alfonso Vergaz terminar el *Apolo* al que debía faltarle mucho para su conclusión dada la labor que Vergaz debió de realizar empastando la cabeza, definiendo las facciones y el pelo, terminar el cuello, pecho, vientre y costado derecho del cuerpo que estaba «en sus primeros desbastes», brazos, manos, dedos, «descargar algo desde las rodillas hasta los tobillos», ropajes, etc.<sup>37</sup>. En estos últimos años de Álvarez, Carlos IV





le distinguió nombrándole escultor de Cámara en 1794. Ceán afirma que este monarca intentó llevar adelante el proyecto de Carlos III de 1780, para realizar una estatua ecuestre de Felipe V, para el que Manuel Álvarez había presentado un modelo en cera con claros recuerdos de los retratos ecuestres velazqueños, modelo que era el preferido por el monarca. Tampoco en esta ocasión se hizo la gran estatua ecuestre, pero viene bien recordar que Álvarez puso en el pedestal de su obra que aquel caballo era conforme a la simetría y a las proporciones naturales del caballo llamado *Aceitunero*, lo cual explica el fundamento teórico de su actividad y la lenta preparación de los modelos, pues en este caso «todo el fin de su fatiga era deducir la regla de la perfección de aquella especie por las perfecciones numéricas que veía en el animal»<sup>38</sup>.

Con Álvarez había intervenido en la Santa Capilla de El Pilar de Zaragoza el escultor barcelonés Carlos Salas (1728-1780). Ambos artistas tuvieron muchos aspectos biográficos comunes, ya que Salas entró en la Academia de San Fernando bajo la dirección de Olivieri y Castro, alcanzando algunos premios en la década de los cincuenta al final de la cual lo hallamos trabajando en la referida serie de los medallones para el Palacio Real. Así mientras que Álvarez entrega su *Consejo de Guerra*, Salas en el mismo año de 1759 termina su relieve sobre *El Primer Concilio de España*, ambos hoy en el Museo del Prado. La diferencia entre estas dos obras es notable y sirve para medir el temperamento de uno y otro escultor de modo que lo que en Álvarez era contención formal se trueca en Salas en una desbordante visión barroca del tema. Nombrado académico de mérito de San Fernando en 1760 logró una pensión para ir a Roma, si bien no llegó a realizar el viaje como le había sucedido a Álvarez. Una vez instalado en Zaragoza hizo varios encargos que responden a un mismo carácter decorativo, en bellos mármoles para incorporarse a una arquitectura preparada para recibirlos. Así sucede en los relieves y esculturas de bulto redondo que hace para la capilla de Santa Tecla en la catedral de Tarragona, obra de José Prats (1773). Tanto en el relieve mayor dedicado a la *Visión de Santa Tecla*, como en la *Predicación de San Pablo a Santa Tecla* y el *Martirio de la Santa*, así como en otros relieves menores con obispos y en las *Cuatro Virtudes* percibimos el aliento barroco clasicista que anima su obra. Ello se podía ver igualmente en el *Calvario* de San Juan de la Peña (Huesca), de 1770, o mejor aún en su participación en El Pilar de Zaragoza donde hizo los medallones ovales con las alegorías de la *Letanía*, *Dolores* y *Gozos de la Virgen*. No obstante, el mejor relieve de Salas en la capilla de El Pilar es el dedicado a la *Asunción*, donde interpreta en clave barroca la tradicional iconografía del tema, a lo cual contribuye grandemente lo henchido de las ropas y nubes, con planos largos y quebrados con fuerza, donde se observa una sabia gradación desde el alto al bajo relieve. En esta obra Salas no sólo coincidió con Manuel Álvarez, sino también con el escultor aragonés José Ramírez, autor de la *Venida de la Virgen* presidiendo la capilla, y el grupo de los *Siete Convertidos* en torno a Santiago, todo en un fuerte barroquismo realista que contrasta con el *clasicismo* de Salas. Éste, que había intervenido en los primeros intentos para establecer una Academia en Zaragoza, actuando como profesor de escultura junto a Juan Fita y Domingo Estrada, no pudo llegar a ver definitivamente constituida la de San Luis. La muerte le sorprendió después de ejecutar once relieves en barro con destino al nuevo edificio de la Lonja barcelonesa, que luego no se llegaron a realizar<sup>39</sup>. Aquellos modelos de barro —alguno de los cuales, como los preparativos de Santa Tecla, fueron a parar a la galería de modelos de la Lonja de Barcelona— fueron especialmente apreciados por la crítica al afirmar que: «Si Salas hubiese sido aplicado al trabajo a proporción de su genio, gusto y talento, sus estatuas y baxo relieves corresponderían al mérito de sus modelos en barro»<sup>40</sup>.





FIG. 251.—Fuente de la Alcachofa. Parque del Retiro de Madrid. (Foto Sánchez-Durán)

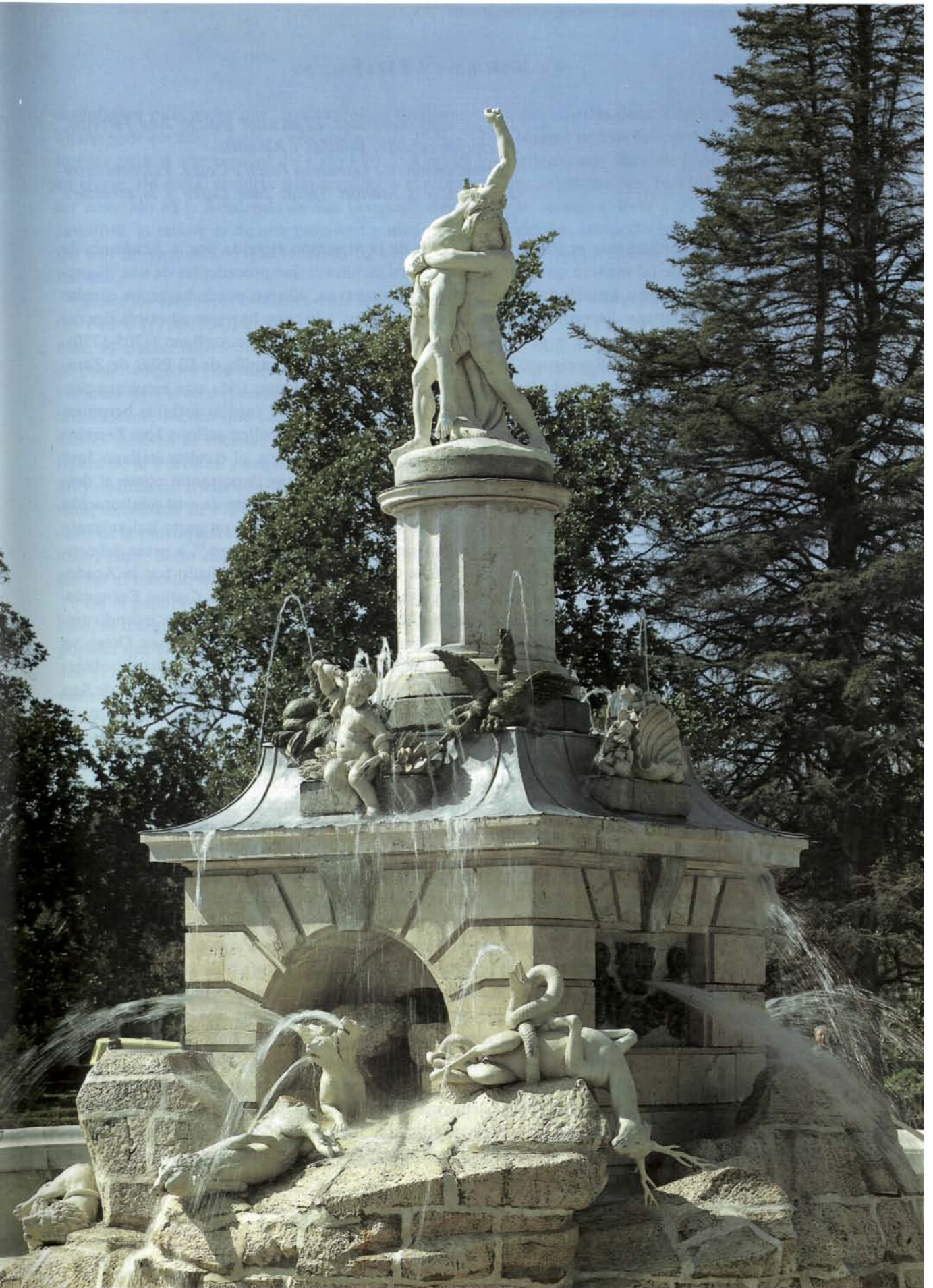
Las figuras más notables de las generaciones más jóvenes, de los decenios treinta y cuarenta, proceden de fuera de la Corte, si bien inevitablemente en muchos casos pasan por ella. Así ocurrió con el andaluz Antonio Primo (1735-1798) quien se formó en la Academia con Robert Michel, alcanzando luego una pensión para ir a Roma donde permaneció seis años. Su obra, mal conocida todavía, arroja un balance escaso y fragmentario como es su intervención en la *Fuente de la Alcachofa*, ayer en Atocha y hoy en el Retiro madrileño, cuyas figuras bajas se deben al escultor murciano Alfonso Giraldo Vergaz (1744-1812). Éste era a su vez discípulo de Felipe Castro y llegaría a ser director de escultura en la Academia de San Fernando (1797) y escultor de cámara de Carlos IV. Suyo es el retrato de Carlos III (1774), en bronce, de la plaza mayor de Burgos, y ya se ha señalado más arriba su participación en el *Apolo*, de Manuel Álvarez<sup>41</sup>. Esta trayectoria del viaje a Madrid desde otras provincias, la conexión con la Academia, la pensión en Roma y la definitiva residencia en Madrid, haciendo pequeños encargos, se repite una y otra vez, como ahora vuelve a probarlo el escultor vallisoletano Isidro Carni-

cero (1736-1804). Éste llegó incluso a ser director general de la Academia (1798), a lo que contribuyó no poco su estancia en Roma donde sabemos que copió «el Laocoonte con gran inteligencia, la Santa Bibiana de Bernini, el Antinoo capitolino y el Sepulcro de Rusconi»<sup>42</sup>, lo cual viene a confirmar cuanto venimos apuntando sobre el carácter tantas veces berninesco de nuestros escultores *neoclásicos*. Sin embargo, los títulos y fama de Carnicero parecen exceder en mucho el alcance de su obra, ya que de él apenas sí conocemos algo más que la intervención en algunos estucos de San Francisco el Grande y la Encarnación de Madrid, iglesia esta última que cuenta también con un bello tabernáculo de Carnicero<sup>43</sup>.

Entre las aportaciones más interesantes de esta generación surgida en los años cuarenta hay que destacar la obra del aragonés Juan Adán (1741-1816), quien repitiendo el periplo biográfico de los Primo, Carnicero y Vergaz, alcanzó un grado de madurez neoclásica superior a la de éstos. Después de una breve etapa de aprendizaje en Zaragoza junto a José Ramírez, viajó a Roma donde en 1768 la Academia de San Fernando le pasó una pensión. Desde allí envía dibujos del Laocoonte y copias del *Moisés*, de Miguel Ángel; del *San Juan Bautista*, de Rusconi; y del sepulcro de Alejandro VIII, de Rossi, entre otras obras, todas ellas en barro y yeso<sup>44</sup>. Esta orientación explica el carácter fuertemente barroco que subyace en el primer trabajo que recibe en España a su vuelta de Roma. En efecto, en 1776 llega Adán a Lérida, donde se le encarga para la catedral nueva el retablo mayor y los de algunas capillas laterales, hoy desaparecidos aunque bien documentados gráficamente<sup>45</sup>. El grupo de *La piedad* o la estatua de *Santiago*, ponen de manifiesto la emotividad religiosa de esta obra que se traduce en una mímica propiamente barroca. Una vez establecido en Madrid, en 1782, alcanzará un rápido reconocimiento que le llevó a ser teniente director de la Academia de San Fernando (1786) y escultor de cámara de Carlos IV (1795). Durante estos años hace algunos grupos y relieves de carácter religioso para la catedral de Jaén, iglesias varias de Málaga, Córdoba y Madrid, siendo especialmente notable el relieve marmóreo de la *Aparición de la Virgen a Santiago*, en la capilla de la Virgen del Pilar de la catedral de Granada, donde hay recuerdos de José Ramírez de Arellano<sup>46</sup>, incluyendo en la propia capilla la figura orante del arzobispo Jorge y Galván, patrono de la misma. Dentro de este mismo período aborda una de las primeras figuras auténticamente neoclásicas, la *Venus* de la Alameda, ejecutada en mármol de Carrara por encargo de la duquesa de Osuna<sup>47</sup>, donde Adán hizo una original interpretación de la Venus púdica con destino a los jardines del «Capricho» o Alameda de Osuna (Madrid), a nuestro juicio, en competencia con la Venus desnuda que por aquellas fechas José Ginés esculpía para los jardines de Aranjuez por encargo de la reina María Luisa. Rivalidad no tanto entre los escultores como por los comitentes<sup>48</sup>.

El busto del *Duque de Alcudia*, hoy en la Academia de San Fernando, concebido al modo romano (1794), y los de *Carlos IV* y *María Luisa* para el Palacio Real (1797), muestran el talento de Adán como retratista. Aún hubo de hacer otro de cuerpo entero aunque de reducidas dimensiones de *Carlos IV*, que se encuentra en la Casita del Príncipe de El Escorial, y donde Adán se dejó llevar por el modelo cortesano de carácter francés, en una visión algo enfática y ampulosa pese a la fina ejecución de la obra. Más severamente neoclásica resulta la composición del *Sepulcro del Obispo Bertrán*, en el Seminario Conciliar de Salamanca, algo anterior a 1797. Entre los trabajos anteriores a 1808 hay que situar la bella *Fuente de Hércules y Anteo*, en el jardín de la Isla de Aranjuez. La guerra interrumpió éste y otros encargos, cerrándose con ello la actividad de Adán, quien a pesar de llegar a ser director de Escultura de la Academia (1814) y primer escultor de Fernando VII (1815), moriría en 1816.





4. *Las escuelas regionales. El escultor gallego José Ferreiro. El círculo catalán: Bonifás y Amadeu. La renovación: los hermanos Folch y Costa. Valencia entre José Esteve y Manuel Tolsá. José Luján y la escultura canaria.*

Se ha mencionado más arriba el hecho cierto de la atracción ejercida por la Academia de San Fernando, de tal manera que fueron muchos los escultores que procedentes de una dispersa geografía acabaron instalándose en la corte. Sin embargo, ello no puede hacernos olvidar la actividad de las que llamamos aquí escuelas regionales, a las que hay que adscribir figuras de fuerte personalidad como la ya citada del aragonés José Ramírez de Arellano (1705-1770), colaborador de Ventura Rodríguez, Salas y Manuel Álvarez en la capilla de El Pilar de Zaragoza<sup>49</sup>. Con carácter general puede afirmarse que, salvo excepciones, toda esta escultura permanece anclada en la tradición barroca matizada en ocasiones por tardíos influjos berninescos. Ello puede comprobarse muy cumplidamente en el caso del escultor gallego José Ferreiro (1738-1830), formado en Santiago con el que llegaría a ser su suegro, el escultor italiano José Gambino. Ambos trabajaron juntos hasta 1775 contratando obras importantes como el desperdigado *retablo de Sobrado de los Monjes* (La Coruña). Lo importante de esta colaboración es que Ferreiro fue asimilando no sólo el estilo de su maestro, sino todo un gusto italianizante y barroco que se deja ver en las obras más significativas del escultor gallego<sup>50</sup>, a pesar del contacto habido con Manuel Álvarez que en 1770 se traslada a Sobrado, enviado por la Academia, para supervisar las obras del mencionado retablo<sup>51</sup>. De 1772 datan los *Cuatro Evangelistas*, para el monumento de Jueves Santo de San Martín Pinario en Santiago, que estando ejecutadas en madera se pintaron de blanco para imitar obra marmórea. El profesor Otero ya señaló las concomitancias de estas cuatro espléndidas estatuas con el barroco italiano, observando además rasgos del Laocoonte en la cabeza de San Lucas<sup>52</sup>. Para la misma iglesia de San Martín Pinario hizo las dos obras que se vienen considerando como maestras de Ferreiro, la *Muerte de Santa Escolástica* y *Santa Gertrudis*, ambas de 1779, con claros influjos de Bernini y Caffá respectivamente<sup>53</sup>. Si bien estas dos obras pueden ser algo retardatarias dada la fecha de su ejecución, hay que reconocer en ellas la finísima sensibilidad del escultor, traducida no sólo en los ingrátidos y bellos modelos, sino en la singular maestría de tratar los hábitos, con insistentes pliegues de una calidad y gracia excepcionales, y muy superior a la de obras posteriores. El retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan de Samos (Lugo), de 1780, el *San Francisco* de la fachada de la iglesia de este nombre en Santiago y otras muchas obras para iglesias y conventos de carmelitas, mercedarios, etc.<sup>54</sup>, hicieron del taller de Ferreiro el más importante de Galicia donde se formaron ayudantes y discípulos, entre los que destaca Manuel de Prado. Su obra compostelana se puede cerrar con la *Minerva* que hizo en 1803 para rematar el desaparecido frontón de la Universidad. Después de la guerra de la Independencia se trasladó a tierras zamoranas, donde contó con la ayuda del escultor Santiago Guerra, en una etapa que coincidió con el final de una larga vida apagada a los noventa y dos años.

A la misma generación que Ferreiro pertenece el escultor catalán Luis Bonifás y Massó (1730-1786), del que lamentablemente se ha perdido casi toda su obra, o al menos la más significativa<sup>55</sup>. Luis de Bonifás es el miembro más importante de una larga familia de escultores y ensambladores establecidos en Valls (Tarragona), donde incluso mantuvieron abierta una academia de arquitectura y escultura. Su obra más notable fue sin duda el coro de la catedral nueva de Lérida, donde junto a temas decorativos de estilo rococó surgen bellas figuras en los



medallones principales que, con expresión dieciochesca, están talladas dentro de la noble tradición seiscientista. La obra, ejecutada entre 1774 y 1779, supone una de las pérdidas más dolorosas para el arte español del siglo XVIII<sup>56</sup>. Uno de los trabajos más finos de Luis Bonifás y en el que, sin duda, pondría gran empeño es el relieve de *San Sebastián* que, en 1763, hizo para ser admitido en la Academia de San Fernando donde hoy se conserva. Pese a ser una obra de juventud, el relieve es de una pulcritud y madurez sorprendentes, labrando Bonifás el alabastro con un virtuosismo que recuerda en sus detalles a los buenos escultores del renacimiento italiano.

Entre los escultores catalanes de la segunda mitad del siglo XVIII sobresale el nombre de Jaime Padró (1720-1804), autor de la rica *cripta de los Mártires* (1781) en la Colegiata de Manresa, su ciudad natal. Con anterioridad ya había labrado el *altar de las Santas Reliquias* en la cercana Sampedor (Barcelona), de 1773, e iniciado el *retablo de la Capilla Real* (1780) de la Universidad de Cervera (Lérida), obra esta última altamente representativa de una escultura auténticamente rococó que falta en nuestro país. La mesa del altar y su decoración, con abundantes motivos de rocalla, están tratados con el mismo carácter dinámico y ascendente que la figura de la Purísima y ángeles que la acompañan, en una versión rococó de acentos franceses muy distinta del tradicional barroco hispánico del siglo XVIII. La obra de la Universidad de Cervera, terminada en 1787, se vio seguida por el encargo del *altar del Santo Misterio* y cierre del coro de la parroquial de Santa María (1789), de la propia Cervera, donde colaboró su hijo Tomás Padró, autor de la imagen de la Purísima en dicha iglesia. Este último aún habría de alcanzar el reinado de Fernando VII.

En el panorama de la escultura catalana bajo Carlos III y Carlos IV hay que señalar también, al margen del viraje clasicista que significará la actividad de los hermanos Folch, la vena popular que análoga a la de Esteve o a la de los discípulos de Salzillo aquí encarna Ramón Amadeu (1745-1821). Éste, discípulo de Bonifás, fue un hábil modelador cuya faceta más interesante es la de sus figuras de Nacimiento, hasta el punto de considerársele como el creador del «pesebrismo» catalán, con un carácter atractivamente popular, subrayado por los diferentes gestos, expresiones de sus figuras y actitudes, todo ello sometido a un proceso policromo de gran efecto<sup>57</sup>. A raíz de la ocupación francesa, Amadeu abandonó Barcelona para instalarse en Olot, donde su presencia sería definitiva para el futuro-desarrollo del creciente protagonismo artístico de este foco gerundense<sup>58</sup>.

Todo este tardío barroquismo, que vive con gran fuerza en los días mismos del neoclasicismo, aparece incluso en lugares donde la organización académica había llegado a cristalizar de un modo definitivo, como es el caso de Valencia. Aquí se da incluso la paradoja de que un escultor como José Esteve y Bonet (1741-1802) fuera director general de la Academia de San Carlos (1781) y al propio tiempo el imaginero más activo de toda la región valenciana, dentro de una línea tradicional y devota. No en vano Esteve había llegado a la maestría dentro del gremio de escultores de Valencia, si bien la revalidaría en la Academia de San Carlos como discípulo de Ignacio de Vergara<sup>59</sup>. No obstante y pese a su rápido ascenso dentro de aquella corporación, Esteve, que admiraba el arte de Berruguete, nunca llegó a ser un escultor neoclásico aunque esculpiera en mármol las estatuas de *San Vicente Ferrer* y *San Vicente Mártir*, de las que se conservan los correspondientes modelos en barro, para la iglesia de la Virgen de los Desamparados de Valencia, o el *Santo Tomás de Villanueva* para el palacio arzobispal de la misma ciudad. Siendo estas obras muy estimables no fueron las que proporcionaron a Esteve fama dentro y fuera de Valencia, sino las tradicionales tallas pintadas siguiendo la tradición barroca templada por los frecuentes viajes a Madrid<sup>60</sup>, donde pudo conocer, en compañía de Manuel



FIG. 253.—Fachada de la iglesia de la Cartuja de Portacoeli. Valencia. (Foto Oronoz)

Monfort y Pérez Bayer, la nueva escultura académica de los Castro, Gutiérrez y Álvarez, entre otros. Para iglesias y conventos de Madrid hizo bastantes obras, hoy desaparecidas o en paradero desconocido, como las ejecutadas para las Escuelas Pías de Lavapiés, donde destacaba su *San Juan Nepomuceno* (1790). Resulta muy significativo que el encargo más importante que recibiera en la corte fuese el del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, quien en 1785 le encomendó la ejecución de unas ciento ochenta figuras de *Nacimiento* de unos «dos palmos» cada una, donde se recogerían los oficios y menesteres propios de la región valenciana, así como su correspondiente indumentaria. Se trata, en definitiva, de esa vena popular que recorre la escultura y pintura españolas en la segunda mitad del siglo XVIII y que es un ingrediente más del arte rococó europeo, cuyo fin está pronto a raíz de la caída del Antiguo Régimen en Francia (1789). En esta última fecha, el ya monarca Carlos IV hace nuevos encargos a Esteve para su monumental *Nacimiento*, al tiempo que le concede el título de Escultor de Cámara Honorario. En este cometido Esteve se encontraría con otro escultor valenciano afincado en Madrid, José Ginés, del que luego se hablará, lo cual indica el carácter del medio escultórico valenciano en el que habría que incluir nombres como José Puchol Rubio (1743-1797). Puchol llegaría a la dirección general de San Carlos en 1791, después de haber tenido igualmente una estancia en Madrid, donde fue discípulo de Juan Pascual de Mena. De su obra pueden destacarse las estatuas pétreas para la fachada de la iglesia de la cartuja de Portacoeli (Valencia), de indudable corrección y carácter académico. Discípulo de Puchol fue Manuel Tolsá



(1757-1816), citado ya como arquitecto pero que dejó obras muy singulares de escultura, entre las que destaca el monumental *retrato ecuestre de Carlos IV*, en bronce, en el zócalo de México capital. Es ésta la estatua que nunca llegaron a tener Felipe V, Fernando VI, ni Carlos III, a pesar de los intentos ya mencionados. Tolsá llegó a ser director de la clase de escultura (1790) en la Academia de San Carlos de México, donde desarrollaría una labor fundamentalmente arquitectónica<sup>61</sup>.

Muy cerca ya de la generación que más adelante llamamos de 1760, se encuentra también el escultor canario José Luján Pérez (1756-1815), que viene a ratificar la plena vigencia de la estética barroca durante el reinado de Carlos IV, a pesar del tímido clasicismo que emanaba de la obra de uno de sus mentores, el arquitecto y canónigo Diego Nicolás Eduardo<sup>62</sup>. En efecto, Luján Pérez talla obras como la *Dolorosa* o el *Crucificado* de la catedral de Las Palmas, bastante fieles a la imaginería tradicional, con otros tonos y brillos en su policromía, pero respondiendo a los mismos arquetipos vistos en el XVII. La fecha tardía de algunas de sus imágenes, como la *Dolorosa* de la Concepción de la Laguna (1805), pone de manifiesto cómo aquella escultura se adentró incluso en el siglo XIX en los círculos más alejados de los foros de la renovación académica.

5. *La generación de 1760 y la madurez del neoclasicismo escultórico. Los hermanos Folch. Álvarez Cubero y José Ginés. Otros escultores afectados por la guerra de 1808.*

La actividad de los talleres que con propiedad pueden llamarse neoclásicos se localiza en Barcelona y Madrid, donde tanto la Lonja como la Academia de San Fernando garantizaron la seriedad de este acercamiento a la auténtica estética neoclásica, aquella que con tanto empeño buscaba definir Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (1739-1795), autor de unas célebres *Conversaciones sobre Escultura* (1786) además de haber ejecutado algunos retratos de *Carlos IV* en marfil entre otras finas obras<sup>63</sup>. Las «Conversaciones» de Arce evidencian, por otra parte, el carácter preceptivo hacia el que tiende la escultura académica al finalizar el siglo XVIII que bien podría resumirse en la tajante afirmación de: «La escultura consta de reglas infalibles: no se podrá llamar escultor quien a fondo no se imponga hasta en las partes más pequeñas la proporción para la perfección de una estatua»<sup>64</sup>.

Dos hechos queríamos señalar previamente: por una parte, el de que en torno a 1760 nacen los primeros escultores propiamente neoclásicos, coincidiendo, paradójicamente, con la última generación de arquitectos que pueden tenerse como clásicos, puesto que en ellos se acusa ya una inflexión romántica según queda dicho en su lugar. A unos y a otros truncó la guerra de la Independencia su carrera artística; pero fue mayor el mal en el campo de la escultura, puesto que no contaba ésta con una experiencia anterior análoga a la de Villanueva, por lo que su recuperación a la vuelta de Fernando VII fue más costosa. El segundo hecho a constatar, y que deseamos subrayar con especial énfasis, es que estos escultores de 1760 coincidieron en el tiempo, y en ocasiones en el mismo espacio físico, con los patriarcas de la escultura neoclásica, de tal manera que Jaime Folch y Costa es rigurosamente contemporáneo de Canova (1757-1821) como Damián Campeny lo fue de Thorwaldsen (1770-1844).

Con Jaime Folch y Costa (1755-1821) se inició en Barcelona una aproximación al arte de Canova, en cuyo círculo romano se movió. De ello queda constancia en las terracotas que envía desde Roma con *La muerte de Séneca* (1784) y en el *Sepulcro del Arzobispo Moscoso*, en la capilla de San Miguel de la catedral de Granada. En esta obra colaboró su hermano José

Folch y Costa (1768-1814), formado primero en Barcelona y luego en Madrid con Juan Adán y Manuel Álvarez<sup>65</sup>. Si bien a través de su hermano, algo le debió de llegar también de Canova, como puede verse en el magnífico *sepulcro del Marqués de la Romana*, en la catedral de Mallorca (1811-1814), a cuya ciudad se había trasladado a raíz de la ocupación francesa. Aún habría que añadir a este grupo catalán el nombre de Salvador Gurri (1756-1819), más conocido por haber contribuido a la formación de Campeny que por la propia obra, auténticamente neoclásica, que nos dejó tales como las *Alegorías del Comercio y la Industria*, en el arranque de la escalera de la Lonja barcelonesa, donde Gurri tenía a su cargo las clases de escultura<sup>66</sup>.

Dejamos fuera del período aquí estudiado los nombres más significativos de la escultura neoclásica catalana, como son los de Campeny y Solá, por inclinarse el peso de su obra hacia la etapa fernandina e incluso isabelina. Campeny, que había obtenido una pensión de la Junta de Comercio de Barcelona para ir a Roma (1796), prolongó su estancia allí con otra que Fernando VII le concedió, de tal manera que Campeny no regresaría de Italia hasta 1816. Por otra parte, si bien es cierto que en 1804 ya había modelado su conocida *Lucrecia*, hasta 1833 no la esculpiría en mármol de Carrara<sup>67</sup>. A su vez, Antonio Solá, igualmente pensionado por la Junta de Comercio barcelonesa para ir a Italia, donde llegaría a suceder en la presidencia de la Academia de San Lucas al propio Canova, hizo alguna obra notable en los años anteriores a la guerra de la Independencia, como el envío de pensionado del *Gladiador moribundo* (1802); pero toda su producción obedece a un período muy posterior<sup>68</sup>, conviviendo ya con la estética del romanticismo y los primeros brotes del realismo.

El grupo neoclásico de Madrid está formado por un grupo heterogéneo de escultores tan diversos como José Álvarez Cubero (1768-1827) y José Ginés (1768-1823), ambos con obra importante en los años de Fernando VII, de cuyo monarca fueron los dos primeros escultores de Cámara. Al período que aquí interesa corresponde la formación del cordobés Álvarez Cubero, a quien Tormo llamó el Canova español. En 1797 ganó un primer premio en la Academia de San Fernando que le permitió ir a París, donde alcanzó un rápido reconocimiento al ganar un premio del Instituto de Francia (1802) y una medalla de oro por su escultura *Ganímedes* (1804), siendo coronado por el propio Napoleón<sup>69</sup>. En París conoció muy de cerca la estética y arte de David y luego, en Roma, trató con Canova, con lo que Álvarez consiguió beber en las fuentes de la etapa más aguda del neoclasicismo europeo que explican el carácter rigurosamente neoclásico de su obra posterior, la cual rebasa los límites fijados en el presente volumen.

Muy distinta resulta la escultura del valenciano José Ginés, formado entre Valencia y Madrid, ciudad esta última en la que recibió el encargo de varias figuras para el Nacimiento del príncipe Carlos (1789), al que pertenecen los espectaculares y expresivos grupos de la *Degollación de los Inocentes*, de un verismo extremo, dentro de una línea popular absolutamente anticlásica aunque de excelente ejecución. Por paradoja, el mismo Ginés resulta ser el autor de una de las obras más representativas del neoclasicismo español como es la *Venus* que Carlos IV le encarga para la Casa del Labrador, en Aranjuez, donde Ginés pasó trabajando ocho años desde que en 1794 fue nombrado Escultor de Cámara honorario<sup>70</sup>.

Citaremos finalmente a una serie de escultores cuya obra se vio interrumpida por la guerra, haciendo observar que casi todas sus obras más conocidas se producirán bajo Fernando VII. No obstante, resulta muy difícil omitir sus nombres a la hora de hacer un recuento de los escultores activos en Madrid en torno al cambio de siglo. Entre ellos están el granadino Pedro Hermoso (h. 1763-1830), el murciano Ramón Barba (1767-1831), autor del áulico retrato sedente de *Carlos IV*, al modo imperial, y el toledano Valeriano Salvatierra (h. 1768-1836), discípulo en Roma de Canova y Thorwaldsen<sup>71</sup>.

## II. LA PINTURA

1. *La presencia italiana en España: Giaquinto y Tiépolo. Los discípulos españoles: los González Velázquez y José del Castillo.*

Circunstancias varias hacen que el panorama de la pintura española bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV represente para el estudioso una auténtica encrucijada, en la que críticos e historiadores han encontrado al mismo tiempo influjo francés e italiano, expresión rococó, pintura académica, lenguaje cortesano, carácter dieciochesco y atisbos neoclásicos. Todo ello sin olvidar a don Francisco de Goya, cuya pintura resulta imposible de encasillar dentro de las tendencias de su época y que, para burla historiográfica, resulta ser riguroso contemporáneo del padre del neoclasicismo pictórico, David, cuyo influjo no se sentirá entre nosotros hasta bien entrado el siglo XIX, por lo que se ha de descartar desde ahora la pretensión de encontrar una auténtica pintura neoclásica más allá de lo que signifique el mero academicismo. En efecto, a pesar de los modelos propuestos por la Academia, de la formación recibida por los pensionados en Roma, y del empeño puesto por Mengs para que se estudiaran los distintos estilos o «modos de ser» de la pintura griega recurriendo a la estatuaria clásica, donde el Laocoonte recordaba el estilo de Zeuxis mientras que Apeles se encontraba en la Venus de Médicis, lo cierto es que nuestros pintores abandonaron todo este fundamento teórico atraídos por una práctica fuertemente vinculada al último barroco. A esto contribuyó en gran medida la presencia en España de un grupo de pintores italianos que amortiguaron el fuerte influjo francés que se impuso en la Corte de Felipe V y luego de Fernando VI<sup>72</sup>. Entre aquéllos destacan con especial fuerza Giaquinto y Tiépolo, además de la llegada de Mengs, quien, como acertadamente apunta Pérez Sánchez, viene igualmente de Italia<sup>73</sup>. Ello respondía, como indica Ponz, al deseo de Carlos III de dar un impulso definitivo a las obras del Palacio Real para hacerlo habitable, lo cual incluía la pintura de sus bóvedas: «Deseaba su majestad que con este motivo llegase la nobilísima arte de la pintura a su estado actual cual jamás lo hubiese logrado en España, y así, tuvo a un tiempo a su servicio a los tres profesores más acreditados de Europa, como fueron Conrado Giaquinto, don Juan Bautista Tiépolo y don Antonio Rafael Mengs»<sup>74</sup>. La actividad de estos artistas tenía una finalidad concreta de acuerdo con su gran capacidad como maestros indiscutibles de la pintura decorativa.

Conrado Giaquinto (1703-1766) se encontraba ya en España al llegar Carlos III, a donde se había trasladado en 1753 tras dejar importantes obras al fresco en iglesias romanas como la de los Trinitarios en Via Condotti. En los diez años que prácticamente pasó en España este pintor napolitano desarrolló una actividad notable como primer pintor de cámara, como director general de la Academia de San Fernando y como director igualmente de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara<sup>75</sup>. Lo más significativo es sin duda el conjunto de bóvedas pintadas para el Palacio Real, donde con un estilo rápido, suelto, colorista, alegre y enormemente atractivo pintó las bóvedas de la escalera principal (*Triunfo de la Iglesia*), en 1759, y del Salón de Columnas (*Nacimiento del Sol*) concluida en 1762. El brillante resultado final venía a recordar el efectismo de un Lucas Jordán —a quien tanto admiraba como pintor y napolitano—, pero interpretado en clave rococó, especialmente admirable en la serie de bocetos que han llegado hasta nosotros, tales como el del *Nacimiento del Sol* que hoy conserva el Museo del Prado. Giaquinto abordó igualmente el tema religioso (*Oración del Huerto*), el asunto mi-



FIG. 254.—*El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco*, por Corrado Giaquinto. Museo del Prado. Madrid. (Foto Oronoz)



tológico (*Venus y Adonis*) y el cuadro alegórico (*La Paz y la Justicia*), tratándolo todo con una técnica que conserva la frescura del boceto previo, tanto en lo que a color como a composición se refiere. Ello influiría en sus discípulos más directos como Antonio González Velázquez y José del Castillo, a quienes Giaquinto había tratado ya en Roma, pero también en otros que por aquellos años pasaron por la Academia de San Fernando, pues, según el embajador Aróstegui, que intervino en la contratación del pintor en Italia, la intención de su nombramiento como director de la Academia era que «los buenos se aplicaran más a imitarle».

Un estilo muy diferente al del napolitano Giaquinto es el que trae a la corte española el veneciano Juan Bautista Tiépolo (1696-1770), del que también quedaría entre nosotros una altísima prueba de su obra final pero no por ello decadente, sino al contrario, uniendo a su madurez el entusiasmo juvenil. Tiépolo llega a Madrid en 1762<sup>76</sup>, dejando atrás de sí una muy amplia obra repartida por Italia, que culmina en los frescos de la Villa Valmarana en Vicenza (1757), y otra no menos estimable en distintas cortes europeas de las que el palacio de Würzburg (1750-1753) guarda una muestra inolvidable. Todo ello hizo de Tiépolo el mejor intérprete al fresco de las aparatosas escenas áulicas de carácter cortesano, donde la alegoría utiliza por igual elementos paganos, históricos y religiosos en un gran concierto barroco de matiz rococó. Los celajes, la ordenación escalonada de la composición, las atrevidas perspectivas y escorzos, el manejo de la luz y las suaves tonalidades cromáticas hacen inconfundible el estilo de Tiépolo dentro de la serie de techos pintados para el Palacio Real. En efecto, *La Apoteosis de Eneas* (1762), en la Sala de Alabarderos; *El poder de la Monarquía española*, en la Saleta de la Reina, y *La Glorificación de la Monarquía española* (1764), en el Salón del Trono, representan un auténtico espectáculo donde la musicalidad del color, la pagana belleza de sus tipos y el fácil modelado de Tiépolo evocan su origen veneciano. Una vez terminado este cometido, el pintor se ofreció al rey en 1767 para pintar al óleo como había hecho «en otras cortes y confío non serían desagradables a V. M. los efectos de mis aplicaciones»<sup>77</sup>. Durante los dos años siguientes pintó varios lienzos para la iglesia franciscana de San Pascual en Aranjuez, pinturas estas que le valieron enfrentamientos con el padre Eleta, confesor del rey y admirador de Mengs. A los pocos años de la muerte de Tiépolo, los cuadros fueron sustituidos por obras del propio Mengs, Francisco Bayeu y Mariano Maella, discípulos ambos del pintor bohemio. De aquel ciclo de pinturas para Aranjuez, hoy disperso, destaca la magnífica *Inmaculada*, actualmente en el Museo del Prado, sin duda su última gran obra.

Tiépolo hubo de contar con la valiosa ayuda de sus hijos Giandoménico, autor de una serie de pinturas para la iglesia de San Felipe Neri de Madrid (1772), y Lorenzo, buen pintor de retratos al pastel y mejor intérprete de escenas populares como *El majo de la guitarra*, que incide en el ambiente de los cartones para tapices que Goya, Bayeu y una larga nómina de pintores contribuyeron a fijar como expresión feliz de una suerte de rococó madrileño.

Los mencionados González Velázquez y Castillo habían conocido, en efecto, a Giaquinto en Roma, y cuando el gran fresquista napolitano vino a Madrid, los dos pintores españoles volvieron a encontrarse con él. Antonio González Velázquez (1723-1794), que pertenece a una dilatada familia de artistas<sup>78</sup>, ejecutó junto a sus hermanos Luis y Alejandro los frescos de la cúpula de las Salesas Reales de Madrid (1758), sobre modelos de Giaquinto que dirigió también la pintura. Obra más personal de Antonio González es el techo de una de las piezas del antiguo Cuarto de la Reina en el Palacio Real, convertido hoy en comedor de gala, donde el pintor hubo de interpretar el tema de *Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos* después del descubrimiento de América (1765), compleja escena en la que la gracia rococó de Giaquinto se



endurece, si bien resulta admirable el movimiento de los grupos sólidamente apoyados en una rígida arquitectura. Antonio González Velázquez sería finalmente nombrado director de Pintura en la Academia (1785).

Por otra parte, José del Castillo (1737-1793), pensionado también en Roma para estudiar con Giaquinto, volvió a Italia con nueva pensión de la Academia para el período 1757-1764, donde sabemos que, bajo la dirección de Preciado de la Vega, hubo de copiar el *Gladiador moribundo*, la *Venus* y el *Antinoo* del Museo Capitolino, así como de entre los modernos los dos *Polifemos* de Annibale Carracci, una *Sibila* del Guercino y la *Batalla de Alejandro* de Pietro da Cortona<sup>79</sup>. Hacia 1770, cuando pinta para la iglesia de la Encarnación de Madrid el cuadro de *San Agustín y los menesterosos*, comienza su etapa más interesante que declina en el decenio de los ochenta. Durante este tiempo, Castillo trabajó para la Real Fábrica de Tapices, proporcionando cartones como la serie de caza o *Tapicería del dormitorio de Carlos III* (1773), donde se truecan los tipos de tradición flamenca por otros más castizos, en una versión popular propia que llevan a Castillo al «madrileñismo» de *El jardín del Buen Retiro* (1779), y a los «asump-tos jocosos y agradables», como la decoración del dormitorio del Infante en El Pardo, con cartones de gran soltura en su composición, según puede verse en *El cazador bebiendo* (1787).

## 2. Mengs y su círculo. Los hermanos Bayeu y Mariano Maella.

Bajo Carlos III se convierte Madrid en escenario de una dialéctica de alcance europeo donde el calculado idealismo clasicista del pintor Antonio Rafael Mengs (1728-1779) —como anticipo de lo que luego se llamará neoclasicismo—, se enfrenta a la estética del barroco tardío, a su hacer rápido e intuitivo, a su modo de componer, al colorido, en fin, a todo aquello que Tiépolo encarnaba y gustaba en las cortes europeas desde Würzburg hasta Madrid. Esta polémica queda patentizada por el «affaire» de los cuadros que Tiépolo pintó para San Pascual en Aranjuez, que según se dijo fueron retirados para colocar otros de Mengs y su círculo, y por el significativo comentario de Winckelmann, de espíritu tan afín a Mengs, cuando afirmaba que «hace más Tiépolo en un día que Mengs en una semana; pero lo de aquél se ve y se olvida, y lo de éste permanece eternamente»<sup>80</sup>. De forma muy clara Winckelmann contrapone los valores permanentes de lo clásico al carácter efímero del barroco, en definitiva, razón contra sentimiento, Mengs sobre Tiépolo. Este enfrentamiento real tuvo lugar en Madrid donde Mengs de algún modo aceleró la marcha de Giaquinto y debió amargar los últimos años de Tiépolo, dado su carácter hipercrítico y con frecuencia impertinente. Mengs decía tener «por competidores al señor Corrado y Tiepoletto, ambos valientes en el fresco, mas no lo saben hacer que parezca cálido», a pesar de que a nuestro juicio la frialdad proceda de la obra del pintor de Bohemia, excelente artista por otra parte.

Mengs, cuya vida había transcurrido entre Dresde e Italia, alcanzando grandes honores en Roma, donde conocería a Winckelmann (1755), tuvo dos estancias en Madrid entre 1761 y 1769, y más breve la segunda entre 1774 y 1776<sup>81</sup>. La primera coincidió con la publicación de sus *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* (1762), a la que seguirían otros escritos críticos recogidos y publicados por su gran admirador José Nicolás de Azara<sup>82</sup>, quien llamó a Mengs el «pintor filósofo» para exasperación de Menéndez Pelayo. Todo este cuerpo doctrinal de algún modo se halla resumido en una célebre «carta» de Mengs a don Antonio Ponz que éste insertó en su *Viaje de España*, divulgando así aquellos principios de la nueva estética preneoclásica<sup>83</sup>.



La estancia de Mengs en España fue a todas luces importante, tanto por la obra pictórica que dejó como por los discípulos que con él se formaron. La propia vida de la Academia, la regulación de sus estudios, la elección de modelos, se resintió de la estancia de Mengs, a pesar de los fuertes choques habidos con aquella corporación<sup>84</sup> y que llegaron a una situación de ruptura a raíz del nombramiento de Antonio González Ruiz (1711-1788) como director general de la Academia (1769), lo que Mengs consideró como una afrenta a su persona<sup>85</sup>.

Habiendo sido nombrado Primer Pintor del Rey, inició sus tareas como fresquista en el Palacio Real, donde pintó *La apoteosis de Hércules* en la antecámara de Gasparini, con evidentes recuerdos del arte de Rafael y Correggio, y *La apoteosis de Trajano* en la Saleta de Gasparini<sup>86</sup>, ambas piezas pertenecientes al cuarto del rey, mientras que para la reina pintó *El Triunfo de la Aurora*, hoy formando parte del comedor de gala en la crujía del Palacio que domina los jardines del Campo del Moro. Como retratista de corte y pintor de asunto religioso dejó Mengs una obra muy amplia, siendo muy conocidos los retratos de *Carlos III* y el más natural e impecable de *Don Carlos, Príncipe de Asturias*, de cazador, ambos en el Museo del Prado. Dentro de los retratos femeninos pueden destacarse el de *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias* (Museo del Prado), de una ejecución esmerada, y el más desenfadado y enigmático de la *Marquesa del Llano* (Academia de San Fernando), con apoyos neoclásicos en el fondo arquitectónico y escultórico, si bien la pintura no resulta neoclásica sino técnicamente académica, controlando con gran cuidado el dibujo y el color. Entre los asuntos religiosos se ha destacado siempre *La Adoración de los Pastores* (Museo del Prado), bellísima pintura en la que asistimos a una interpretación dieciochesca de motivos manieristas entre los que el manejo de la luz juega un papel fundamental. Pintura mitológica, alegorías, soberbios dibujos<sup>87</sup> completan una actividad infatigable<sup>88</sup>, a la que debe sumarse la dirección de la Real Fábrica de Tapices, donde ejerció un estrecho control sobre tantos pintores jóvenes, entre los que se encontraba el propio Goya.

No obstante sería otro aragonés, Francisco Bayeu (1734-1795), el que de todos ellos estuvo más cerca de Mengs, si bien en un principio se movió en el «modo» de Giaquinto a través de Antonio González Velázquez, pintor hacia el que se sintió atraído a través de las pinturas que éste dejó en las bóvedas de El Pilar de Zaragoza, afianzándose esta relación con la pensión que posteriormente concedió la Academia de San Fernando a Bayeu para estudiar con González Velázquez. Fruto de este contacto son obras como el cobre con la *Tiranía de Gerión* que Bayeu presentó al concurso de la Academia en 1758, con un estilo que en definitiva recuerda al de Giaquinto. Sin embargo, se observa en Bayeu un abandono de la estética barroca del pintor napolitano y un acercamiento progresivo al arte de Mengs. Ello se produce a raíz del llamamiento de Mengs para que Bayeu le ayude en los frescos del Palacio Real (1763). Este cambio de expresión no se produciría repentinamente y ello lo confirma la bóveda de una de las piezas del Cuarto de los Príncipes en el Palacio Real, hoy comedor de diario, donde representó *La caída de los Gigantes* (1764), en la que pese a seguir la disposición de las bóvedas pintadas por Mengs todavía se percibe con fuerza la línea Jordán-Giaquinto en sus modelos y escorzos. El arte de Bayeu evolucionaría de modo radical hasta llevarle a ejecutar para el propio Palacio los techos de *Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes* y *La Monarquía española*, ésta de 1794, cuyos frescos evidencian la asimilación de Mengs a través de muchos años de práctica bajo su dirección. Como eslabones sobresalientes del Bayeu fresquista se encuentran las cuatro bóvedas de la iglesia de El Pilar de Zaragoza (*Regina Angelorum, Santorum Omnium, Prophetarum y Apostolorum*) pintadas entre 1775 y 1781, y la soberbia serie para el claustro de la catedral de Toledo, con temas relativos a santos y arzobispos de esta ciudad, en la que trabajó



FIG. 256.—*La caída de los Gigantes*, por Francisco Bayeu. Palacio Real. Madrid. (Foto Oronoz)

Bayeu entre 1776 y 1783. La contemporaneidad de ambos conjuntos explican sus rasgos comunes, si bien el distinto carácter de las cúpulas zaragozanas y los muros claustrales de Toledo permiten una escenografía muy diferente que, en estos últimos, es de un gran interés. Los bocetos y dibujos conservados de unas y otras pinturas obligan a reconocer la maestría del pintor-dibujante que fue Bayeu, al tiempo que permiten acercarnos al cuidadoso y estudiadísimo proceso compositivo del pintor, tanto para resolver el efecto general de la composición como los detalles insignificantes, mostrándose en esto un aventajado discípulo de la estética académica. Sus dibujos muestran un talento nada común entre los mejores dibujantes de nuestros pintores<sup>89</sup>, hecho al que no fue ajeno el estímulo de Mengs. Otros frescos, como los conjuntos de la capilla del Palacio Real de Aranjuez, y los del Oratorio del rey, con una bellísima *Visitación* (1791), en la que se observa el aplomo de las figuras y la nobleza de los gestos que Bayeu imprime a sus obras de madurez, junto a su labor como retratista (*Autorretrato* de la colección del marqués de Toca), complementada con la ejecución de bocetos para cartones con destino a la manufactura de Santa Bárbara, donde se convierte en principal apoyo de Mengs, testimonian una brillante carrera profesional plena de aciertos que culmina con su nombramiento de director general de la Academia en 1795<sup>90</sup>.

Francisco Bayeu había hecho su primer aprendizaje en Zaragoza en el taller de José Luzán, taller por el que pasarían otros pintores aragoneses, como sus propios hermanos Ramón y Manuel y el que sería su cuñado Francisco de Goya<sup>91</sup>. El primer hecho notable en la vida de Ramón Bayeu (1746-1793) lo constituye el premio de la Academia alcanzado en 1766, que uni-



FIG. 257.—*El Choricero*. Cartón para tapiz de Ramón Bayeu. Museo del Prado, Madrid. (Foto Oronoz)



do al apoyo de su hermano Francisco le facilitaría el camino para entrar en la Real Fábrica de Tapices. Allí realizó gran número de cartones sobre motivos populares (*El choricero*), en un estilo muy próximo al de Francisco de quien utilizaría algunos dibujos y bocetos<sup>92</sup> reflejando aquel mundo de majos, vendedores, diversiones, escenas de género y galanes cuyas figuras, bien aisladas o formando grupos, escenifican el peculiar mundo madrileño recogido en las páginas de don Ramón de la Cruz. En el Pilar de Zaragoza pintó al fresco tres de sus cúpulas (1781) y dejó abundante pintura religiosa participando en algunos encargos junto con su hermano Francisco y Goya, su cuñado.

Francisco Bayeu comparte con el pintor valenciano afincado en Madrid, Mariano Salvador Maella (1739-1819), el discipulazgo más inmediato de Mengs, sin descartar tampoco con ello el fuerte influjo en Maella del barroquismo napolitano tan difundido entre nuestros pintores desde la estancia de Jordán y Giaquinto en España. Bayeu y Maella se encontraron, desde su condición de pintores de cámara, trabajando en los mismos lugares, como la Colegiata de La Granja (1772), Palacio Real de Aranjuez, donde dejaría dos versiones inconfundibles de la *Inmaculada* de la capilla y Oratorio del rey, y palacio de El Pardo<sup>93</sup>. Asimismo intervino Maella en la pintura mural del claustro bajo de la catedral de Toledo, donde sólo pudo ejecutar dos grandes frescos sobre *La vida de Santa Leocadia*, hoy en muy mal estado pero de los que conservamos dibujos y bocetos<sup>94</sup>. Ante este conjunto de Toledo, Mengs había ya observado que «Bayeu era más pintor que Maella y que estudiaba mejor sus cuadros»<sup>95</sup>, lo cual parece repetirse en toda la obra del valenciano, que se movió entre el barroco italianizante que conoció y asimiló durante su estancia en Italia y el academicismo al que Mengs le conducía. De lo primero puede ser buen testimonio el lienzo de *San Carlos Borromeo*, pintado para el Banco de San Carlos (1786), y de lo segundo las *Cuatro Estaciones* del Museo del Prado. Como retratista hizo el de *Carlos III con el manto de su orden* (1784) para el Palacio Real, donde Maella habría de pintar algunas de sus bóvedas, como *La Apoteosis de Adriano*, *Hércules entre la Virtud y el Vicio* y *El tiempo descubriendo la verdad*<sup>96</sup>. Maella sucedió a Francisco Bayeu al frente de la Academia como director general (1795), nombrándole Carlos IV Primer Pintor del Rey al tiempo que Goya (1799). Uno y otro serían acusados más tarde de colaboracionismo con los franceses.

### 3. Meléndez y Paret.

La dificultad de injertar la obra de Luis Meléndez y Luis Paret en el «sistema» de la pintura española del siglo XVIII, debido a lo personalísimo de su visión pictórica, ha dado por resultado la no menor paradoja de aunarlos historiográficamente cuando nada tienen que ver entre sí biográfica ni estilísticamente. Sólo la equívoca referencia a un tercero, esto es, al influjo de lo francés, ha emparejado a estos dos pintores llegando a decir de Meléndez que era el «Chardín español» mientras que Paret asumía el papel del «Watteau español». Sin que esta analogía sea exacta, tiene en cambio la virtud de patentizar lo que separa a estos pintores de sus respectivos compañeros de generación, más atraídos por los modelos y maestros italianos que por los franceses. Luis Meléndez (1716-1780) había sido discípulo de Van Loo y de la Academia en su fase preparatoria, pero debió de poder más en él la herencia paterna, de tal modo que el virtuosismo del miniaturista que fue su padre se dejaría sentir a lo largo de su obra. Con anterioridad al período carolino que aquí tratamos, Meléndez dejó alguna de sus obras más significativas, destacando sobre todas el soberbio *Autorretrato* (1746), que en nada desmerece de los retratistas franceses del siglo XVIII que se hallan en el mismo Louvre de París. Aquel autorretrato del pintor, con elementos autobiográficos añadidos por mostrarnos una «academia»

con la que probablemente fue admitido como alumno de San Fernando, muestra rasgos indudablemente franceses en la pose e indumentaria del artista, pero el modelado del rostro y la concepción misma del retrato pertenecen por entero a la pintura española. Sin embargo, y por toda una serie de circunstancias que rodearon la vida del pintor, no será el retrato ni la gran pintura religiosa o alegórica, sino el más modesto género pictórico del bodegón lo que hace de Meléndez una figura al margen muy recientemente recuperada como gran artista que fue<sup>97</sup>. Entre 1760 y 1772 se fechan la mayor parte de sus naturalezas muertas, rivalizando «con los holandeses y flamencos del mejor tiempo», según apunta Viñaza, sin poner como elemento de comparación el bodegón español del siglo XVII en cuya línea debe entenderse. Es más, el carácter intemporal de tales obras, la representación de la realidad vulgar, el modo de escudriñar la materia a través de un dibujo exigente, la manipulación de la luz, la valoración de los volúmenes y su geometría y la presentación del conjunto al borde de la mesa sobre un fondo neutro, obliga a repasar antecedentes españoles sin los cuales resulta muy difícil entender esta especialidad de Meléndez. Tan sólo en el plano cromático existe una clara y lógica diferencia, debido a que la paleta de Meléndez se halla condicionada por su pertenencia al siglo XVIII, por la relación con el mundo de la miniatura y por lo que a su formación francesa pudiera deber. A pesar de que Meléndez no alcanzara el deseado título de Pintor del Rey, nos consta que gran número de sus bodegones figuraron en las colecciones reales, contabilizándose cuarenta y cuatro de estos bodegones en el Cuarto del rey en el palacio de Aranjuez. A este grupo debieron pertenecer algunos de los que conserva hoy el Museo del Prado, tales como el *Bodegón con higos* y el soberbio de *Frutas y queso*<sup>98</sup>, que distan mucho tanto del carácter desenfadado del último rococó como del academicismo neoclásico.

Estos dos caracteres marcan, por el contrario, toda la actividad de Luis Paret y Alcázar (1746-1799), en una paradoja difícil de explicar, pues si bien él pintó obras como *La Tienda del anticuario* (Museo Lázaro Galdiano) o *Las parejas reales* (Museo del Prado), en una línea marcadamente rococó, no es menos cierto que Paret diseñó una soberbia colección de fuentes neoclásicas para Bilbao y Pamplona<sup>99</sup>. Su formación viene marcada por un viaje a Italia (1763-1766), pero muy especialmente por su relación en Madrid con el pintor y diplomático francés Charles de la Traverse, quien a su vez había sido discípulo de Boucher. Ello explicaría la raíz de algunos de sus dibujos y aguadas como *Parejas galantes*, *Bacanal* o *Escena de Tocador* (Biblioteca Nacional de Madrid) ejecutados con una soltura extraordinaria que revelan un talento poco común. Su técnica rápida y fluida dista mucho de la utilizada por el círculo de Mengs y de la Academia en general, de tal modo que lo que en Francisco Bayeu, por ejemplo, era un proceso analítico, lento y minucioso, se convierte en Paret en una síntesis lineal y periférica. No podemos ocultar que pese a ser obra juvenil, que Delgado fecha hacia 1766-1767, encontramos en el dibujo para un *Retrato de María Luisa de Parma* (Museo Británico de Londres) una excelente muestra del estilo rococó de Paret que gusta verla engarzada en el ambiente antibarroco de la Academia. Son éstos, sin duda, los años de mayor influjo de La Traverse y del grupo francés en Madrid que encuentra en Paret el canto del cisne de la estética del *Ancien Régime*. Este primer período coincide por otra parte con la protección dispensada por el infante don Luis, por quien sufriría luego el pintor destierro en Puerto Rico (1775-1778), y a él pertenecen las obras más conocidas de Paret, tales como *El Baile de Máscaras* (Museo del Prado), que tan perfectamente encajó en la exposición sobre «Watteau y el teatro del siglo XVIII»<sup>100</sup>; *La comida de Carlos III* (Museo del Prado), las mencionadas *Parejas Reales* y la *Tienda*, sin olvidar la soberbia Silla de mano del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con escenas amorosas (*Anfítitre*, *Pigmalión*, *Juno y Venus*, etc.) pintadas para el marqués de



FIG. 258.—*Jardines y Palacio de Aranjuez*, por Luis Paret. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. (Foto Oronoz)

Altamira, digna émula de la que Boucher pintó para Felipe V (Palacio Real de Madrid). En todas estas obras se percibe una paleta alegre y brillante, con los característicos golpes de color, que hacen de los cuadros de Paret una auténtica fiesta para el ojo.

Cuando Paret se propone hacer otro tipo de pintura consigue sorprendernos con obras como *La circunspección de Diógenes* (Academia de San Fernando), donde el antiguo placer de mirar se convierte en obligada reflexión para desentrañar el significado de este cuadro con el que fue admitido en la Academia de San Fernando (1780). Como pintor de temas religiosos supo salir airoso de una serie de encargos, destacando por su naturaleza y amplitud la decoración al templo de la capilla de San Juan en Santa María de Viana (Navarra), donde se hallaba trabajando ya en 1787. Sin embargo, preferimos el Paret de las «vistas» (*Aranjuez, La Puerta del Sol, El Puerto de Pasajes, El Astillero de Olaveaga*), el Paret pintor de floreros, ilustrador del Quijote y extraordinario dibujante de viñetas, sellos y medallones. «Muy pocos, o ningún pintor nacional, tuvo España en estos días, de tan fino gusto, instrucción y conocimientos como Paret», afirmaba al año siguiente de su muerte Ceán, quien lo trató «de cerca» y fue su primer biógrafo y coleccionista<sup>101</sup>.

#### 4. Goya hasta 1808.

La obra de Goya discurre paralela a todo este proceso de academicismo frente al cual su pintura adquiere rasgos desafiantes. De todos es conocido cómo Goya solicitó entrar en la Academia de San Fernando para ocupar la vacante producida por la muerte de Mengs (1779), pero también es cierto que nunca llegó a comulgar con los principios básicos de la enseñanza en la Academia hasta el punto de renunciar a su plaza de profesor en la misma (1797). Esta renuncia fue precedida de un jugoso informe en el que Goya defendía la libre expresión de los discípulos frente a la rigidez de las reglas impuestas por los académicos<sup>102</sup>. Goya criticaba igual-



mente la obligada referencia a la estatuaria clásica en detrimento de la Naturaleza, lo cual equivalía a censurar la estética misma de Mengs. Ello puede dar idea del alejamiento de su pintura respecto al clasicismo académico y de cómo, desde el punto de vista estético-formal, Francisco de Goya (1746-1828) fue un artista de talento muy personal al margen de las corrientes entonces en boga. Ni el clasicismo de Mengs ni el neoclasicismo de su contemporáneo David sirven como pautas para medir su pintura. Tampoco resulta fácil enlazar su arte con alguna tendencia determinada de las que recorren nuestro siglo XVIII, si bien las referencias puntuales a los Tiepolo, González Velázquez, Bayeu e incluso Mengs, siempre pueden hacerse durante los primeros años de Zaragoza y Madrid, al tiempo que desde más allá el propio Velázquez subyace en muchos de sus retratos. Sin embargo, todo esto se diluye y desaparece ante la poderosa expresión goyesca, adjetivo éste que ha cobrado carta de naturaleza en la historia del arte como categoría artística. Su talento pictórico, fértil pero no precoz, la fantástica imaginación sin límites pero también el acercamiento al realismo más crudo, el verso y la prosa de su pintura, el dominio de las técnicas más variadas desde el fresco hasta el aguatinta, el manejo de los más diversos géneros pictóricos, la gran intuición que acompañó a su pintura abriendo horizontes nuevos tanto en el orden técnico como expresivo, hacen, en fin, de Goya un nuevo Prometeo de cuyo fuego se iba a beneficiar la Pintura toda más allá del estrecho límite de la experiencia española. A su lado todos nuestros buenos pintores del siglo XVIII empalidecen al tiempo que la figura de Goya emerge como la de su *Coloso* (Museo del Prado), como la de un auténtico titán, a veces desmañado y desigual, pero que supo inyectar a la pintura un vitalismo al que sería ya muy difícil renunciar. En este sentido, Goya también seguirá siendo un desafío para el arte del siglo XIX y buena parte del XX<sup>103</sup>.

Hasta el año 1774 en que Goya se establece definitivamente en Madrid su biografía resulta fragmentaria, si bien conocemos los datos suficientes como para perfilar esta primera etapa de juventud y formación. Francisco de Goya había nacido en Fuendetodos (Zaragoza) en el seno de una familia modesta, y tras estudiar, probablemente, en las Escuelas Pías de Zaragoza, entró en el taller del pintor Luzán al cumplir los catorce años. Allí pasó otros cuatro dibujando y copiando estampas de maestros franceses e italianos. Con este corto bagaje, Goya probó suerte en Madrid donde concurre en 1763 y 1766 a los premios convocados por la Academia de San Fernando para ir a Roma. Su fracaso y el triunfo de Gregorio Ferro, Ramón Bayeu y Luis Paret puede estribar, como afirma Lafuente, en el tipo de prueba propuesto, consistente en pintar complejísimos temas históricos de una erudición extrema al que Goya no debía estar habituado. De cualquier modo aquella experiencia debió de servirle de mucho si se tiene en cuenta que durante la estancia de Goya en Italia, viaje que emprendió a su costa, el pintor concursó desde Roma a los premios de la Academia de Parma con el tema *Aníbal pasando los Alpes* (1770), y que dicho lienzo mereció un juicio muy favorable por parte del jurado que recogió en sus actas que «de haberse acercado más al verso sus tintas y la composición al argumento, habría puesto en duda la palma alcanzada por el primero». En Italia todavía pinta al menos dos asuntos mitológicos (*Sacrificio a Vesta* y *Sacrificio a Pan*), ambas de 1771, y regresa a Zaragoza donde ejecutaría las pinturas para la capilla del palacio de Sobradiel, cuyas composiciones tienen conocidas raíces italianas y francesas<sup>104</sup>. Sin embargo, la obra más comprometida sería el encargo para pintar al fresco la bóveda del coreto en El Pilar, con el tema de la *Adoración del Nombre de Dios*, terminada en 1772. En ella y con una técnica muy suelta, Goya recuerda el modo de hacer de Giaquinto y Antonio González Velázquez, a base de escalonados rompimientos de nubes, ángeles y luces, todo de ascendencia claramente barroca. El éxito obtenido con esta obra atrajo nuevos encargos de pintura religiosa y de carácter mural como



FIG. 259.—*El Quitasol*, de Francisco de Goya. Museo del Prado, Madrid. (Foto Oronoz)

las ejecutadas para la Cartuja de Aula Dei (1774), de composición más serena y equilibrada, en las que se acusan con mayor fuerza acentos personales al tiempo que Goya se aleja de las fuentes manejadas hasta entonces. Goya se había manifestado durante su estancia en Italia como discípulo de Francisco Bayeu, y si bien ello no es fácil de aislar dentro de la obra temprana del pintor, sí que indica, al menos, su relación con la familia Bayeu, hasta el punto de casar con Josefa (1773), la hermana de Francisco y Ramón Bayeu. No es necesario repetir que el primero era en este momento el colaborador más importante de Mengs y que por este camino Goya entró al servicio del rey.

Comienza entonces una segunda etapa en el Madrid de Carlos III donde los hechos más sobresalientes de su vida artística fueron los trabajos para la Real Fábrica de Tapices, su ingreso en la Academia de San Fernando, el mecenazgo del infante don Luis, la protección de la duquesa de Osuna, bajo los que se iniciaría una actividad como retratista que irá en aumento, y el nombramiento como pintor del rey (1786). A partir de 1775 Goya pintó varias series de cartones para tapices con destino a distintas estancias de los Reales Sitios. Hasta 1792 pintó un total de sesenta y tres cartones de los que una buena parte se conservan en el Museo del Prado. En ellos cabe observar, según apunta Lafuente<sup>105</sup>, cómo Goya utilizó los primeros años que pasó bajo la tutela de su cuñado Francisco Bayeu, para soltarse en la composición, aprendiendo a plantar las figuras, a manejar el color, etc., de tal modo que puede afirmarse que aquellos cartones —auténticos cuadros— contribuyen a la formación del pintor. La ejecución de es-

tos cartones, sometida a un doble control, puesto que el rey debía aprobar primero el boceto y más tarde el cartón, al tiempo que la dirección artística de la manufactura de Santa Bárbara (Mengs-Bayeu) debía supervisar la unidad de los cartones para no producir diferencias notables que luego se tradujeran en los tapices, no ahogó el talento de Goya, que supo sortear dichos obstáculos. Durante este tiempo ejecutó dos series de caza y pesca para El Escorial, cinco series sobre temas populares y campestres para El Pardo, y una última, también sobre asuntos populares, para el gabinete del rey en El Escorial, serie ésta que, encargada en 1789, no se terminaría hasta 1792<sup>106</sup>. Su primer cartón documentado data de 1775 (*La caza del jabalí*), en el que revela todavía una falta de dominio en la técnica que exige este tipo de obras, utilizando además tonos oscuros y apagados. Muy distinto es *El quitasol* (1777), que se puede contar entre las mejores obras de la pintura galante, muy bien compuesto, de animado colorido y con un magnífico estudio de la luz. A éste seguirían otros cartones no menos conocidos como *Los jugadores de naipes* y *El cacharrero* (1778) que registran el fino sentido de observación que Goya posee. Dos años más tarde pinta *Las lavanderas* y *La novillada*, en el que al parecer se autorretrata. De la serie encargada en 1786 para el comedor del rey en el palacio de El Pardo, hay que recordar necesariamente los cuatro cartones que simbolizan las estaciones del año (*Las floreras*, *La era*, *La vendimia* y *La nevada*), donde Goya aborda con un sentido nuevo los cartones convertidos ahora en escenas de la vida real, más allá del majismo anecdótico, y llegando en otros cartones de esta misma serie a levantar testimonios de un realismo social (*El albañil herido*). Entre los últimos cartones podríamos citar el de *La gallina ciega* (1789) y el soberbio de *La Boda* (1792), viéndose en este último la actitud irónica y crítica de Goya.

Entre tanto, Goya fue alternando estos trabajos con otros a través de los cuales llegó a conseguir gran estimación en la Corte. Entre aquéllos se encuentra la primera experiencia importante como grabador, reproduciendo al aguafuerte toda una serie de obras de Velázquez, desde los *Borrachos* hasta los bufones y filósofos, pasando por los retratos reales del Salón de Reinos, hasta un total de trece grabados cuya venta se anunció en la *Gaceta* de Madrid en 1778. Ello le daría la oportunidad de estudiar a Velázquez de cerca, lo cual se evidencia años más tarde al hacer el retrato de *Carlos III de cazador* (1788), donde la referencia velazqueña es inmediata<sup>107</sup>. Del mismo año 1788 data la gran plancha *El ciego de la guitarra*, hecha sobre el propio cartón para el tapiz de Santa Bárbara y, lo que es más importante, la primera composición original de Goya con *El agarrotado*, que pone una nota de amargo contrapunto a los llamados años felices de los cartones.

Como se dijo más arriba, Goya entra en la Academia en 1780, para cuyo efecto pintó el *Cristo crucificado*, del Museo del Prado, donde el pintor hace algunas concesiones de tipo académico en el dibujo, modelado y color, pensando muy posiblemente en que iba a ocupar la vacante dejada por Mengs. Este hecho inaugura posiblemente la década más feliz en la vida del pintor con nuevos encargos, uno para Zaragoza y otro en Madrid. El primero consistía en pintar al fresco una de las cúpulas de El Pilar (*Regina Martyrum*), con sus correspondientes pechinas que exigieron nuevos bocetos por no gustar los primeros a su cuñado Francisco Bayeu. De aquí surgió una tensión artístico-familiar bien reflejada en la carta dirigida a su amigo Martín Zapater: «En acordarme de Zaragoza y pintura me quemo vivo»<sup>108</sup>. Al comienzo de 1781 terminaba aquella cúpula que recuerda más a obras por venir, como los frescos de San Antonio de la Florida, que a los frescos pintados por el propio Goya en el mismo templo de El Pilar. Si aquí se había producido un distanciamiento respecto a Francisco Bayeu y un pulso frente a Ramón Bayeu, que pintaría otra de las cúpulas del templo zaragozano, ahora se mediría de nuevo con Francisco Bayeu, Maella y otros pintores de Cámara con motivo de los cuadros





que por encargo del rey y en «competencia» se harían para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid. Goya salió bien parado con el tema que le cupo en suerte, *La predicación de San Bernardino de Siena*, donde se autorretrató de nuevo. La obra estaba a punto de concluirse en 1784 ante la curiosidad general, ya que su inauguración era «función esperada entre los profesores y deleitantes de las Artes»<sup>109</sup>.

El círculo de relaciones personales de Goya debió abrirse sin duda desde su ingreso en la Academia de Bellas Artes. Allí conoció y trató a gentes como Jovellanos y Ceán Bermúdez, entrando por este camino en el ambiente ilustrado que a su vez le franquearía el acceso al propio ministro de Estado que era entonces el conde de Floridablanca. A éste le retrató (1783) en un retórico lienzo (Banco Urquijo de Madrid) en el que se incluyen el propio pintor y posiblemente el arquitecto Ventura Rodríguez, abriéndose con él una futura actividad como retratista superior a esta primera muestra algo fría, distante y falta de naturalidad. Ello queda subsanado con creces en los siguientes retratos realizados por encargo del infante don Luis de Borbón a cuya exiliada corte de Arenas de San Pedro se trasladó Goya en 1783<sup>110</sup>. Allí retrató individualmente a los distintos miembros de la familia del Infante, a quien en una ocasión se hace acompañar de Ventura Rodríguez, haciendo igualmente un soberbio retrato de grupo a toda la familia que le hizo triunfar allí donde otros pintores, como Gregorio Ferro, habían fracasado.

La muerte del infante don Luis (1785) coincide con la protección dispensada por los duques de Osuna a Goya, siendo especialmente relevante el retrato de la *Duquesa de Osuna* (Colección March, Madrid) de una exquisitez y refinamiento verdaderamente notable. Dos años más tarde Goya pintaría *La familia del Duque de Osuna* (1788), en el Museo del Prado, donde sabe tratar al grupo infantil con una espontaneidad y gracia difícil de superar, al tiempo que el pintor hace gala de una técnica segura a la hora de dar color a las sedas brillantes de las ropas, con transparencias de gran belleza. Entre uno y otro retrato, Goya haría por encargo de la duquesa de Osuna algunas pinturas como *La cucaña* y *El columpio* para «El Capricho» o Alameda de Osuna (Madrid), en el estilo alegre de los cartones para tapices, al tiempo que con una expresión muy diferente e incluso desgarrada pinta los dos grandes lienzos de la catedral de Valencia con sendos episodios de la *Vida de San Francisco de Borja*. Una vez más, Goya adecuó el carácter de su pintura a la exigencia del tema tratado. Como retratista en los últimos años del reinado de Carlos III cabe mencionar la serie hecha por encargo del Banco de San Carlos, hoy en el Banco de España, donde cumplió fríamente con su cometido, aunque en los retratos del *Conde de Altamira* (1787) y de *Cabarrús* (1788) puso más empeño y nos dejó una excelente muestra de su talento como colorista<sup>111</sup>.

La llegada de Carlos IV al trono aceleró aún más si cabe la producción pictórica de Goya como retratista, comenzando por la propia pareja real de la que hizo varias versiones en el mismo año 1789, algunas de las cuales se encuentran en el Prado. Ello vino a coincidir con su nombramiento como Pintor de Cámara. Sin embargo, este bienestar se vio interrumpido por un fuerte quebrantamiento de salud del que nunca se repondría plenamente. En efecto, encontrándose en Andalucía y estando retratando a su amigo Sebastián Martínez, sufrió un ataque que, entre otras cosas, le dejó sordo para siempre (1792), alejándole durante un tiempo de la pintura. En 1793 escribe a Zapater: «Estoy en pie pero tan malo que la cabeza no sé si está en los hombros... Yo aún no he empezado a trabajar nada ni he tenido con mis males humor. La semana que viene empezaré si Dios quiere»<sup>112</sup>. Los primeros trabajos corresponderían a un grupo de «cuadros de gabinete», pintados sobre pequeñas planchas de hojalata con escenas taurinas e inquietantes visiones como *El naufragio*, *El incendio* y *El corral de locos* (1794), de un expresionismo gesticulante que no había surgido hasta ahora en su pintura.



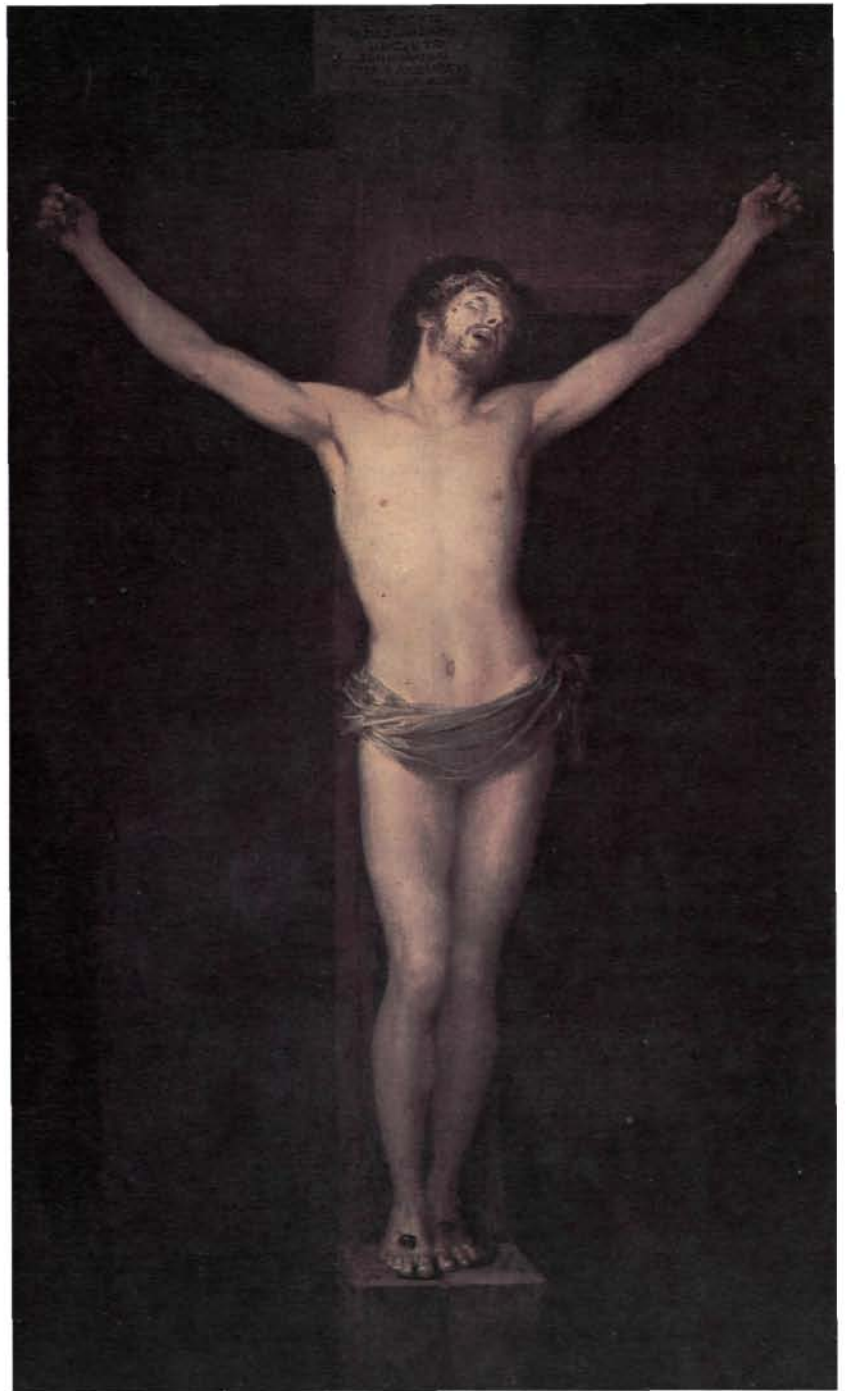


FIG. 261.—*Cristo crucificado*, por Francisco de Goya. Museo del Prado. Madrid. (Foto Oronoz)

Desde aquí hasta el año 1808, Goya, liberado ya de los trabajos para la Fábrica de Santa Bárbara y de todo tipo de encargos de compromiso, pinta y dibuja a su antojo, eligiendo los motivos y seleccionando a su clientela. Sintetizando al máximo este último período anterior a la guerra puede decirse que el arte de Goya discurre sobre tres vías distintas: por una parte, la intensa actividad como retratista; por otro lado, haciendo frente a importantes encargos de pintura religiosa, y finalmente, como telón de fondo, nos encontramos al Goya dibujante y grabador, donde el artista se compromete personal e ideológicamente. Esto no excluye el que abordara otros temas como las pinturas ejecutadas para la Alameda de Osuna (1797-1798), donde las escenas de brujería como *El Aquelarre* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) nos remiten en



definitiva a los temas tratados en *Los Caprichos*, aún no publicados en aquella fecha. El origen de éstos se retrotraen posiblemente a la crisis sufrida por Goya en 1792, cuando la sordera y el abatimiento le llevaron hacia una obligada introspección que encontraría su salida exterior a través de dibujos de «imaginación». Lo cierto es que los dibujos preparatorios de *Los Caprichos* se datan algo más tarde, entre 1796 y 1797, contenidos en el llamado «Álbum B de Madrid», aunque repartido hoy entre varias colecciones. A través de ellos, Goya, en su doble propósito satírico y moral<sup>113</sup>, hace una inteligente crítica social utilizando imágenes impresionantemente vivas acompañadas de breves leyendas. La brujería, el cortejo femenino, el matrimonio, la educación de los niños, la clase médica, la nobleza, la Inquisición y otros muchos aspectos quedan recogidos en estos dibujos, en los que con frecuencia se recurre al asno para caricaturizar determinadas escenas. El soporte ideológico de éstas procede en gran medida del círculo literario e ilustrado de los Moratín y Jovellanos con el que Goya acaba identificándose definitivamente en estos años. *Los Caprichos*, presentados a modo de «sueños de la razón» en una línea no muy lejana a los «Sueños» de Quevedo, se anunciaron como serie grabada en 1799, y algo debió ocurrir cuando Goya ofrece, a Carlos IV, en 1803, las planchas y doscientas cuarenta colecciones no vendidas, impidiendo con ello la difusión de imágenes e ideas que pudieran rozar alguno de los temas censurados por la Inquisición y expresamente reseñadas en sendas reales órdenes de 1781 y 1789<sup>114</sup>.

En vísperas del cambio de siglo Goya acomete un grupo de pinturas religiosas de gran envergadura, comenzando por los tres medios puntos con destino a la Santa Cueva de Cádiz (1796-1797). En los tres casos la composición se adapta con habilidad al formato del lienzo, especialmente en *La Última cena* donde Goya interpreta la escena con un sentido de pobreza evangélica que evoca las pinturas y aguafuertes de Rembrandt. Con una óptica distinta decora la cúpula y bóvedas de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid (1798), que resume y se distancia de anteriores experiencias al fresco. En efecto, *el Milagro de San Antonio de Padua*, fijado en la cúpula con arreglo a un estudiado efecto de perspectiva anular, que refuerza un antepecho fingido como límite impreciso entre la realidad y lo figurado, es una muestra elocuente de la evolución pictórica de Goya. Quedan ya muy lejos los ecos italianizantes que subsistían en los frescos aragoneses, apareciendo aquí un mundo nuevo formado por desheredados, pícaros, curiosos y devotos que se agolpan en torno al santo de los pobres, en una interpretación popular, al margen de la iconografía habitual. La factura suelta y abocetada, la viveza del colorido, así como los grupos de ángeles «femeninos» que ocupan las bóvedas inmediatas convierten la ermita de San Antonio en una de las obras más características del pintor. Entre otras pinturas religiosas de estos años queríamos destacar igualmente *El Prendimiento* (1798) de la Sacristía de la catedral de Toledo, muy cerca del *Expolio* de El Greco, con el que cabe establecer comparación en cuanto a intención expresiva. No obstante, el Cristo de Goya es una figura humilde, muy lejos de la prestancia heroica del Cristo del *Expolio*, realzada aunque no transformada por los vivos contrastes de luz.

Hemos dejado para el final la serie de retratos que Goya pinta en estos años, destacando los de los reyes, tales como el *Carlos IV en traje de caza*, poco natural y algo frío comparado con el excelente de *María Luisa con mantilla negra*, ambos de 1799 y en el Palacio Real de Madrid. En este año aún hubo de pintar el retrato ecuestre de los monarcas (Museo del Prado) y al año siguiente comenzó a trabajar por separado los miembros de la familia real que habrían de integrar el gran lienzo de *La familia de Carlos IV* (1800-1801), hoy en El Prado, donde se incluye el autorretrato del pintor en un segundo y discreto plano. Las analogías con Velázquez y el consciente alejamiento del retrato cortesano al modo de Van Loo son evidentes, llamando



FIG. 262.—*La familia de Carlos IV*, por Francisco de Goya. Museo del Prado. Madrid. (Foto Oronoz)

la atención la «magia del ambiente», el manejo de las luces, la fuerza y vida de los personajes retratados y la maestría de la técnica impresionista con que Goya sugiere ropas, bordados y joyas. El grupo de retratos femeninos de este período es absolutamente soberbio, comenzando por el conocido de la *Duquesa de Alba* (Hispanic Society de Nueva York), relacionado con la estancia de Goya en Sanlúcar acompañando a aquélla en el verano de 1796. El retrato de *La Tirana* (Academia de San Fernando), con un aplomo en la actitud propio de quien vive en la escena, contrasta con el frágil de la *Condesa de Chinchón* (Colección Duque de Sueca, Madrid), pintado en 1800. *Isabel Cobos de Porcel* (Galería Nacional, Londres) y la serie de pequeños retratos de las *Goicoechea* son posiblemente de lo mejor que pinta Goya en los años anteriores a la guerra. De entre los retratos masculinos, además de los autorretratos del propio pintor (Museo Goya de Castres), cabe destacar los de *Francisco Bayeu* y *Jovellanos*, ambos en el Prado, el excepcional de *Guillemardet* (Louvre), *Godoy* y *Juan de Villanueva*, los dos en la Academia de San Fernando, *Conde de Fernán Núñez* (Colección Fernán Núñez, Ma-

drid), el *Marqués de San Adrián* (Pamplona) y el del actor *Isidro Máiquez* (Prado) firmado en 1807. En estos últimos retratos se observa un cambio hacia lo que puede llamarse el retrato romántico, no sólo por lo que a éste presta la indumentaria sino por el modo de abordar el personaje y presentarlo ante nosotros.

Completan esta relación abreviada de obras significativas la pareja de *La maja desnuda* y *La maja vestida* (Prado), pintadas entre 1798 y 1805, posiblemente por encargo de Godoy, a cuya colección pertenecieron. En el primer caso, Goya debió de ensayar una suerte de ideal no siempre correcto en su formulación pero absolutamente conseguido en el resultado final. La actitud del modelo va más allá de lo que hoy conocemos en la línea de Giorgione, Tiziano y Velázquez, por citar los ejemplos tradicionales, para ofrecernos una versión del desnudo femenino que parece entroncar más con algunas imágenes de la pintura francesa, a lo cual contribuye la belleza de telas y colores que sirven de lecho a la «maja». La indudable carga sensual de esta pintura se ve contrastada con *La maja vestida*, subrayando más si cabe todo el misterio que rodea el significado de ambos lienzos<sup>15</sup>. Por último, mencionaremos la curiosa serie de *El Maragato* (1806-1807), hoy en Chicago, donde Goya recoge escenas que preludian la cruel etapa de la guerra, anticipando modos y expresiones repetidas luego en *Los Desastres*.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Satzillo (1707-1783)*. Catálogo de la Exposición antológica celebrada en Murcia (Madrid, 1973), con abundante bibliografía y una introducción de E. Gómez Piñol.

<sup>2</sup> A. SÁNCHEZ MAURANDI, *El escultor don Roque López*, Murcia, 1949.

<sup>3</sup> E. PARDO CANALIS, *Francisco Satzillo*, Madrid, 1965, pág. 15.

<sup>4</sup> A. IGUAL ÚBEDA, *Ignacio Vergara Gimeno*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1929, tercer trimestre, pág. 168.

<sup>5</sup> A. IGUAL ÚBEDA, *Ignacio Vergara: esquema de su vida y síntesis de su obra*, Valencia, 1974.

<sup>6</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, pág. 350.

<sup>7</sup> Sobre su abundante obra religiosa distribuida por las iglesias madrileñas así como en Bilbao, Pasajes y Zaragoza, véase la relación dada por CEÁN en el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800, tomo III, págs. 106-108) y los trabajos de J. NICOLAU: *Dos posibles obras desconocidas de Juan Pascual de Mena*, en «Archivo Español de Arte», núm. 177, 1972, págs. 63-66; y *Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao*, en «Estudios Vizcaínos», 1974, págs. 177 y sigs.

<sup>8</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1781, pág. 3.

<sup>9</sup> Este modelo, conservado en la Academia de San Fernando, ha sido erróneamente atribuido por Sánchez Cantón a Manuel Álvarez, quien hizo otro muy distinto para aquella ocasión (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Madrid, 1965, págs. 268 y 272). Esta atribución equivocada figuró igualmente en la exposición que sobre «El caballo en el arte» organizó en 1955 la Sociedad Española de Amigos del Arte. Ha sido CL. BÉDAT (*L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, págs. 284-285) quien ha devuelto su paternidad a Mena, haciendo observar que, posteriormente, la cabeza de Felipe V fue «reemplazada por la de Carlos III».

<sup>10</sup> E. PARDO CANALIS, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, págs. 46 y 183.

<sup>11</sup> BÉDAT, ob. cit., pág. 283.

<sup>12</sup> A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, 1969, págs. 105-107.

<sup>13</sup> M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII*, en «Goya», núm. 124, 1975, páginas 161-178.

<sup>14</sup> J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo I, pág. 297.

<sup>15</sup> CL. BÉDAT, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971, págs. 17 y 52.

<sup>16</sup> Véase nota anterior, pág. 17.

<sup>17</sup> Cit. por F. J. DE LA PLAZA, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 127.

<sup>18</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Roberto Michel*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1917, págs. 4-6.

<sup>19</sup> CEÁN, ob. cit., tomo III, pág. 149.

<sup>20</sup> De esta obra se conserva un bello modelo en barro, de 61 cm. de alto, en el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, habiendo figurado en la exposición sobre *Madrid hasta 1875*, con el núm. 697 del catálogo (Madrid, Museo Municipal, 1979).



<sup>21</sup> Anteriormente Robert Michel ya había trabajado para el Palacio Real, donde hizo algunas de las estatuas que coronarían el edificio, tales como las de Alfonso IX, Teodomiro y Teudis, pero su labor no difiere grandemente de la de sus colegas franceses, italianos y españoles, como los Dumandré, Olivieri, Castro, Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena. Véase F. J. DE LA PLAZA, ob. cit., láms. LVIII, 9; LXIV, 4 y LXVI, 2.

<sup>22</sup> Ambos modelos figuraron en la Exposición sobre *Madrid hasta 1875* con el núm. 698 de su catálogo (Madrid, Museo Municipal, 1979).

<sup>23</sup> F. LABRADA, *Catálogo de pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1965, pág. 96, núm. 715.

<sup>24</sup> Para otros datos sobre P. Michel, véase E. PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, 1951, págs. 10-16.

<sup>25</sup> A. IGUAL ÚBEDA, *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia, 1968, pág. 108.

<sup>26</sup> A. LÓPEZ DE MENESES, *Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1933, pág. 253.

<sup>27</sup> F. ABBAD, *Una obra inédita de Francisco Gutiérrez*, en «Archivo Español de Arte», 1946, págs. 343-344.

<sup>28</sup> CEÁN, ob. cit., tomo II, págs. 247 y 250.

<sup>29</sup> *Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1790, pág. 13; *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y grabadas por Don Josef López Enguádanos, Profesor de Pintura*, Madrid, 1794. Véase uno de esos vaciados en un dibujo del propio Mengs en M. ÁGUEDA, *Dibujos de Mengs en el Museo del Prado*, en «Boletín del Museo del Prado», 1980, tomo I, número 2, pág. 85.

<sup>30</sup> *Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1799, pág. 28.

<sup>31</sup> CL. BÉDAT, *La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793*, en «Academia», núm. 26, 1968, página 76.

<sup>32</sup> Véase nota 30.

<sup>33</sup> M. LORENTE JUNQUERA, *Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid*, en «Arte Español», 1954, segundo cuatrimestre, págs. 58-71.

<sup>34</sup> La carta completa la recoge PONZ en su *Viaje de España*, Madrid, Ed. Aguilar, págs. 585-586.

<sup>35</sup> CEÁN, ob. cit., tomo I, pág. 23.

<sup>36</sup> Véase nota 30, *Distribución...*, pág. 32.

<sup>37</sup> Esta interesante información ha sido localizada y publicada por M. S. DÍAZ, *Noticias sobre fuentes madrileñas del siglo XVIII*, en «Villa de Madrid», núm. 54, 1977, págs. 52-55.

<sup>38</sup> Véase nota 30, *Distribución...*, pág. 29.

<sup>39</sup> J. L. MORALES, *Escultura aragonesa del siglo XVIII*, Zaragoza, 1977, págs. 73-76.

<sup>40</sup> CEÁN, ob. cit., tomo IV, pág. 300.

<sup>41</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El escultor Vergaz*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 12, 1928, páginas 244-245.

<sup>42</sup> CONDE DE VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, tomo II, página 112.

<sup>43</sup> E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, ed. del Instituto de España, 1972, pág. 35.

<sup>44</sup> E. PARDO CANALÍS, *El escultor Juan Adán*, en «Seminario de Arte Aragonés», tomos VII-IX, 1957, págs. 5 y sigs.

<sup>45</sup> C. MARTINELL, *La Seu Nova de Lleyda*, Valls, 1926, págs. 184 y sigs.

<sup>46</sup> E. PARDO CANALÍS, *Escultura Neoclásica española*, Madrid, 1958, pág. 38.

<sup>47</sup> E. PARDO CANALÍS, *La Venus de Juan Adán*, en «Goya», núm. 102, 1971, págs. 435-436.

<sup>48</sup> Sobre estos aspectos y posible interpretación de la Venus de Adán, véase P. NAVASCUES, *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*, en «Estudios Pro-Arte», núm. 2, 1975, pág. 14.

<sup>49</sup> J. L. MORALES, ob. cit. en nota 39. La bibliografía posterior sobre José Ramírez de Arellano, cuya obra pertenece prácticamente al reinado de Fernando VI, está recogida por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, 1983, págs. 583-584.

<sup>50</sup> R. OTERO, *El barroco italiano en la obra del escultor Ferreiro*, en «Boletín de la Universidad Compostelana», 1958.

<sup>51</sup> R. OTERO, *El retablo de Sobrado y el neoclasicismo*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», tomo XV, 1960.

<sup>52</sup> R. OTERO, *Una gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro*, en «Archivo Español de Arte», núm. 93, 1951, páginas. 35-46.

<sup>53</sup> R. OTERO, *El escultor Ferreiro*, Santiago, 1957.

<sup>54</sup> R. OTERO, *El estilo y algunas obras poco conocidas de Ferreiro*, en «Archivo Español de Arte», núm. 101, 1953, págs. 51-62.

<sup>55</sup> C. MARTINELL, *El escultor Luis Bonifás y Massó. 1730-1786*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», 1948, vol. VI, 1 y 2, págs. 9 y sigs.

<sup>56</sup> El retablo fue estudiado minuciosamente antes de su destrucción, por C. Martinell, véase nota 45.

<sup>57</sup> C. MARTINELL, *El escultor Amadeu. Su formación y su obra*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», 1945, págs. 157 y sigs.

<sup>58</sup> R. GRABOLOSA, *Olot, en les Arts i en les Lletres*, Barcelona, 1974, págs. 47-57.

<sup>59</sup> A. IGUAL ÚBEDA, *José Esteve y Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971.

<sup>60</sup> A. IGUAL ÚBEDA, *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia, 1968, págs. 58-67.

<sup>61</sup> A. IGUAL ÚBEDA y F. ALMELA, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, Valencia, 1950.

<sup>62</sup> S. TEJERA, *Estudio histórico-crítico-biográfico de D. José Luján Pérez*, Madrid, 1914.

<sup>63</sup> E. PARDO CANALÍS, *Don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho*, en «Goya», núm. 70, 1966, págs. 224-227.

<sup>64</sup> En la obra de F. J. LEÓN TELLO, y M. M. VIRGINIA SANZ, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, 1980, págs. 369-442 y 509-529, se puede encontrar una introducción y selección de textos relativos a las *Conversaciones sobre la Escultura*, de Arce (Pamplona, 1786).

- <sup>65</sup> VIÑAZA, ob. cit., tomo II, págs. 198-199.
- <sup>66</sup> C. CID, *Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurri*, en «Archivo Español de Arte», núm. 134, 1961, páginas 107-124.
- <sup>67</sup> C. CID, *Una obra maestra del neoclasicismo español. La Lucrecia muerta de Damián Campen*, en «Arte Español», 1952, primer cuatrimestre, págs. 15-25.
- <sup>68</sup> M. BARRIO, *Un escultor español en Roma: Antonio Solá*, en «Archivo Español de Arte», núm. 153, 1966, páginas 51-83.
- <sup>69</sup> E. PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, págs. 61-78.
- <sup>70</sup> J. FUSTER, *José Ginés*, Alicante, 1980.
- <sup>71</sup> Sobre la posterior obra de estos escultores, véase E. PARDO CANALÍS, *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958.
- <sup>72</sup> Una síntesis de este período, con abundante bibliografía, puede encontrarse en Y. BOTTINEAU, *La pintura francesa en la Corte de España durante el siglo XVIII*, en «El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», Madrid, 1980, págs. 99-173.
- <sup>73</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII*, en «El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», Madrid, 1980, págs. 175-217. Véase página 178.
- <sup>74</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, pág. 511.
- <sup>75</sup> Sobre la labor de Giaquinto en España y sobre la pintura italiana de este momento es fundamental el libro de J. URREA, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977. Lo referente a Giaquinto y su obra se halla en las págs. 116-150.
- <sup>76</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *J. B. Tiepolo en España*, Madrid, 1953.
- <sup>77</sup> De una carta de Tiepolo a Carlos III, recogida por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los tiepolos de Aranjuez*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 7, 1927, págs. 1-17.
- <sup>78</sup> Sus hermanos Luis (1715-1763) y Alejandro (1719-1722) fueron igualmente pintores, así como sus hijos Zacarías (1763-1837) y Cástor (1768-1822). Un tercer hijo, Isidro (1765-1840), fue arquitecto.
- <sup>79</sup> V. DE SAMBRICIO, *José del Castillo*, Madrid, 1958.
- <sup>80</sup> Recogido por Sánchez Cantón, véase ob. cit. en nota núm. 76, pág. 12.
- <sup>81</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Mengs en España*, Madrid, 1927.
- <sup>82</sup> J. N. DE AZARA, *Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por...*, Madrid, Imp. Real, 1780; J. I. TELLECHEA, *Azara y la edición de las obras de A. R. Mengs*, en «Academia», núm. 35, 1972, págs. 45-68.
- <sup>83</sup> «Carta de don Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara de Su Majestad, al autor de esta obra», en A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, págs. 565-582.
- <sup>84</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y Pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, Madrid, 1965, págs. 159-160; M. ÁGUEDA, *Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, en «Actas del II Simposio Padre Feijoo», Oviedo, 1983, tomo II, págs. 445-476.
- <sup>85</sup> Para la vida y obra de González Ruiz, pintor muy vinculado a la Academia de San Fernando, tal y como justificaba la corporación su nombramiento frente a Mengs, véase J. L. ARRESE, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973.
- <sup>86</sup> *La Apoteosis de Trajano* fue pintada por Mengs durante su segunda estancia en Madrid entre 1774 y 1776.
- <sup>87</sup> M. ÁGUEDA, *Dibujos de Mengs en el Museo del Prado*, en «Boletín del Museo del Prado», tomo I, núm. 2, 1980, págs. 83-98.
- <sup>88</sup> M. ÁGUEDA, *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Madrid, 1980. La autora de este Catálogo de la Exposición Mengs, celebrada en el Museo del Prado (1980), prepara en la actualidad su tesis doctoral sobre este pintor.
- <sup>89</sup> R. ARNÁEZ, *Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado*, en «Archivo Español de Arte», núm. 178, 1972, págs. 119-148; de la misma autora, véase *Dibujos Españoles del siglo XVIII. A-B.*, tomo II del Catálogo de dibujos del Museo del Prado, Madrid, 1975, págs. 17-146.
- <sup>90</sup> V. DE SAMBRICIO, *Francisco Bayeu*, Madrid, 1955. Sobre la familia Bayeu ver J. L. MORALES, *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.
- <sup>91</sup> R. DEL ARCO, *El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya*, en «Revista de Ideas Estéticas», núms. 15-16, 1946, págs. 379-415.
- <sup>92</sup> Algunas obras de Ramón Bayeu se han atribuido últimamente a su hermano Francisco, lo cual puede dar idea de la semejanza de su estilo. Véase J. HELD, *Die Genesbilder der Madrider Tepichmanufaktur und die Anläge Goyas*, Berlín, 1971.
- <sup>93</sup> Sobre la actividad de Maella en los Reales Sitios, véase P. JUNQUERA, *M. S. Maella*, en «Reales Sitios», 1973, (núms. 37 y 38) y 1974 (núms. 39, 40 y 41).
- <sup>94</sup> D. MOLLINEDO, *Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella*, en «Archivo Español de Arte», núm. 182, 1973, páginas 145-157. En este trabajo se recogen dibujos preparatorios de otras muchas obras de Maella. Véase también A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dibujos españoles del siglo XVIII. C-Z.*, Tomo III del Catálogo de dibujos del Museo del Prado, Madrid, 1977.
- <sup>95</sup> A. VEGUE Y GOLDONI, *Mengs, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo. El canónigo Pérez Sedano*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 18, 1930, págs. 281-284.
- <sup>96</sup> F. J. FABRE, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.
- <sup>97</sup> J. J. LUNA, *Luis Meléndez, pintor español de bodegones*, Madrid, 1982.
- <sup>98</sup> E. TUFTS, *A Stylistic Study of the Paintings of Luis Meléndez*, Nueva York, 1971.
- <sup>99</sup> O. DELGADO, *Parey y Alcázar*, Madrid, 1957.
- <sup>100</sup> Catálogo de la Exposición *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, Burdeos, 1980, págs. 94-95.
- <sup>101</sup> CEÁN, ob. cit., tomo IV, pág. 55.
- <sup>102</sup> CL. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, págs. 139-141 y 183-185.

<sup>103</sup> E. LAFUENTE, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, 1947; N. GLENDINNING, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1983.

<sup>104</sup> Dichas pinturas, hoy dispersas, así como las que a lo largo del texto se mencionan pueden hallarse reproducidas y estudiadas en cualquiera de los catálogos modernos existentes sobre la obra de Goya, como los debidos a: J. GUDIOL, *Goya. Biografía, Estudio Analítico y Catálogo de sus pinturas*, Barcelona, 1970; P. GASSIER y J. WILSON, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974; R. DE ANGELIS, *La obra pictórica de Goya*, Barcelona, 1976; y J. CAMÓN, *Goya*, Zaragoza, 1980-1981. Estas obras recogen a su vez abundante bibliografía sobre la obra del pintor. Por la calidad de las reproducciones es igualmente aconsejable el libro de M. SEIDEL y O. BIHALJI-MERY, *Goya entonces y ahora*, Madrid, 1983.

<sup>105</sup> E. LAFUENTE, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, 4ª ed.

<sup>106</sup> V. DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.

<sup>107</sup> E. LAFUENTE, *Catálogo de la Exposición Goya en las colecciones madrileñas*, Madrid, 1983, págs. 132-133.

<sup>108</sup> F. DE GOYA, *Cartas a Martín Zapater* (Edición a cargo de M. Águeda y X. de Salas), Madrid, 1982, pág. 64, carta núm. 20.

<sup>109</sup> De una carta de Goya a Zapater, véase nota anterior, pág. 119, carta núm. 57.

<sup>110</sup> P. GASSIER, *Goya, pintor del Infante D. Luis de Borbón*, en «Goya en las colecciones madrileñas», Madrid, 1983, págs. 15-19.

<sup>111</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La pintura del siglo XVIII*, en «El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982», Madrid, 1982, págs. 151-153.

<sup>112</sup> Véase nota 108, págs. 214 y 216, cartas núms. 126 y 127.

<sup>113</sup> E. HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983.

<sup>114</sup> J. CARRETE, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, tesis doctoral inédita. Aunque este excelente trabajo se refiere a la obra de Manuel Salvador Carmona (1734-1820), refleja sin embargo la misma realidad circunstancial en que Goya se movió.

<sup>115</sup> J. GÁLLEGO, *Las majas de Goya*, Madrid, 1982.

#### APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Entregado el presente trabajo en 1983 y habiéndose publicado desde entonces varios estudios sobre los temas arriba desarrollados, parece oportuno mencionar algunos de ellos para orientación del lector.

El estudio más reciente y amplio, aunque su información bibliográfica se interrumpe en 1983, se debe a Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808* (Paris, 1986), que es una documentada continuación de su anterior libro sobre *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, recientemente traducido al castellano por la Fundación Universitaria Española (Madrid, 1986). Asimismo, la editorial Espasa-Calpe ha dedicado el vol. XXVII de la colección SUMMA ARTIS al *Arte español del siglo XVIII* (Madrid, 1984), con textos de J. CAMÓN, J. L. MORALES y E. VALDIVIESO. Igualmente, el vol. XXXI de la citada colección, que estudia *El grabado en España* (Madrid, 1987), cuenta con una interesante colaboración de J. CARRETE sobre *El triunfo de la estampa ilustrada*.

Otros trabajos sectoriales abordan visiones generales sobre una determinada región, como es el caso de Cataluña, donde el vol. V de la «Historia de l'art català» aborda *L'època del barroc, s. XVII-XVIII* (Barcelona, 1984), o bien minuciosas monografías como la debida a J. BASSGODA NONELL sobre *La Casa Lonja de Barcelona* (Barcelona, 1986).

Posiblemente ha sido la arquitectura la más afortunada historiográficamente, sin con ello desconocer los estudios y catálogos sobre escultura y pintura (A. ANSÓN, *José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, 1985), así como la amplia serie de artículos que han ido apareciendo en revistas especializadas, como las *Precisiones sobre los dibujos de A. R. Mengs en la Biblioteca Nacional*, de M. ÁGUEDA («Archivo Español de Arte», 1986), pero que nos resulta imposible recoger aquí en su totalidad.

En relación con la arquitectura desearíamos destacar los catálogos de las exposiciones sobre el *Real Jardín Botánico de Madrid* (Madrid, 1983) y sobre *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio* (Madrid, 1984), los *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, publicados por la Academia de San Fernando (Madrid, 1985), y *La arquitectura de la Ilustración en España* de C. SAMBRICIO (Madrid, 1986). Este último trabajo, a pesar del sugerente título, no es sino la publicación, una vez más, de anteriores artículos y planteamientos del autor, algunos de los cuales resultan obsoletos al no haber sido revisados a tenor del avance historiográfico que sobre la arquitectura del siglo XVIII se ha producido en nuestro país en los últimos años. Sirva de ejemplo el capítulo dedicado a la teoría de la arquitectura, donde Sambricio sostiene que el tratado sobre Arquitectura Civil de José de Hermosilla «no ha llegado hasta nosotros» (ob. cit., pág. 61), cuando, en realidad, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y está publicado (D. RODRÍGUEZ, *De la utopía a la Academia. El tratado de Arquitectura Civil de José de Hermosilla*, «Fragmentos», 1984). Asimismo, Sambricio afirma (ob. cit., págs. 63 y 90) que Lois Monteagudo publicó en Madrid, en 1760, un libro cuyo «texto es un valioso testimonio...», cuando de lo que se trata es de una colección de dibujos nunca publicada y sin texto alguno, de la que su actual poseedor, don Luis Cervera, ha hecho una edición facsimilar con interesante estudio sobre este arquitecto (L. CERVERA, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su «Libro de Barrios Adornos»*, La Coruña, 1985). Nada digamos de la tajante afirmación sobre Bails, de quien sigue diciendo (ob. cit., pág. 140) que se adelantó a Milizia, cuando esto es mental y cronológicamente imposible, desconociendo otros trabajos que así se lo han hecho ver (P. NAVASCUÉS, *Estudio crítico de la Arquitectura Civil de Benito Bails*, Murcia, 1983, 146 páginas). Por todo ello, se recomienda al lector prudencia en su consulta.



Carácter muy distinto y riguroso tienen en cambio los trabajos aparecidos en Galicia debidos a J. RODRÍGUEZ VILLASANTE (*Las defensas de Galicia*, La Coruña, 1984), A. VIGO (*Arquitectura y urbanismo en El Ferrol en el siglo XVIII*, Vigo, 1984) y J. R. SORALUCE (*Castillos y fortificaciones en Galicia. La arquitectura militar de los siglos XVI-XVII*, La Coruña, 1985).

Finalmente, debemos incluir los recientes libros de J. BÉRCEZ (*Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987, y *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987), que son una seria llamada de atención hacia el alcance real del fenómeno académico y el catálogo de la exposición sobre *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* (Madrid, 1987).