LAS BELLAS ARTES EN EL REINADO DE FERNANDO VI

POR

FRANCISCO J. SANCHEZ CANTON

Discurso leído en la sesión pública y solemne celebrada en el salón de la Real Academia el domingo, 8 de noviembre de 1959, para conmemorar el fallecimiento de su augusto fundador, el Rey Fernando VI.

UN centenario más; éste, para la Academia de inexcusable conmemoración. Rasgo entre los caracterizadores de nuestra época habrá de ser, en lo por venir, el afán patente en ella por recordar figuras y sucesos históricos al cabo de los plazos arbitrarios del tiempo, que llamamos siglos y milenios. Parece, cual si el vértigo del vivir actual buscase, y creyese encontrar, sosiego en la demorada consideración y en el aprecio de lo que fué. Mediante una y otro suscítanse ejemplos aleccionadores y, en casos como el presente, se pagan deudas con la gratitud.

El 10 de agosto se cumplieron doscientos años de la muerte de nuestro fundador, el buen Rey Fernando VI, acaecida en el cercano castillo de Villaviciosa de Odón, al que se había retirado, once meses antes, al enviudar de su nada bella, pero bonísima y amadísima Doña María Bárbara de Braganza. Moría el Monarca presa de funesta insania melancólica, heredada de su padre Felipe V. Contaba sólo cuarenta y seis años y había sido el último vástago de aquella modelo de reinas, casi desde la niñez, que se llamó María Luisa Gabriela de Saboya.

Tenía ocho años el Infante Don Fernando en ocasión que el sagaz Conde de Saint-Simon lo pinta parecido a su hermana María Ana Victoria, pero de mejor físico, y añadía: "promete mucho en todo por el despejo, la vivacidad, la agudeza de las réplicas..." Un texto posterior, aducido por D. Modesto Lafuente, lo describe: "Pequeño de estatura; sin ser bello, era expresivo y agradable, y toda su fisonomía de Borbón; pací-

fico y sosegado por carácter; tenía en... modales y apostura más semejanza con la gracia y viveza de los franceses que con la gravedad y parsimonia de los españoles."

Como Rey tuvo el acierto venturoso de elegir ministros que bien gobernaron: Carvajal y Lancáster, Ensenada, Wall. El hábil mantenimiento de la paz trajo a España riquezas no superadas, que, con el coincidente desarrollo de las Ciencias y las Artes, son glorias que timbran el reinado, duradero poco más de una docena de años.

El 13 de junio de 1752 se celebró la *Abertura solemne* de esta Real Academia, efeméride que evocamos en 1952 con un acto, en el cual Su Alteza Real el Infante Don José Eugenio de Baviera y Borbón leyó el elogio del hermano de Carlos III, su quinto abuelo por línea materna y sexto por línea paterna, y quien os habla relató los orígenes de nuestra Casa; por ello prescindiré de estos dos aspectos y dedicaré corto tiempo a presentar el panorama de las artes españolas bajo el cetro de Fernando VI. Si casi siempre los límites de un reinado encierran manifestaciones fácilmente caracterizables en cualquier esfera, en la artística el de nuestro Fundador muestra tal número de realizaciones debidas a su personal iniciativa, a la de la Reina y a la de sus ministros, que, sin duda, puede hablarse de una arquitectura, de una escultura y de una pintura peculiares.

Menéndez Pelayo, en su juventud, devota de los períodos áureos del pasado español, tilda el comedio del siglo XVIII "de modesta prosperidad y reposada economía"; entonces —dice— "todo fué mediano y nada pasó de lo ordinario ni rayó en lo heroico". Después, con más abierto criterio, acertó a valorar aquellos felices años que tanto supusieron para que se produjese el subsiguiente esplendor. Ha de pensarse en que pocos capítulos de la historia de España son equiparables a aquél: con la moneda firme, recuperado su valor adquisitivo; con la vida sin sobresaltos, holgada; con empleo productivo de literatos y de artistas; con renovación de conceptos científicos e históricos por un padre Feijoo, un padre Sarmiento, un Mayáns, un padre Flórez.

Mas concretémonos al campo propio.

Los Reyes Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza.
Por L. M. Van Loo.

(Museo del Prado.)

La relación de la distribución de premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando, a los dieciocho meses de inaugurada, publica la "Canción" leída por el más sesudo preceptista que inspirado poeta D. Ignacio Luzán, resumen de las principales obras que se construían y decoraban en Madrid, comenzando por el nuevo Real Palacio.

El Arte a la materia
Excede, con primores y desvelos,
En este Real Albergue, en quien las glorias
De España cifra una ingeniosa idea...
.....
Aquí al vivo esculpidos
Por el cincel de Artífices Hesperios
Respiran Reyes siempre esclarecidos,
Y el primero es Fernando, en cuya guarda
Ruge un león...

Los versos, poco sonoros, pero, eso sí, debidamente anotados, nos informan que el edificio —trazado por Juan Bautista Sacchetti sobre la grandiosa idea inicial de Filippo Iuvara y cuya primera piedra se colocó el 7 de abril de 1738— se adornaba, a la sazón, siguiendo el erudito plan propuesto por el P. Sarmiento, que publiqué hace tres años. A él pertenecen las estatuas de los soberanos españoles, esculpidas por varios artistas; al frente de ellos, con el italiano Olivieri, D. Felipe de Castro, autor de las de los reinantes y del león —"rugiente", al decir de Luzán— que los separaba, en la fachada principal. Las estatuas —si se subieron todas— permanecieron tan breve tiempo encima de la balaustrada remate del edificio y en los ángulos salientes de la planta noble, que, al añadir Carlos III el cuerpo disimétrico, se prescindió de los pedestales correspondientes. La fecha del plan del polígrafo benedictino es el 14 de junio de 1743; lo amplió en 30 de agosto de 1747, pero en los años siguientes, por lo menos hasta 30 de marzo de 1750, continuó interviniendo activamente, y de modo concreto en la serie de efigies de los reyes.

Tras la mención del Nuevo Palacio, viene en los versos de Luzán la del espléndido Monasterio de la Visitación, llamado las Salesas Reales y hoy Santa Bárbara, empeño personal de la Reina, por lo que acaso saliese de la amargada camarilla de Isabel Farnesio —madrastra de Fernando VI— el maldiciente dicho:

"Bárbaro gesto, bárbaro gasto, bárbaro gusto,"

que más se murmuraría en los salones que se airearía por calles y plazas, pues el pueblo madrileño adoraba a su Soberano, dechado de virtudes y de inteligencia. El cantor Académico se pregunta:

Mas, ¿quál peregrina
Fábrica suntuosa se levanta,
Obra de docta mano?...

y, a pie de página, apostilla que la mano era la de D. Francisco Carlier, francés de nacimiento, por lo que no se explica que Ceán, adicionando a Llaguno, escriba: "Aunque Sacchetti fué el primere que hizo trazas para la obra..., se cree, con sobrado fundamento, que se adoptaron las que formó Carlier". Sacchetti era entonces Director jubilado de la Academia, y asistiría, como Carlier, a la sesión.

Todavía encomia Luzán otra construcción madrileña de aquellos años: la iglesia de San Marcos:

Sagrado Evangelista,
También tus aras renovadas veo
Por artífice diestro, que redujo
Lo hermoso y grande a limitado giro...

afortunada expresión de la gracia con que D. Ventura Rodríguez resolvió la planta, que se ha señalado como semejante a la figura de una abeja, formada por elipses y sin el empleo de ninguna recta. Ejemplar el más bello del estilo denominable "barroquismo templado", la mejor arquitectura del momento. Actuaba en él, sin rigideces, la influencia de los

italianos morigeradores del desenfreno —sin duda genial y que hoy admira y asombra, pero abominado por nuestros fundadores— del que habían hecho gala José Churriguera, Pedro de Ribera y Narciso Tomé, por citar sólo a los más audaces.

Cuatro italianos llamados por Felipe V merecen aquí recuerdo: los ya citados Iuvara y Sacchetti, más Bonavía y Ravaglio. Ninguno aventajó al primero, que en tierra de Nápoles, en Turín y en Lisboa había construído admirables edificios, por lo que Felipe V le llamó como proyectista del Nuevo Real Palacio —al ser destruído el viejo Alcázar de los Austrias por el incendio de la Nochebuena de 1734—; pero su vida apenas duró un año, pues pasó de ella a la eterna en Madrid, el 31 de enero de 1736. Tocó, por expresa designación de Iuvara, a Giovanni Battista Sacchetti, turinés, reducir los ambiciosos planos de aquél, para que cupiese la construcción en el solar del antiguo y luego dirigir la obra, que es innecesario decir llenó todo el reinado de Fernando VI, sobreviviéndole el arquitecto en cinco años; los veintisiete de su residencia en Madrid fueron ocupados por los trabajos palatinos, que no le impidieron dedicarse a la enseñanza en el período constituyente de nuestra Academia. Había sido orfebre y pintor, artes que no ejerció entre nosotros (*). Figura de menor relieve es la de Jacobo Bonavía, y, sin embargo, digno de ser monografiado. Natural de Piacenza, debía ser práctico en resolver problemas teatrales, porque intervino en las mutaciones en el "Casón" —teatro del Buen Retiro—, en diciembre de 1737. Era pintor, mas no se mencionan obras suyas en este arte, y habrá de considerársele escenógrafo. Como arquitecto formó parte de la Junta preparatoria de la Academia y, al inaugurarse, ostentaba el título de Director Honorario de Arquitectura. En Aranjuez había desempeñado el cargo de conserje, que no fué impedimento para que en 1744 se le encomendase la traza de la monumental y nada graciosa escalera de Palacio y para que, al ocurrir el incendio de 16 de junio de 1748,

---

(*) Cuatro lienzos con escenas de la *Pasión* se registran a su nombre en la catedral de Chieri, a 19 kilómetros de Turín.

dirigiese durante cuatro años la restauración. En la misma fecha proyectó la iglesia de San Antonio, en dicho Real Sitio; su planta caprichosa, movida, suma de un pórtico aéreo, un cuerpo central redondo, bajo cúpula, y otro rectangular, pregona la originalidad de Bonavía, acreditada asimismo en la gentilísima iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor, hoy bajo la advocación de San Miguel, que es anterior, porque se contrata en 1739 y se pintaba la bóveda en 1745. Aunque intransigente Ceán con las libertades barrocas que en ellas campean, hasta escribir que "no merecen elogio alguno", son ambas, a mi ver, las muestras más jugosas de la arquitectura religiosa española de su siglo. Murió Bonavía semanas después del Rey. El cuarto arquitecto, Virgilio Ravaglio, o Rabeglio, es como una sombra: se sabe tan sólo que entre 1743 y 1758 dirige la obra de San Miguel, que trabajaba con Sacchetti en el Palacio Nuevo y que en 1752 fué escogido para proyectar el que, en Riofrío, se destinaba a ser residencia de Isabel de Farnesio, la descontenta e intrigante madrastra de Fernando VI; pero parece evidente que la construcción —en la que destaca la aparatosa escalera— fué tarea realizada por el italiano Carlo —o Francisco— Fraschina, de quien nada más se conoce.

Débese, sin duda, a estos arquitectos italianos más que a los franceses Carlier, Marchand y Brachelieu, el aire y el brío que adquiere nuestra arquitectura al mediar el siglo, y en sus piezas capitales acaso deba concederse valor a la circunstancia de que Sacchetti y Bonavía fuesen pintores, puesto que sus obras revelan dominio del juego de luces y sombras.

El fruto mejor granado de la influencia italiana fué el arquitecto español D. Ventura Rodríguez, aunque, en gran parte, se sale del campo hoy acotado, no porque no trabajase cuando reinaba Fernando VI, pues su precocidad le llevó, ya en la adolescencia, a ser delineante de los planos de Iuvara, sino porque en el lapso recordado aquí absorbía casi toda su actividad la obra del Nuevo Real Palacio, del que en 5 de marzo de 1749 fué nombrado arquitecto delineante mayor, colaborando con Sacchetti. El cambio de Rey trajo el de la dirección de los trabajos, en lo principal terminados, y el quedar libre D. Ventura para los encargos

múltiples, que no le dejaron hasta su fin. Queda hecha referencia de la admirable iglesia de San Marcos, cuya traza fechó en 13 de agosto de 1749, en la que el propio Ceán Bermúdez encuentra "la mayor elegancia, proporción y buen gusto". La relación de esta preciosa iglesia, con los arquitectos italianos mencionados, en particular con Bonavía, es clara, sin menoscabo de la genialidad; por eso resulta un tanto ingenua la observación de Ceán: "Si no estuvo D. Ventura en Roma no dejó de ser gran arquitecto, como lo fueron los celebérrimos artistas griegos que no estudiaron en Corinto". Bajo Carlos III su personalidad se afirmó hasta merecer el nombre de *restaurador de la arquitectura española*, no sin contradictores, pues el mismo Ceán escribe que fué sepultado en *su* San Marcos, "única edificación que la envidia le permitió construir en esta corte", alusión a rencillas profesionales, a las que con severidad e indignación se refiere también el grave Jovellanos en el *Elogio* que en esta casa leyó del gran artista. Aludían, seguramente, a la oposición de Sabatini, ingeniero militar siciliano, que se alzó con la privanza de Carlos III en todo lo concerniente a las construcciones palatinas y madrileñas. Mas esto rebasa los límites del centenario que celebramos.

Ni la escultura ni la pintura alcanzaron bajo Fernando VI florecimiento comparable al de su hermana mayor.

Luzán, en la *Canción* antes extractada, no se aventura a más que a referirse a las estatuas de los Reyes del exterior del Palacio Nuevo y citar en nota a D. Felipe de Castro, nombrado "Gallesio Libádico" entre los árcades de Roma. Y en ésta y en la siguiente relación, preciosamente impresas, de nuestras sesiones solemnes encontramos como Directores a Olivieri, a Castro, y honorario, a Antonio Demandre, o Dumandre, y como Tenientes de Director, al también francés Roberto Michel y los españoles don Juan Pascual de Mena y D. Luis Salvador Carmona. Repítense los cargos hasta 1757.

Juan Domingo Olivieri, natural de Carrara, llamado a la Corte española por Felipe V, es personalidad tan entrañablemente unida con nuestro Cuerpo que Ceán Bermúdez lo historía en el artículo que le dedica.

"Ningún profesor —escribe— ha sido más útil en España..., pues fué el móvil y causa de la fundación de la Academia de San Fernando." "Así lo conocía este Instituto —añade—, pues no hallando modo de manifestarle su gratitud, le dió el año de 1758 una medalla de oro con el retrato del fundador." Su entusiasmo en pro del adelantamiento del arte superaba su fuerza creadora; mejor maestro y organizador que artista, posee suyos la Academia el busto de *Fernando VI* y el medallón de *Carvajal y Lancaster,* obras bien ejecutadas, que, no obstante, quedan por bajo de las debidas al cincel de D. Felipe de Castro.

Nacido éste en Noya en 1711, marchó en la adolescencia a Lisboa, donde permaneció año y medio; de allí, desilusionado, se fué a Sevilla, residencia de la Corte por entonces; halló en ella favor en el pintor Jean Ranc y en el escultor Fremin, franceses ambos, que le animaron a salir para Roma. Allá se distinguió, y al regresar, llamado por Fernando VI, consiguió encargos abundantes y de importancia: hasta diez estatuas de Reyes, cuatro medallas de las empresas de Hércules, varios genios y dos leones para el Palacio Nuevo, los bustos de los Reyes y los de Aróstegui y Carvajal y Lancaster, hoy en la escalera de nuestra Academia; en la que desempeñó brillante papel, por más que en los años de la Junta preparatoria suscitase incidentes por las ínfulas que había traído de la Ciudad Eterna, a las que dió vuelo la singular distinción de haberle nombrado Fernando VI "Escultor de su Real Persona, con absoluta exempción e independencia de todos los Jefes y Directores de las obras de Escultura y con privativa subordinación al Ministro de Estado", orden que es muy lógico hiriese a cuantos tiempo atrás servían en Palacio y enseñaban en la Academia en gestación. Esta preferencia del Rey, o de su Ministro Carvajal, como la que también, ostentosamente, se mostró en favor de D. Ventura Rodríguez, ocasionaron disgusto; mas, desde nuestro distante punto de mira, debemos considerarlas convenientes. El descontento pasó, y en la Junta inaugural de la Academia, D. Felipe de Castro presentó el relieve conmemorativo de la efeméride que adorna el fondo de este salón; está algo mutilado, pues le falta nada menos que la cabeza de Carvajal y Lan-

caster, que, de hinojos ante el trono, recibe del Monarca fundador nuestros Estatutos. Todavía debióle la Academia otra obra notable: el relieve de la *Batalla de Clavijo.* El buen gusto y la maestría resaltan en sus esculturas; sin embargo, los bustos, por la franqueza con que se enfrenta el artista con el modelo y por el análisis de los temperamentos, parécenme creaciones más logradas que las obras de mayor entidad o volumen; recuérdese, concretamente, la cabeza realista, implacable, de fray Martín Sarmiento en la Real Academia de la Historia.

Los loreneses Antonio y Huberto Demandre, que restaban de los escultores traídos para La Granja por Felipe V, no podían equipararse con Castro. La gesticulante mitología que cultivaban cada vez repelía más por falsa, mientras atraía la seriedad del escultor gallego, que había estudiado en Roma con empeño los retratos de Bernini y de Algardi. Desde 1740 trabajaba en el Palacio Nuevo otro artista francés: Roberto Michel. Del aprecio en que se le tuvo en la Corte da idea el haber esculpido el león pareja del de D. Felipe de Castro en la escalera de Palacio, y cual si se especializase en este género, también son suyos los que tiran del carro de la Cibeles: por cierto, indebidamente, pues la "Dea mater" debiera ser conducida por leonas. Michel era menos declamatorio que los escultores de La Granja; aunque sus estatuas de la Esperanza y la Fortaleza en la fachada de la iglesia mentada de San Miguel estén en actitud teatral, ha de reconocérseles vigor y adecuación al lugar. Parte considerable de la actividad de Michel se desarrolló en el reinado de Carlos III.

Compañeros de Castro en la cansada tarea de las estatuas de Reyes para las fachadas de Palacio fueron, entre otros, tres artistas que es necesario nombrar. Famosísimo el uno —Francisco Salcillo, que se juzgaría el menos a propósito para tal empresa—, no se acostumbró a la vida de Madrid y retornó a su Murcia natal, por dicha para el arte patrio. Castellanos los otros dos, que ya se citaron como tenientes de director de la Escultura en la Academia desde su *Abertura*: llamábanse D. Juan Pascual de Mena y D. Luis Salvador Carmona. En ambos se da un as-

pecto merecedor de señalarse: que, más que D. Felipe Castro, alternan la escultura de mármol o de caliza con la de madera policromada; así, Mena es, por ejemplo, el autor de la estatua de Neptuno para su fuente, pero también de muchas imágenes, las más quemadas en 1931 y en 1936, si bien se conservan la del titular, en San Marcos, y el *Cristo de la Buena Muerte,* en San Jerónimo el Real, por citar sólo dos ejemplos excelentes; y Luis Salvador Carmona esculpió el grupo de *San Sebastián* sobre la puerta de su parroquia, y la estatua de *San Fernando* en la portada del Hospicio, y numerosas de talla policromada, también bastantes de ellas destruídas; pueden admirarse todavía varias tan hermosas como el gran relieve de *San Camilo de Lelis,* en la antesacristía de los escolapios de San Antón, y la bella *Santa Librada en la cruz,* de la iglesia de San Miguel. En la doble modalidad registrada se advierte, de un lado, el influjo de la dirección extranjera y, de otro, la supervivencia de la tradición seiscentista, que produce en Salcillo el reflorecimiento de la imaginería procesional, y en los escultores asentados principalmente en la Corte la persistencia de un barroquismo que, al igual del de la arquitectura, cabría calificar de "templado".

Recelo que esta fórmula se estime vaga, o un efugio más que una caracterización. Creo que si se reflexiona sobre algunos hechos no se considerará tan imprecisa.

Se consiguió por entonces cierta adaptación inteligente, a primera vista inverosímil. Que Luis Salvador Carmona tallase el *San Fernando* en la portada, tenida por delirante del Hospicio, obra de D. Pedro de Ribera; que ello no obstase para su nombramiento como teniente de director de la Academia; que D. Diego de Villanueva —autor de *Papeles críticos sobre la Arquitectura,* con acerbos juicios sobre edificios y retablos, publicados en fecha tan tardía como 1766— aceptase el modificar, no el rehacer, el edificio en que estamos, obra de Churriguera, son pruebas de algo que se semeja a una asimilación, motivadora de abundantes rasgos característicos de la arquitectura y de la escultura bajo Fernando VI. Esto explica que la aspereza de los juicios clasicistas de Ponz, acres y

hasta violentos, alternase en su *Viage* con silencio respecto a obras cuales las iglesias madrileñas de San Miguel y San Marcos. Ponz, que se sentaba en la Academia con directores y tenientes de director que habían trabajado conforme al estilo vitando, como por la cercanía le faltaba perspectiva para ver y, sobre todo, para comprender, andaba a tientas entre las artes de su tiempo, según tan frecuentemente ha ocurrido y ocurre.

En la generación siguiente a la de Mena, Carmona y Castro apuntan dos figuras, las de Francisco Gutiérrez —el que había de esculpir *La Cibeles*—, que trabajó en Madrid y a quien la Academia pensionó en Roma desde 1749 hasta 1757 y a quien cupo el honor de proyectar y acabar el *sepulcro de Fernando VI*, en las Salesas Reales; el segundo, D. Manuel Alvarez, salmantino, discípulo de Castro, el más precoz de los escultores que intervinieron en la serie de las estatuas de los Reyes, y escogido, con José López, para que en la sesión académica de *Abertura* modelase en barro, a la vista de todos, una estatua de Mercurio volante; por cierto, que en el acta impresa se le apellida Suárez, equivocación subsanada por Ceán Bermúdez. En 1754 se le pensionó para marchar a Roma y su salud precaria le impidió disfrutar el premio. Fué el escultor principal del reinado de Carlos III; a él se debe, por ejemplo, la *Fuente de Apolo*. Alvarez, a quien se le llamó "el griego", con notoria hipérbole, y Gutiérrez hubieron de eliminar en sus obras de la madurez cuantos recuerdos del barroquismo se advierten en las juveniles.

¿Y la pintura? —se preguntará.

Sin el intento de deshacer aquí la afirmación muy repetida y, por lo menos, exagerada, de que la pintura española tradicional muere con la dinastía austríaca y con el siglo XVII, no cabe negar que, advirtiendo su decadencia, Felipe V, al término de la guerra de Sucesión, llama a pintores franceses a su servicio; y llegan, sucesivamente, Michel-Ange Houasse, Jean Ranc y Louis-Michel van Loo. Si vinieron dos italianos, Andrea Procacini, con su ayudante Domingo María Sani, y Jacobo Bonavía, de quien ya se habló, ocupáronse más bien en obras de arquitectura y escenografía. El nuevo Rey Fernando VI cambia en pintura de cuadrante, según había

hecho en la escultura, y salvo un caso en que recurre a un artista francés, hace venir a pintores italianos.

Llega el primero el 15 de marzo de 1747, a los nueve meses de reinado. Nombrábase Jacopo Amiconi, fresquista, septuagenario ya y famoso, que había trabajado en su patria, en Roma, en Munich, en Londres y en París. Sin duda se recurría a él para decorar bóvedas del Palacio Nuevo, que pronto habrían de estar dispuestas; mas sólo adornó el techo del comedor de Aranjuez; este artista mereció de Ponz este gélido juicio: "Vino al servicio del Señor Don Fernando VI, a quien agradó en varias obras", observación que muestra el desplacer que le causaba el carácter rococó de aquellas obras, que tampoco agradaron a Ceán Bermúdez y que, incluso el criterio generoso de mi maestro D. Elías Tormo, tachaba de frías. Fué para Amiconi principal valedor el Marqués de la Ensenada, al que retrató con empaque, fondo de mar y excelente colorido, en el lienzo adquirido para el Museo del Prado en 1950. Amiconi murió en Madrid el 21 de agosto de 1752; su edad avanzada y el padrinazgo de Ensenada le mantendrían alejado de la Junta preparatoria de nuestra Academia. Sus más bellas obras en nuestra Corte fueron cuatro lienzos con las *Estaciones* para adornar el palco regio en el teatro del Buen Retiro, que sirvieron de modelos para tapices de la Real Fábrica, de los más finos que tejió, tanto que S. M. la Reina Doña María Cristina, de imborrable memoria, que a diario los contemplaba por ser adorno de su cámara, los creía de Gobelinos. Sus asuntos pastoriles, alambicados y artificiosos, desarrollados con un estilo convencional, bien que bellísimos, tienen calidades que suelen ser poco perceptibles por el gusto español; por ello apenas influyeron sobre nuestra pintura, excepto algún eco perdido en cuadros y dibujos de Paret. Que Amiconi iba a ser para Fernando VI lo que van Loo había sido para su padre, lo prueba un magnífico grabado, por Flipart, de un cuadro con los Reyes en medio de su Corte, que tal vez no pasó de boceto. La hermosa estampa está dedicada en verso por Farinelli.

Sustituyó a Amiconi el también napolitano Corrado Giaquinto, famoso ya por la bóveda de "Fate bene frattelli", en Roma, y por otras obras

anteriores a su venida en 1753. En 8 de diciembre de ese año se le exalta a Director General de la Academia; era primer pintor de Cámara de S. M. y académico de la de San Lucas. En 1760, con Olivieri y con Sacchetti, afirmaba en la Academia la supremacía artística italiana con que se había abierto el reinado de Carlos III. Giaquinto, dos años después, regresa a su tierra, donde vive todavía un trienio. La marcha coincide con el arribo a Madrid de Mengs y de Tiépolo. Las bóvedas de la Capilla de Palacio, de la que había de ser caja de poniente de la gran escalera, luego Salón de Columnas, y numerosos cuadros al óleo prueban, en particular sus bocetos, facilidad de invención, gracia y maestría en el uso del color. Reconócele estas dotes Ceán Bermúdez: "Bien sé —añade, discreto— que su estilo no es el mejor camino por donde se llega a la sencillez y verdadera imitación de la naturaleza; pero también sé que conviene haya, de cuando en cuando..., algunos artistas que, sin faltar al dibujo, tomen caminos extraordinarios para hacer ver la variedad de genios, de gustos y de sendas por donde se consigue el buen efecto y la admiración del espectador... Son apreciables sus bocetos, que procuró imitar su discípulo D. Antonio González Velázquez..." El razonable parecer de Ceán dista, en mi opinión, de justipreciar las cualidades de Giaquinto. Si el Prado pudiera dedicar al pintor la instalación que merece, alcanzaría Giaquinto fama de artista seductor: sus diez lienzos del Museo son verdaderas fiestas para los ojos por la novedad en la manera de tratar los temas, en especial los mitológicos, y por el colorido, en el que alternan tonos calientes con otros fríos de delicadeza extremada. Además de por su personalidad pictórica es acreedor al estudio por la eficacia de su enseñanza en Madrid. Forma con Sacchetti, con Castro y con Ventura Rodríguez el grupo artístico básico del reinado de Fernando VI.

Se citó, de pasada, a un pintor francés traído por el Rey; quizá sugeriría Amiconi el que fuese llamado, porque hubo de colaborar con él en Venecia, y como artista era, en rigor, italiano: su nombre, Carlos José Flipart, y el año 1750, a los veintinueve de su edad, estaba en Madrid. Cultivaba también el grabado, como se ha dicho, y en pintura dejó escasos

testimonios de su maestría, como el gran lienzo en el crucero de las Salesas, lado del Evangelio, emparejado con el de Corrado Giaquinto, y dos sobrepuertas en el comedor de Aranjuez, en correspondencia con las de Amiconi, autor del techo. Se ignora el porqué, habiendo vivido hasta 1797, apenas queden obras suyas, si bien las mesas de piedra dura hechas en el Buen Retiro —seis guarda el Prado, y bellísimas— indiquen una especialización que acaso le ocupó varios años.

Otro pintor italiano vino a la Corte de Fernando VI, Antonio Joli, modenés, que llegó en 1750, ignorado de nuestras fuentes literarias y documentales, pero del que se conoce hasta una docena de primorosas vistas de Madrid y de Aranjuez, animadas por vivaces figurillas; parece que se ocupó también de la escenografía de los teatros regios, y marchó a Italia a los cuatro años. Le reemplazó por otro cuatrienio Francesco Battaglioli, de Brescia, de quien todavía se sabe menos que de su predecesor. Como él se especializó en pintar vistas, además de ser escenógrafo, y su estancia en Madrid está acreditada —según noticia que debí hace mucho tiempo al ilustre crítico italiano Giuseppe Fiocco— por dos aspectos de Aranjuez, en cuyo dorso se lee: "Soy de Farinello." Apenas necesito aclarar que fué su propietario el famosísimo cantante italiano Carlo Brosco, o Broschi, natural de Andria, en Nápoles, que tomó el nombre de otro cantante célebre. Había nacido el 26 de enero de 1705. Llamado a España para distraer la pertinaz melancolía de Felipe V, y luego la de Fernando VI, éste le apreció tanto que le hizo merced del hábito de Calatrava; las informaciones, que sólo duraron siete días, hubo de aprobarlas el Consejo de las Ordenes en 12 de septiembre de 1750. El recuerdo de este artista, que tan duradero y principal papel desempeñó en los Sitios Reales, se liga al del gran músico Domenico Scarlatti, que, maestro de la Reina Doña Bárbara de Braganza, en Lisboa, vino a Madrid, donde trabajó intensamente; pero debe reservarse a conocedores expertos el tratar de la Música bajo Fernando VI; baste la mera mención de las dos grandes figuras en esta oportunidad.

El cruce de influencias artísticas italianas y francesas fertilizó el cam-

po, que las enseñanzas de la Academia cultivaron, surgiendo un plantel de jóvenes españoles. Sin que apareciese entre ellos ninguna personalidad extraordinaria, varios son dignos de que se les mencione. Si volvemos a la *Canción*, de Luzán, encontraremos referencia a D. Luis y a D. Antonio González Velázquez.

Esta familia cuenta en tres generaciones con ocho individuos, por lo menos, cultivadores de las artes. Los citados, hijos de un escultor, tuvieron por hermano a D. Alejandro, arquitecto y escenógrafo que trabajó con Bonavía; D. Luis, el primogénito, discípulo de la Junta preparatoria, fué buen pintor al fresco en los edificios que se construyeron y se reformaron en el Madrid de Fernando VI: San Marcos, Santos Justo y Pastor, Salesas Reales, la Encarnación... Le ayudó en algunas, y luego le aventajó D. Antonio, que tuvo la fortuna de estar pensionado en Roma y de trabajar allá con Corrado Giaquinto; y, por su cuenta, pintó en la Trinidad de Vía Condotti, con desenfado que ha hecho pensar en Goya. Vino en 1753 y trajo los bocetos para la cúpula del Pilar. Poseyó raras dotes como fresquista entre los de su tiempo. No exageraba el buen Luzán al escribir de D. Luis:

[En San Marcos]

> Allí igualmente admiro
> Al pincel español, cuyo dibujo
> Ilustre hazaña y militar trofeo
> Del gran Felipe acuerda nuestra vista.

[Refiriéndose a la batalla de Almansa, figurada en su bóveda]

Y al agregar acerca de D. Antonio, más enfáticamente:

> A Samuel, y al salmista
> Rey, al ungirse otro pincel colora.

[por el lienzo que en 1749 envió desde Roma a la Academia]

Y al Santo Apóstol que la España implora
Por su Patrón, en la feliz orilla
Del Ibero, y el sacro
Principio de la antigua alma Capilla,
Y el Pilar, y divino simulacro
Al fresco exprime...

Vese que el poeta académico considera como particular prez de nuestra Casa a estos dos pintores, puesto que no cita a más españoles.

Sin embargo, ya en la Junta inaugural la Academia reunía a cuatro nacionales y, subráyese, a una pintora, D.ª Bárbara María Hueva, de diecinueve años, que presentó a la Corporación unos dibujos y gustaron, hasta el punto de expedírsele en el acto el título de supernumeraria; probablemente se malogró como artista esta precoz académica. Eran los pintores D. Antonio González Ruiz, D. Pablo Pernicharo, D. Juan Bautista Peña y D. Andrés Calleja, apenas sonados fuera de los diccionarios, y adviértase que respecto del primero y el último puede cometerse injusticia. González Ruiz, discípulo en Madrid de Michel-Ange Houasse, estuvo en París y en Italia; desempeñó papel directivo en la Junta preparatoria y después en la Academia. Ceán Bermúdez le trata con rigor: "Se desea —escribe— más armonía en el colorido, mejores formas en el dibujo y menos manera." Pero con el legado de Fernández-Durán entraron en el Museo del Prado numerosos dibujos suyos sobre papel azul y a lápiz; en particular, varios estudios para retratos , que cuando se conozcan acaso haya de modificarse el adverso juicio. En 1757 Fernando VI le nombró pintor de Cámara y bajo Carlos III alcanzó su mayor ascendiente. En cambio, Peña y Pernicharo, aragonés, maltratados por Ceán, no pasarían de profesores útiles en el servicio académico. Un halo de simpatía rodea la memoria de D. Andrés de la Calleja; siguió el sentir tradicional al pintar, por dibujos de Miguel Menéndez, o Meléndez, los dos grandes lienzos para San Felipe el Real, que, con sus hermosos bocetos, conserva el Prado: uno de ellos representa *El entierro del señor de Orgaz* —mal titulado Conde—, milagro que pintó el Greco en el lienzo célebre, que acaso con-

templó Calleja; y tiene otro mérito, tan modesto como digno de gratitud, nunca pagable: haber estado a su cargo la restauración de los cuadros que sufrieron el incendio del Alcázar.

El panorama de la pintura requiriría —y el de las demás artes también— examen pormenorizado de diversos focos vitales, como Barcelona, Valencia, Zaragoza, Sevilla, Compostela, con tiempo del que no dispongo; aparte de que los rasgos anotados respecto al conjunto artístico cortesano se completarían, mas no se mudarían con el de los regionales.

Resta por llamar la atención sobre el grabado, técnica que si en la primera mitad del siglo se arrastraba con languidez, vemos que ya en la *Abertura* de la Academia tiene como directores a D. Juan Bernabé de Palomino, grabador de Cámara de S. M., y D. Tomás Francisco Prieto, que practicaba el grabado en hueco o de medallas. En 8 de agosto de 1753 convocó seis pensiones para tres grabadores de buril y otros tantos de sellos, de los que Juan Minguet y Jerónimo Antonio Gil adquirieron reputación pasados lustros. El impulso fué tal que en 1754 había en París cuatro pensionados: Manuel Salvador Carmona, que había de ser famosísimo; dos para estampas de arquitectura, cartas geográficas y adornos, Juan de la Cruz y Olmedilla y Tomás López; y uno, Alfonso Cruzado, para grabar sellos en piedras finas. Los cuatro continuaban los estudios a fines de 1757. Señálese el buen sentido patente al pensionar en Roma a pintores, escultores y arquitectos jóvenes y al enviar a París un número análogo de grabadores especializados en tres técnicas diversas. Distribución, en verdad, encomiable.

No me referiré al florecimiento de las Artes del Libro, consecuencia inmediata de esta certera política pedagógico-artística, porque en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* publiqué *Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VI*, donde se comprueba que la imprenta y el adorno de sus producciones recorrió camino paralelo al de las tres artes.

Fué el de éstas, según se ha visto, sin cortes ni retrocesos; anduviéronlo, con mayor aliento, la Arquitectura; con serias enseñanzas, la Escultura, predominando las italianas, como en la pintura, sobre todo en el

género decorativo. Así, las "Tres Nobles y Bellas hermanas" preséntansenos en el reinado de nuestro fundador practicadas con maestría, que asegura el florecimiento artístico del cuarto de centuria subsiguiente, que había de regir Carlos III. Luzán, en las *Octavas* que leyó al inaugurarse la Academia, vaticinó el resplandor que rayaba por Oriente, poniendo en labios de Palas Atenea el plan de un templo:

> En medio de él colocaré a Fernando
> El Pío, el Padre de la Patria, el Justo,
> Que Artes, Ciencias y Méritos premiando,
> Renueva ahora en mí la Edad de Augusto.

La profecía resultó cual las de casi todos los poetas cortesanos, lisonjera por exceso. Si aplicamos a las épocas históricas la vieja usadera valoración de los metales nobles, habrá de convenirse en que no fué áureo para las Artes, como el de los Felipes austríacos, mas sí argénteo, el período que abre Fernando VI y cierra su homónimo sobrino-nieto, el séptimo. Es de justicia proclamarlo; también lo es que recabemos para nuestros primeros antecesores, que organizaron y mantuvieron los estudios llevando a la práctica las iniciativas de los buenos ministros del buen Rey, la porción cuantiosa de gloria que merecen cuando se estudia su labor a dos siglos de lejanía.