

DISCURSO DE INGRESO

DEL

Excmo. Sr. Dr. D. Juan J. Luna

**CARLOS IV, MECENAS DE PINTORES
Y COLECCIONISTA DE PINTURAS**



Depósito Legal: M - 36.378 - 1992

Imprenta Ideal, S. A. - Chile, 27 - Telef. 359 57 55 - 28016-MADRID

**Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimos Señores Académicos,
Señores Doctores,
Señoras y Señores,
Amigos todos:**

Constituye para mí un gran honor y siento al tiempo una indescriptible emoción por el hecho de llegar a pertenecer a esta prestigiosa Institución en calidad de miembro de número. Lo que en principio puede aparentar una mera fórmula de cortesía aparece verdaderamente colmado de sinceridad, en la medida en que tal distinción supone un estímulo de primer orden para proseguir la tarea de investigación y docencia emprendida hace largo tiempo.

Para el universitario, recibir el birrete de Doctor es coronar una cima que inmediatamente queda minimizada ante la empresa de acceder a las muchas que el infinito panorama científico, a su vista, despliega ante él. La formación de alumnos en la cátedra o mediante la colaboración en la enseñanza en otros niveles, cuando existe vocación docente, abren caminos a las indagaciones ininterrumpidas en el propio espíritu, merced al dinamismo permanente que la dedicación entrafia, obligando a la búsqueda de soluciones para los múltiples problemas que surgen cotidianamente. En tales circunstancias, ingresar en una docta Corporación como ésta permite considerar que el esfuerzo ha sido respaldado y es menester continuar en la tarea, eso sí, con ímpetu renovado, no

en vano tan generosa recepción por parte de ustedes, señores académicos, obliga a mucho para no defraudar su honrosa confianza y afable estima.

También desde aquí deseo rendir justo homenaje a los miembros de la Academia y les ruego, así como a todos los circunstantes, acepten estos breves párrafos, como Discurso de Ingreso. Están dictados por el deseo de contribuir al esfuerzo de la rehabilitación de una figura histórica, la de Carlos IV, que hasta el presente no ha sido objeto del necesario análisis en profundidad que su incuestionable importancia demanda y la acumulación de tópicos inapropiados exige.

Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas

Según lo que la bibliografía transmite y los historiadores relatan se deduce sin gran esfuerzo que Carlos IV es un monarca de quien no puede decirse que haya tenido precisamente «buena prensa».

Su figura queda oscurecida por la agigantada de su padre, que domina el panorama de la etapa precedente. Por el contrario la suya propia, se envuelve en tintes sombríos, no sólo durante su reinado, por causa de una permanente crítica adversa que únicamente contempla lo negativo, sino también debido fundamentalmente al período 1808-1814. En él los franceses se enseñorean impunemente al principio de España y, en medio de una revuelta de colosales proporciones, terciada de guerra civil, después.

Entre tanto el desdichado monarca estuvo secuestrado de manera supuestamente cómoda, en su dorada prisión de Valençay, lo que no contribuyó a realzar su figura. Al regreso de su hijo al trono, ya no pudo pisar España y, después de tantas y tan dolorosas metamorfosis sociales y políticas, depredaciones y catástrofes, su nombre dejó de escucharse. Es un desconocido casi, que muere en Italia, en el exilio, cuya historia, para mayor inexactitud y desprestigio, acabará siendo escrita por sus enemigos, muchos de los cuales verán en su conducta el origen del lacerante drama hispano

vivido y de sus caóticas consecuencias posteriores. No cabe por tanto el asombro al verle tildado de débil e incapaz, y motejado incluso, con peores dicterios y mofas, olvidando sus muchas y positivas actitudes ante la vida.

Una de ellas fue la de aficionado y coleccionista de obras de arte, vinculada a la de generoso protector de no pocos artistas, también al final de su existencia, con unas disponibilidades económicas que no eran tan boyantes como cuando estaba al frente de los destinos del colosal ámbito imperial hispánico.

El predominio insistente de lo funesto y contradictorio sobre lo útil y positivo, ocultado sistemáticamente, ha desorbitado, hasta la exageración, unas características que no sólo entenebrecen la imagen del ser político destinado a gobernar España y su Imperio en un momento crucial y decisivo de los tiempos modernos, sino también llegan casi a impedir la aproximación al hombre, alguno de cuyos aciertos se columbra en la distancia, pero desdibujado y deformado por causa de los principios antedichos que se basan, como en tantos casos, en tópicos, cuyo destierro exige una compleja pero urgente tarea.

En 1988, coincidiendo con el segundo centenario de la muerte de Carlos III tuvieron lugar infinitas actividades, bajo todas las formas científicas y populares posibles, encaminadas, en justicia, a exaltar la personalidad del gran rey y los avances de su tiempo. Como es natural la continuidad histórica exige, cuando menos, procurar resaltar aspectos de su sucesor y si es posible obtener nuevos puntos de vista, bajo los cuales pueda ser contemplada con nitidez su identidad y las particularidades de su entorno.

La época de Carlos IV, históricamente comienza con la muerte de su padre Carlos III, a fines de 1788. Concluye en los desórdenes del Motín de Aranjuez, los primeros días del reinado de Fernando VII y las vergonzosas abdicaciones de Bayona en 1808, bajo la mirada atenta de Napoleón I, condicionado todo por la amenaza invasora francesa y el singular otorgamiento de la corona de España a José Bonaparte.

Sin embargo, en lo concerniente a la precisión cronológica del título que encabeza estas breves líneas, el lapso de tiempo cubierto es mucho mayor, en razón del interés demostrado por el monarca hacia las Bellas Artes a lo largo de toda su vida. En consecuencia, a los veinte años aproximadamente que estuvo en el trono, hay que sumar los que precedieron a esta fase, en su calidad de Príncipe de Asturias, y los que la siguieron, primero como soberano en prisión —en el castillo francés de Valençay— y después como monarca plenamente exiliado, en Italia, hasta su muerte, prevaleciendo ese primer período en el que rigió los reinos hispanos.

Resulta casi una cruel paradoja que un rey, eminentemente español, naciese y muriese en tierra extranjera, precisamente en Nápoles, reino en el que gobernaba su padre —entonces Carlos VII— cuando vino al mundo en Portici, el 11 de noviembre de 1748 y cuyos destinos estaban en manos de su hermano —ya Fernando I, de las Dos Sicilias (que no de Nápoles)— cuando exhaló su último suspiro, el 19 de enero de 1819.

No obstante, el hecho de vivir ambientes tan dispares, pasar etapas tan contrapuestas y encontrarse en comprometidas situaciones de difícil solución, debió estimular en cierto modo sus aficiones fuera del gobierno. Ello, unido a la tradición artística familiar, la educación italiana y las relaciones culturales con Francia —Luis XV y Carlos III eran primos carnales por los padres respectivos, y Luis XVI y Carlos IV también lo fueron por sus madres— propició sin duda su estrecha vinculación al mundo de la pintura, así como a otros campos estéticos. De hecho, si no llegó a ser un gran entendido en la materia, cuando menos demostró buen gusto y actividad dinámica como coleccionista.

A tal efecto, y a modo de aclaración, que en su día pueda añadir luz sobre las inclinaciones artísticas de Carlos IV, conviene recordar que su padre Carlos III, había heredado de su madre Isabel de Farnesio el respeto y la admiración por una constante de tipo cultural itálico: que el ejercicio de las artes no sólo no era un oficio infamante —recuérdese la hispana y perniciosa «deshonra legal del trabajo»— sino, muy al contrario, podía llegar a ser ejer-

cicio de nobles, y en consecuencia ningún príncipe podría considerar indigno manejar pinceles o cinceles, buriles o instrumentos de precisión, e incluso modelar con barro o construir maquetas. Tan laboriosas y formativas actividades, las llevaría Carlos IV al extremo de montar un completo taller de relojería en palacio para practicar él mismo, en medio de artesanos suficientemente cualificados, e incluso, competir con ellos.

Teniendo en cuenta la neurálgica importancia del mundo artístico de la época de Carlos IV, e incluso la relación personal del monarca con las artes a lo largo de su vida, no es de extrañar que hayan sido abundantes los estudios que han procurado analizar todo ello en diversas ocasiones. En cada una, los investigadores, aprovechando las averiguaciones de quienes les precedieron en la tarea, supieron aportar muchos y preciosos datos inéditos.

Fundamentalmente cuatro expertos han dedicado grandes esfuerzos al tema concreto del monarca, en su condición de impulsor de la pintura y coleccionista: Julián Zarco Cuevas, Arturo Perera, Juan José Junquera y Mato y, finalmente, Yves Bottineau. A la vez habría que considerar los innumerables textos y artículos monográficos sobre diferentes aspectos, de conjunto acerca del período y su historia o marginales; incluso, remotamente orientados hacia el proceso de transición de fines del XVIII a comienzos del XIX, también podrían señalarse muchos al respecto. Pero si en las obras de los cuatro primeros citados el trabajo consiste en su sistemático desmenuzamiento y profunda indagación, en los restantes, por lógica, se limita a espigar, a fin de extraer elementos aislados o informaciones complementarias, que sean útiles al propósito de precisar el estado de la cuestión, en términos muy sucintos.

El papel, como coleccionista, de Carlos IV se inscribe en la antigua y sostenida tradición de la Monarquía española de selección y acopio de obras de arte, así como de mecenazgo de artistas y creadores en general. Su figura es un dignísimo eslabón de esa larga cadena, y aunque con luces y sombras, ocupa una plaza fun-

damental a la hora de modificar y enriquecer, en determinada dirección, las colecciones heredadas.

Aparentemente, la posibilidad de entender al soberano en este terreno resulta fácil pero la realidad se presenta de modo muy distinto. Su período de coleccionista siendo Príncipe todavía carece de una documentación precisa, puesto que faltan los recibos e inventarios, cartas y oficios que respalden sus adquisiciones; no obstante haber aparecido algunos, son imprecisos y transmiten vaguedades y aproximaciones.

El incremento de las Colecciones Reales tampoco es fácil de determinar puesto que no se siguió la costumbre de inventariar todos los bienes de los palacios al acabar el reinado, en razón de las trágicas e irregulares circunstancias de 1808, en medio de las cuales hizo crisis, concluyendo dramáticamente. Por último, todos los edificios dependientes de la Corona, o cuando menos aquellos en los cuales debían encontrarse las pertenencias del rey, fueron objeto de saqueos organizados, robos esporádicos o pillajes sistemáticos, con lo cual las series se deshicieron, las decoraciones se alteraron y muchas piezas desaparecieron por sustracción, extravío o destrucción. Tal confluencia de situaciones adversas ha dificultado y dificulta la investigación.

Curiosamente el fabuloso patrimonio artístico que se había transmitido de padres a hijos, con acrecentamientos y destrucciones impuestas por anécdotas lamentables —incendios, donaciones o desidia—, no había sufrido dispersiones por herencia, verdaderamente notables, antes de su padre. Durante el reinado de Carlos III, la reina Isabel de Farnesio, su madre, viuda de Felipe V, dispuso que una parte de su colección privada pasase al monarca y otra se dividiese entre sus hijos, llegándose incluso a vender una porción, cuestiones que hemos tratado el Dr. Bottineau y el autor de estos párrafos.

Tales acciones, como es natural, al acontecer en el estrecho marco de la corte, serían del conocimiento del joven príncipe que ya habría mostrado interés por el coleccionismo. Esta peculiar anéc-

dota determinó sin duda algún tipo de impresión y tal vez condicionó positivamente su deseo de poseer una galería de cuadros propia o quizá una colección considerable, deseo que mantuvo toda su vida y que precisamente en sus últimos años, durante el destierro, aliviaría sus añoranzas e incluso fuese su quitapesares.

De hecho, aun siendo esencial la aportación de Carlos IV al coleccionismo regio español, es una parte menor dentro de la larga evolución de las valiosísimas pertenencias artísticas de la corona, por espacio de varios siglos, riquezas que en gran parte posee el Museo del Prado y que también pueden verse en los Reales Sitios, tanto en palacios y «casitas», como en monasterios y conventos.

A pesar de haber constituido el objetivo de muchos estudios, la historia de esas colecciones reales está todavía por hacer coordinando lo ya descubierto y avivando la necesidad de proseguir por el mismo camino y por otros, coincidentes o divergentes; son numerosísimas tanto las obras artísticas inéditas a clasificar y analizar como los fondos de archivos a expurgar y publicar. En consecuencia, la etapa de este monarca no se conoce suficientemente, ni en extensión ni en profundidad, y en lo concerniente a sus adquisiciones y encargos, está a falta de estudios parciales y sintéticos, al igual que muchos de los reinados anteriores o posteriores. Como, para mayor complejidad, en una considerable porción, sus gastos estuvieron a cargo del llamado «bolsillo secreto», por ser desembolsos hechos a título privado, todavía existen menos posibilidades de conocerlos, en razón de la imprecisión de tal particularidad, fácilmente explicable por su índole inmediata y basada en resarcimientos dotados de autonomía, fuera de control exterior.

Otra cuestión a subrayar en el gusto de Carlos IV, que se desarrolla muy pronto en él, a tenor de lo poco que ya se va sabiendo e intuyendo, es su interés por el mundo en derredor y por la moda, cuando menos en pintura, buscando lo que se coleccionaba en otros lugares europeos; una especie de deseo de «estar al día» en materia de producción artística coetánea, de poseer «lo último» e incluso «lo difícil». A ello se une cierta vocación o inclinación

hacia lo diario y cotidiano, a veces doméstico y cercano, sin afán por la ceremonia ni exceso en el empaque, propio de su tiempo.

Tales carencias de coranvobis, no obstante su apariencia física que la bondad del rostro traiciona, propiciaron y aumentaron sus deseos de vivir más acorde con los gustos de las varias cortes de entonces, buscando cierta calma y serenidad en pequeños palacetes, más que en gigantescas mansiones —sus «Casas de Campo» en El Pardo, San Lorenzo de El Escorial o Aranjuez—, lo que entrañaba nuevas decoraciones y compras específicas, según los tamaños y los asuntos, dependiendo de espacios y lugares.

Como resultado posible de todas estas circunstancias y otras aún no descubiertas, siendo Príncipe y más tarde Rey, prosiguió el coleccionismo, tal y como había comenzado en tiempos de su abuela Isabel de Farnesio y continuado bajo su padre: la pintura religiosa ocupará una parte considerable menor en sus adquisiciones, predominando en consecuencia la profana, con escenas de género e históricas, mitológicas o de paisaje, lo que también es común a las grandes decoraciones pintadas que propició, condicionó y amparó, incluso reinando su padre.

No se puede ni debe desdeñar el poder adquisitivo de Carlos IV, que debió ser crecido siendo Príncipe de Asturias y bastante elevado al subir al trono, puesto que, en palabras de Perera era... «jefe de una nación, entonces aún la más dilatada y rica del mundo...». Tampoco hay que dejar a un lado su gusto por la música y las compras de soberbios instrumentos musicales: poseyó pianos, encargó composiciones originales y fueron también de su propiedad excelentes violines de Estradivarius y de Amati.

Solicitó muebles, alhajas y objetos diversos a muchos lugares de Europa, preferentemente a París. Los tapices, las esculturas y los relojes fueron otra de sus pasiones, así como los bronces y las porcelanas, los grabados y los libros con magníficas encuadernaciones... en suma, todo aquello que podría complacer a un hombre cultivado de su tiempo. A pesar de tantas y tan variadas dedica-

ciones fue la pintura la que atrajo su atención y presidió muchas de sus inquietudes.

Dos de los autores españoles del XVIII, singulares por su ejecutoria y geniales, cada uno a su modo, en la temática que escogieron, llamaron muy pronto, al parecer, la atención del rey, bastante antes de subir éste al trono: Luis Meléndez y Luis Paret y Alcázar.

Luis Meléndez, el célebre bodegonista, a lo largo de sus últimos veinte años, intentó en vano ser nombrado «pintor de cámara». Para ello realizó una larga serie de naturalezas muertas, tal vez alrededor de cincuenta, de las que el Prado posee treinta y nueve y alguna más está en los Reales Sitios, que, si no le valieron el cargo cuando menos fueron adquiridas para el Príncipe de Asturias, quien complacido, siempre las tuvo en alta estima, aunque el difícil carácter del autor impidiera proseguir la empresa.

El caso de Luis Paret y Alcázar es distinto, puesto que estuvo muy vinculado a la vida irregular del Infante Don Luis, hermano de Carlos III y ello le costó el destierro. Excelente intérprete de las escenas de género y teatrales, en estilo muy rococó, asuntos varios, paisajes y floreros, recibió el encargo de pintar los puertos del norte de España —de su exilio en Puerto Rico había conseguido volver, estableciéndose en Bilbao— en tarea próxima, aunque estéticamente distinta, a la que llevaba a cabo C.-J. Vernet en Francia, uno de los autores predilectos del futuro Carlos IV. ¿Acaso pudo estar, el todavía príncipe detrás del regio mandato? Todo coincide en la certeza de la hipótesis, máxime cuando en su colección personal, en la Casita de Abajo, de El Escorial, tenía cuatro obras de Paret. Habiendo conseguido volver a Madrid, recibió el cometido de Carlos IV para pintar la jura de su hijo, más tarde Fernando VII, en la madrileña iglesia de los Jerónimos en 1791, lienzo que ilustra con fidelidad tan rara escena, convirtiéndola en un auténtico placer para la vista.

Los seguidores de Mengs, por su vinculación al mundo cortesano madrileño, desaparecido el gran autor, debieron llevar a cabo

obras propias, alguna de las cuales acabaría en las residencias regias, reinando Carlos IV. Tal es el caso de Francisco Javier Ramos, al parecer artista muy dotado, pero del que no se sabe mucho. Francisco Agustín, que puede incluirse en el grupo, debió saber coincidir con los gustos del rey y recibió la misión, de orden regia, para copiar los lienzos de Murillo existentes en el Hospital de la Caridad de Sevilla, curioso encargo que denota el interés del soberano en poseer lo que no podía adquirir, aunque fuera a través de repeticiones. Por último, Gregorio Ferro, pretendido rival de Goya en la Academia —no por méritos artísticos— entró al servicio de la Corona en 1783 y en él permaneció hasta su muerte en 1812, de lo que sin duda se derivaron variados trabajos.

Por lo que hasta ahora se sabe, los pintores extranjeros no encontraron fácil trabajar para la corte española en tiempos de Carlos IV. El sueco Wertmüller, que había sido retratista de María Antonieta, reina de Francia, huyendo de la crisis de la revolución, llegó a Madrid en 1790 y esperó seis meses en vano para pintar a Carlos IV y María Luisa; no obstante contar con el apoyo del embajador de los Países Bajos, Conde de Rechteren, hubo de abandonar la empresa sin alcanzar su propósito. Los tiempos de Houasse, Ranc, Van Loo, Amigoni, Giaquinto, Mengs o Tiépolo habían pasado y aparentemente se preferían autores nacionales.

Los miniaturistas franceses tuvieron más suerte: Jean Bazuil, formado en Toulouse, se convirtió en «pintor de cámara», en 1797 y Joseph Bouton, obtuvo idéntica dignidad entre 1805 y 1808.

Otro extranjero —«rara avis»— puede mencionarse: Luis Japelli, que al parecer llegó a la Península en 1788. Formó parte del grupo de decoradores que trabajaron en los palacios —en especial en las «casitas»— integrándose en la corriente neoclásica preferida, a título personal, por Carlos IV, lo que explica su permanencia y amplitud de tareas a lo largo del reinado.

También, aunque de manera más marginal hay que recordar que en el Palacete de la Moncloa, siendo posesión de la Duquesa de Alba, hacia 1790 y más tarde, cuando ya era propiedad de Carlos IV,

con el nombre de Real Florida, firmó unas pinturas decorativas, y realizó dibujos para mobiliario, el francés Jean-Demosthène Dugourc, de quien hay escasísimos datos para precisar su estancia y tareas en España.

Por ser tan conocida, que casi peca de lugar común, a menudo se margina la relación del monarca con Goya y precisamente, gracias al regio apoyo y al excelente grado de frecuentación humana, el genial aragonés tuvo las mayores oportunidades para afianzar su presencia en la corte y en sus áreas sociales de influencia, así como madurar, medrar y poder convertirse a la larga en el autor universal, por todos estimado. Tan valiosa protección alcanzaba ribetes de simpática familiaridad, lo que Goya nunca ocultó. A tal efecto conviene recordar una entrevista, relatada por el pintor, que comenta, en carta, a su amigo Zapater, el trato que le dispensaba el rey, interesándose incluso por la enfermedad de su hijo: «... Oy he ido a ver al Rey mi Señor y me ha recibido muy alegre; me ha hablado de las viruelas de mi Paco, le ha dado razón y me a prestado la mano y se ha puesto a tocar el violín...»

Goya había conocido al rey y a su esposa, siendo Príncipes de Asturias, probablemente en fecha muy temprana, trabajando en pintar cartones de tapicería para ser tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara. En mayo de 1775 hizo los primeros con destino al comedor de los Príncipes en el palacio borbónico del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Desde entonces ejecutó muchos más: para el comedor de los Príncipes, en el Palacio de El Pardo y más tarde para su dormitorio y para la antecámara del mismo. Así transcurrieron cerca de trece años y Goya tuvo tiempo de tratar con ambos y conocer sus especiales inclinaciones artísticas, muy superiores las del Príncipe, a las de su esposa, casi inexistentes las de ella.

Ya en 1779, en carta a Zapater, Goya mencionaba que el príncipe y su esposa habían estado encantados con sus obras. Es de suponer que, tratándose de una complacencia previa a la contemplación de los enormes lienzos acabados que luego se tejían, la pareja debió tener ante sí los bocetos preparatorios que se hacían

por encargo real y a los que Goya había transmitido toda su genialidad, chispeante y colorista, más que a las obras definitivas, mucho menos vitales y espontáneas y ciertamente sometidas en ocasiones a las críticas y correcciones de los artesanos de la Real Fábrica.

A la muerte de Carlos III, continuó disfrutando de la regia protección, recibió el encargo al año siguiente de pintar varios retratos de la real pareja con motivo de la coronación e incluso se vio beneficiado con el título de «pintor de cámara» (30 de abril de 1789). En consecuencia, desde el comienzo de su reinado, Carlos IV y María Luisa fueron efigiados por Goya en numerosos lienzos de diferente y variada concepción formal: medio cuerpo, cuerpo entero e incluso ecuestres; con distintos uniformes, en traje de corte o de caza, el rey, y en atuendos a cual más espectacular —y a veces extravagante—, la reina. Tan curiosa, multiforme y rica colección culminó en la espléndida «Familia de Carlos IV», del Prado, pintada en el Palacio de Aranjuez en 1800, último gran trabajo para el soberano, circundado por todos los hábiles y vivacísimos bocetos preparatorios de cada personaje representado en el magno lienzo.

Pero no se detuvo en el terreno del retrato la actividad de Goya para el soberano a lo largo de estos once años; también abarcó otros campos, como los postreros esbozos y cartones para la Real Fábrica de Tapices, cuyas tareas abandonó en 1793 y la decoración de San Antonio de la Florida, en 1789, llevada a cabo por iniciativa regia, merced a la intervención de Jovellanos. La privilegiada relación con Godoy, para quien pintó numerosas piezas, desde las conocidas «Alegorías», a las dos «Majas» y los fabulosos retratos del propio favorito y de su esposa, la condesa de Chinchón, también aconteció por mediación de los reyes, puesto que todo les parecía poco para complacer a su estimadísimo valido.

Dice Perera comentando lo que significó Carlos IV para Goya: «... En suma, éste constituyó el mejor protector del pintor, y aunque no hubiese ostentado otra manifestación de sus aficiones artísticas, el decidido apoyo, la amistad y la protección de toda índole

a Goya hubieran bastado para calificarlo como experto conocedor y munificente mecenas...»

Y al igual que Goya, muchos pintores de la etapa de Carlos III prolongaron sus labores bajo Carlos IV, gozando de su favor y patrocinio. Es el caso de los dos Bayeu, Francisco y Ramón, cuñados de Goya, en la etapa final de sus vidas, pues ambos fallecieron antes de 1800. El primero prosigue sus espléndidas pinturas murales en Aranjuez, para el Oratorio del Rey, y en el Palacio Real de Madrid, en el techo del antiguo Dormitorio del Rey, hoy Salón de Tapices. En 1795, el año de su muerte, conociendo su quebrantada salud, el propio rey le ruega que reduzca su dedicación lo más posible, recomendándole que descanse con frecuencia. El segundo, menos dotado, a la vez que realiza algunos cuadros religiosos, continúa su labor de autor de cartones de tapicería. Estas funciones, consagradas a la Manufactura, las mantienen aún bastantes pintores, siendo el último de ellos Zacarías González Velázquez.

También antes de 1800 fallecieron Antonio González Velázquez, padre del anterior artista citado y José del Castillo. Los dos fueron magníficos cartonistas de tapicería, entre otras actividades del pincel y, como tantos otros, elaboraron muchas de sus composiciones para Carlos IV antes de ser coronado. En cambio de José Salas, ocupado en similares menesteres no se conoce mucho, pero hay una curiosa carta del Conde de Ricla a Sabatini, fechada el 10 de enero de 1775 en El Pardo, en la que se lee «El príncipe... me ha vuelto a hablar insistiendo en su deseo de que el pintor catalán J. Salas trabaje una decoración en el teatro que se construye en el palacio de este sitio...» Igualmente Matías Téllez y Ginés de Andrés y Aguirre, el primero casi un desconocido, en contraposición al segundo, que acabó sus días en México, se emplearon en análogas labores, como pintores de cartones, en las cuales también participaron Antonio Barbazza y Antonio González Ruiz, tal y como ha demostrado Jutta Held en su fundamental monografía sobre la Manufactura.

Después de un breve recorrido por las peripecias artísticas de este formidable plantel de autores, que tan activamente contribuyó

a las ingentes y espectaculares tareas de la Real Fábrica de Tapices, conocidas a través de obras y documentos, se advierte que Carlos IV, primero como príncipe y más tarde como rey, tuvo un papel preponderante y decisivo en el proceso creativo de la manufactura, condicionando la evolución de los temas, imponiendo a sus gustos personales y, probablemente, merced a un trato directo con los artistas.

Muy satisfecho con los asuntos de carácter popular, supuestamente costumbristas, se opuso a las transformaciones temáticas que sugirió el Conde de Cabarrús. Este, mediatizada su voluntad estética por la admiración hacia los esquemas franceses, pretendía llevar a los tapices la gran historia clásica nutrida por las anécdotas edificantes del pasado, a fin de que las decoraciones palaciegas se revistiesen de una elevada dignidad retórica, plena de didacticismo para aprendizaje de las gentes. El programa de los reformistas incluía este género de formulaciones, que rompían con las tendencias admitidas en la fase final del barroco, relativamente relacionadas con el rococó, en la medida en que se describían ambientes idealizadores de la escenografía castiza, para sustituirlas por las nuevas modas neoclásicas, ya prefiguradas en algunas de las empresas de renovación pictórica desarrolladas en el reinado de Luis XVI.

Incluso, el influyente e incansable Mariano Salvador Maella, prolífico con los pinceles, creador de múltiples temas religiosos, autor de composiciones espectaculares en las bóvedas de las residencias regias, cartonista de tapicería ocasional y excelente retratista, prefería también un anecdotario más riguroso y elevado, exigiendo que se guardara el decoro en los asuntos, muchos de los cuales debían parecerle chabacanos y hasta vulgares.

No obstante su racionalismo y pureza de intenciones, tales opiniones no llegaron a prosperar y el monarca dio instrucciones expresas para que en los salones se continuase desarrollando el mismo tipo de peculiares y gratas composiciones, vinculadas más a la vida en derredor expresada en términos amables y comedidos, que a la prosopopeya heteróclita de los triunfos y glorias de los

heroicos y virtuosos protagonistas de un pasado tan digno y solemne, como herrugento y remoto.

Entre tanto, a la vez que Goya y muchos de los mencionados, bastantes autores significativos de la época, pintaron para Carlos IV. Antonio Carnicero retrató en varias ocasiones al monarca y a su esposa, realizando también singulares escenas de género, a modo de crónica de su tiempo. Manuel de la Cruz —sobrino de don Ramón, el autor de tantos sainetes— que fue con el pincel un excelente intérprete de las escenas cotidianas. Mariano Sánchez, artista bastante discreto, que llegó a ejecutar ciento veinte lienzos con vistas de puertos, arsenales y bahías de España —había comenzado bajo Carlos III a elaborar la serie con más constancia que genio— entregó la totalidad al rey, quien dispuso que se colgasen en los Reales Sitios, a modo de documento ilustrativo de las costas del reino.

También hay que señalar a los autores que elaboraron bellas naturalezas muertas —bodegones al estilo clásico, floreros, caza, cacharrería, etc.— como Mariano Nani, que regaló a la reina María Luisa seis cuadros de tal temática, Benito Espinós que pintó y dio tres floreros al rey, cuando era Príncipe de Asturias, y más obras, siendo monarcas, o Juan Bautista Romero, desigual creador de similares asuntos. Tal vez otros, de menos quilates, como López Enuguídanos y Bartolomé Montalvo, de quienes poseen cuadros las Colecciones Reales, los hicieron llegar durante este reinado, imitando a quienes se movían con mayor facilidad en los círculos costesanos.

Mención especial merecen Agustín Esteve, ayudante de Goya en los retratos, que copió las efigies de los monarcas en varias ocasiones, el ya citado Zacarías González Velázquez, que también llevó a feliz término, entre sus numerosas actividades al servicio del rey, agradables imágenes de personalidades de su tiempo y Joaquín de Inza, que reflejó a los monarcas y a sus hijos en lienzos simpáticos y no carentes de acierto, testimonios valiosos además

para analizar las modas palaciegas en atuendos y aderezos, mobiliario y objetos.

Otros dos pintores, célebres años después, subieron sus primeros peldaños en esta época, José Aparicio y Vicente López. El primero, después de haber obtenido el primer premio de pintura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando marchó a París y después a Roma, en donde tomó partido por la dinastía de Borbón cuando acontecieron los trágicos sucesos de 1808. Mucho más importante es el segundo para la etapa de Carlos IV y, por supuesto, las de Fernando VII e Isabel II.

Vicente López, hizo carrera bajo Carlos IV, fundamentalmente en su ciudad natal, Valencia. Alumno de Maella, en Madrid, regresó a su tierra y triunfó en el ámbito académico hasta llegar, todavía joven, a la presidencia de la Real de San Carlos en 1801, con veintinueve años de edad. Allí recibió el encargo de la Universidad para fijar sobre el lienzo la Real Visita de 1802. Aparte de ello, el artista tuvo que realizar copias para reemplazar las composiciones religiosas —particularmente de Juan de Juanes— compradas por Carlos IV en Valencia y alrededores, de cuyos retablos extrajo las obras del pasado renacentista y manierista, con destino a las Colecciones Reales.

Al subir al trono, Carlos IV pudo consagrarse plenamente a los palacios mayores, tal vez sin las limitaciones que, más que su padre, el entorno del soberano, podía oponerle. Así a las grandiosas y solemnes estancias del monumental Palacio Real de Madrid de la etapa de Carlos III, el nuevo rey contrapondrá un tipo de espacios en los que, según Junquera «... se pretende conjugar la dignidad real con el reflejo de la vida...» y como resultado «... habrá ligereza en la decoración pero no excesivas libertades...» Ello se sigue de la casi imperceptible consideración de que la sede suprema de la monarquía, su residencia principal, era el corazón del imperio el centro del poder personal que lo regía; en consecuencia tal apreciación estaba reñida, por motivos obvios de prestigio, con lo frívolo y trivial de ciertos detalles decorativos, estimados entonces como superficiales y fútiles.

Bajo Carlos IV en el Palacio Real «... las obras fueron muchas y rápidas, importantes y dispendiosas; sus resultados, espectaculares...». Lamentablemente, en tiempos de Fernando VII gran parte de lo llevado a cabo desapareció; el nuevo príncipe que accedió al trono reformó, alteró y transformó todo aquello, sin la menor tolerancia o cortesía hacia lo que había constituido el interés paterno, con un ánimo, a medias desvelado, en el cual corrían parejos los deseos de modernizar una residencia regia y los anhelos de borrar la memoria de un período. No obstante tal encubierta ve-sanía, quedan excelentes muestras del genio de Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, ejecutadas durante la nueva etapa.

Igualmente el Palacio Real de Aranjuez fue objeto de gran atención por parte de Carlos IV, no en vano fue su residencia predilecta y a la que hizo trasladar infinidad de pinturas y objetos de otros Reales Sitios, hasta el punto de quedar casi desguarnecido el edificio de La Granja de San Ildefonso. En 1789 Vicente Gómez pintaba los frisos de algunas habitaciones y más tarde Maella, Pérez, Zaccarías González Velázquez, Muñoz de Ugena, Duque y, según se indicó más atrás, Francisco Bayeu, colaboraron activamente, hasta quedar prácticamente concluida tan espléndida mansión regia, a orillas del Tajo y en medio de una fértil vega, cuyas frondas tamizan la reciedumbre de la luz castellana dulcificando los rigores mese-teños.

Aunque en el Monasterio de El Escorial las habitaciones de la Familia Real se habían decorado prácticamente en su totalidad en tiempos de Carlos III, Carlos IV, que había podido intervenir significativamente en la preparación de las que ocupaba, encargando a Vicente Gómez, en 1771, la pintura de los techos, debió ordenar a Bartolomé Montalvo los paisajes del llamado «Despacho» —tal vez muy a fines de su reinado— y algunos cartones de tapicería, para enriquecer el «Salón Pompeyano». El autor, o autores, de éstos, se ignora, aunque bien pudieron ser el propio Vicente Gómez o quizá Pedro Cancio, según la hipótesis propuesta por Junquera.

Carlos IV, sin duda debió tener criterios propios y, desde luego, muy afirmados, cuando encargó la decoración de sus «casitas» o

palacetes. Prácticamente no aparecen los grandes pintores del reinado de su padre vinculados a la mayoría de las obras de bóvedas y muros; como es natural hay excepciones, pero son las que confirman la regla. Tal vez aquéllos estuviesen, en palabras de Junquera, «absorbidos por la decoración de las bóvedas del Palacio Nuevo» —el Palacio Real de Madrid— y también sugiere «...o porque la pintura oficial, académica y pomposa, no interesara en exceso al Príncipe...». No obstante Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella ejecutaron algunos trabajos pero, según se ha dicho, son excepciones.

De hecho quienes más labores ejecutaron, buscando un tipo de pinturas decorativas, armónicas, delicadas, nada jactanciosas, que sirviesen de complemento al conjunto general de cada sala y no de obstáculo, por su omnipresencia aplastante, lo que fue en definitiva un gran acierto, fueron Vicente Gómez, Luis Japelli, Manuel Pérez y Juan Duque, a quienes, según los lugares, se unirían otros autores ocasionalmente, como Manuel Muñoz de Ugena y Zacarías González Velázquez, entre otros de funciones y nivel distintos. Los cuatro primeros mencionados, según Bottineau «... representaban la tendencia erudita y encantadora, decididamente pompeyana, hacia la cual iba la predilección del soberano...».

En lo que concierne a la «Casita del Príncipe» de El Escorial, o «Casita de Abajo», por oposición a la «Casita de Arriba», hecha para el malogrado Infante Don Gabriel, se sabe que Vicente Gómez pintó varios techos y el grupo de los otros autores —Japelli, Pérez y Duque, ayudado el primero por Ramón Rodríguez y Juan Gálvez— también se empleó a fondo en similar dedicación. De ello resultó el delicado y exquisito complemento de un lugar único, cuya armonía hoy sorprende gratamente, por su sabia y consecuente melodía estética, carente de arrogancia y plena de ese aquilatado encanto dieciochesco finisecular.

En El Pardo, la bella «Casita» fue precedida de un edificio para descansos de caza, aparentemente muy sencillo, denominado «gallinero», construido para el Príncipe de Asturias. A pesar de su nombre estuvo ricamente amueblado y decorado; en su jardín había un

pequeño pabellón que fue dignamente ennoblecido por las obras de un modesto autor, José Alarcón, el cual trabajó al fresco, ejecutando paisajes en perspectiva de excelente calidad y efectismo, a decir de quienes los valoraron.

Allí, sobre el mismo lugar, se levantó la «Casita del Príncipe» en 1784, aunque su puesta a punto interna duró hasta 1796. Sus techos fueron pintados por Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Vicente Gómez. Sus interiores son por tanto de una homogeneidad y equilibrio admirables, indicio claro del depurado gusto de Carlos IV y de la atracción que ejercían sobre él los motivos pompeyanos y el arte decorativo francés contemporáneo, puesto que muebles, pavimentos, cortinajes, objetos y demás detalles fueron, expresa y lógicamente, llevados a cabo en consonancia con todo el conjunto, a fin de obtener un todo concordante y armónico.

El bello palacete denominado «Casita del Labrador», de Aranjuez, que es poco menos que el canto de cisne de las obras arquitectónicas menores del reinado, único y refinado, tanto en su concepción como en sus detalles, cuenta con un excelente conjunto de pinturas de sorprendente originalidad y todas coetáneas de la construcción, varias de las cuales se ejecutaron expresamente en París. A.-L. Girodet pintó cuatro piezas con «Las Cuatro Estaciones», hechas hacia 1802/804; se encuentran en el llamado «gabinete de platino», que se completa con excelentes paisajes, los cuales muestran vistas del Louvre, Venecia y Florencia, debidas a los pinceles de J.-J.-X. Bidault, J.-T. Thibault y J. Barraban. Todo este brillante conjunto fue encargado directamente a los artistas por mandato de la corte española, lo que es decir del propio rey, deseoso de poseer aquello que estaba de moda.

En lo que concierne a las pinturas murales y de bóvedas, trabajaron los pintores característicos del círculo de Carlos IV: Luis Japelli, Juan Duque y Manuel Pérez, así como Zacarías González Velázquez y Mariano Salvador Maella. Dos autores más, de menor importancia, pero necesitados de un recuerdo para terminar de precisar el calculadísimo arpegio de tan exquisito edificio fueron Muñoz de Ugena que pintó varios zócalos decorativos y Andrés del

Peral, quien sobrepasando sus habituales funciones, se enfrentó con la pintura de dos techos, llevándolos a feliz término. Aunque aquí no cabe hablar tampoco de coleccionismo de pintura, en sentido estricto, sin el mecenazgo del monarca estos pintores no hubiesen dejado para la posteridad tareas tan hermosas y demostrativas de su maestría.

La presencia de cuadros franceses, en un gabinete de la «Casita del Labrador», no supone un hecho aislado; ocurre que, al haber permanecido intacto, resulta conocido y semeja una rara excepción. Mantener ese error conduce a otros de apreciación mucho mayores todavía, puesto que con frecuencia se olvida que el interés por el arte francés fue casi una constante en la vida de Carlos IV.

En una comunicación al II Congreso Español de Historia del Arte, de 1978, me referí ampliamente al prestigio de las obras y de los autores de Francia presentes en la Península Ibérica a lo largo de la transición del siglo XVIII al XIX. Las primeras por lo general se adquirieron en ventas en España y fuera de ella, así como a algunos artistas directamente; los segundos llegaron en calidad de viajeros ocasionales, por negocios, huyendo de la Revolución y de sus fases siguientes o incluso arribando a Madrid en la embajada de algún diplomático galo.

Como es natural gran parte del primer apartado —el de las obras— estaba condicionado por las inclinaciones del Rey, que incluso llegó a encargar a David un célebre retrato, «Napoleón cruzando el Gran San Bernardo», del que hay varios ejemplares. Al monarca español le cupo la gloria de propiciar la creación de lienzo tan famoso, que llegó a España poco después de 1800, ganó Francia de vuelta, con José Bonaparte, y hoy se expone en el último palacio en que habitó la emperatriz Josefina: La Malmaison. Casi simultáneamente el entonces Primer Cónsul, encantado con su brava efigie, fue el comitente de cuatro similares más que han corrido muy distinta suerte.

En una ponencia presentada al coloquio que tuvo lugar en el Grand Palais, de París, en relación con la Exposición «Antoine

Watteau» revelé un curioso dato relativo al interés de Carlos IV por el célebre maestro de las «fiestas galantes». En ella comentaba que en el Archivo Histórico Nacional, de Madrid, hay una carta, fechada el 8 de septiembre de 1766, en la que se pide al Conde de Fuentes, a la sazón, embajador de España en París comprar «...obras de Watteau para el Príncipe Nuestro Señor...» relacionando tal encargo con los dos cuadros que hoy expone el Palacio Real de Madrid «La lección de canto» y «El amante tímido», ambos de mano del famoso pintor.

La fecha de la petición indica que desde muy temprano —tenía por entonces algo menos de dieciocho años— el futuro Carlos IV se interesó por la pintura y, tal y como se dijo más atrás, además aquella que se buscaba con mayor ahínco, debido a la práctica imposibilidad de conseguir originales fiables.

Años más tarde, sintió una especial atracción por los paisajes de Claude-Joseph Vernet y solicitó cuadros de su mano a París. Obtuvo un grupo de piezas suficientemente representativas al parecer, pero de lo que se tiene certeza absoluta es del conjunto de seis, pintados en 1782, que durante un tiempo decoraron un gabinete de la Casita del Príncipe de El Escorial, hasta la sustracción de que fueron objeto a manos de José Bonaparte. Quedan restos de la serie en el Museo del Prado; son los tres lienzos menos interesantes, a los que se suman otros dos que tal vez fuesen también propiedad del monarca quien probablemente reunió bastantes, más de los que la investigación ha puesto al descubierto, hoy dispersos en distintos lugares del extranjero.

Pero si este grupo de ejemplos, escogidos al azar sin orden cronológico, descubren con total certeza un tipo de vinculación a los principios estéticos de la escuela francesa en materia pictórica, al tiempo obligan a reconocer que Carlos IV se preocupó tempranamente por ir reuniendo una colección artística, que parte de ella se pensó para lugares muy concretos de sus residencias predilectas y que estuvo bien informado de todo aquello que podía resultar de interés en las artes del pincel. Tales conclusiones introducen dos nuevos epígrafes: los agentes que se ocuparon de proceder

con tanto celo como acierto, al servicio del monarca, y la composición y evolución de esa colección personal tantas veces aludida, su importancia y peripecias.

En el primer caso tales «agentes» o emisarios, permanentes u ocasionales, según el estado de conocimientos actuales debieron desarrollar sus tareas en escenarios bien distintos. Parece como si durante su etapa de príncipe y más tarde de monarca, hubiese sugerido su interés hacia la pintura por doquiera que pasaba o mediante misivas a lugares distantes. Mencionada la anécdota del Conde de Fuentes, embajador en París, ya bastante ilustrativa, puede añadirse que allá donde hubiera un representante español, gestor o no de la complicada política exterior del reino, allá se encontraba alguien que también se ocupaba de los intereses artísticos del regio coleccionista, fuese el propio diplomático o uno de sus adláteres, tanto aconsejando, si estaba capacitado para ello, como proponiendo compras adecuadas, según su competencia.

Aparentemente la red era densa y sus componentes estaban situados estratégicamente en París, Nápoles, Roma, Parma, Génova, Lisboa y Amsterdam de modo más o menos oficial, variando según transcurría el tiempo; había también otros más, comerciantes o artistas, en diferentes lugares, aunque tal vez estuviesen prestos a trasladarse de sitio en sitio, si así lo aconsejaban las circunstancias. De varios se conocen los nombres, otros se intuyen y el resto son todavía ignorados; lo que se cree es que no fueron pocos, en total.

Dentro de la propia España, había otros representantes que proveían, proponían o avisaban; uno de ellos, Cristóbal Vilella, que consiguió en Mahón «cuatro retratos ingleses con marco y cristal» según reza un documento de 1784, remitió al ya rey, en 1789, cinco cuadros pintados por él mismo con «aves, peces y demás producciones del mar». Análogamente se sabe que tanto desde Sevilla como Valencia se enviaron informes sobre colecciones enteras, grupos de cuadros o piezas aisladas, muchos de los cuales acabaron en las Colecciones Reales.

Durante su exilio en Roma siguió coleccionando pinturas y protegiendo a pintores, como es el caso de José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, ambos pertenecientes a la corriente neoclásica internacional, pintores de cámara y miembros de la comisión que inventarió sus bienes artísticos antes de expedirlos en dirección a España. Curiosamente se lee en el documento conservado que, por la clasificación llevada a cabo había 173 buenos, medianos 185, malos 282 y de contemporáneos vivos 48; en consecuencia se catalogaban piezas, entre las del último apartado, como cuatro cuadros de Madrazo, once de Ribera y de Mattevief, Reinhart, Benvenuti, Camuccini... etc. Tales datos producen la impresión de que los dos excelentes pintores, en su calidad de ejecutores testamentarios, trabajaron concienzudamente.

Llegadas las obras a Madrid, se reenmarcaron, valoraron y repartieron, por fin en 1825, entre los numerosos herederos de Carlos IV, según sus disposiciones, produciéndose la consiguiente dispersión. Se da la circunstancia de que hasta ahora el Archivo de Palacio es mudo respecto de lo que recibió cada uno, en lo concerniente a pintura, sin embargo cabe considerar, merced a posteriores indagaciones, que Fernando VII consiguió un lote considerable, cualitativa y cuantitativamente hablando. De ellos una parte pasó al Museo del Prado, fundado precisamente seis años antes con patrocinio regio.

Establecer aquí el catálogo definitivo de las pertenencias pictóricas de Carlos IV, a lo largo de su azarosa y dilatada existencia, sería premioso y hasta provocador de enfado puesto que llegar a tales conclusiones exige una larga dedicación a una tarea de enorme complejidad que llevaría a distinguir con claridad las diferentes etapas de adquisiciones y las obras correspondientes a cada una. Tal investigación será objetivo de un futuro y sólido texto que la recoja; en consecuencia es preferible recordar unas líneas de Perera y seguir sus razonamientos antes de desarrollar los siguientes párrafos. «... Ahora bien, para nuestro objeto, no hay por qué establecer una distinción entre los cuadros adquiridos durante su estancia en Italia y los que en España fue atesorando a lo largo de su vida... Es más: considerados en conjunto, resalta mejor el

criterio excelente que presidió sus adquisiciones, siendo el suyo —como dirían en Francia— un gusto particularmente seguro...»

Así, tomando como base todas las informaciones que transmiten los investigadores que hemos ido citando y otras más, de variado origen, es posible tener una idea del espíritu aproximado del repertorio de cuadros que llegó a poseer, sin reparar, según se ha dicho, necesariamente ni en el momento ni en los pormenores del entorno cuando los compró y disfrutó.

De muchos autores ya se ha dado rendida cuenta durante los párrafos precedentes, sin una ordenación coherente, motivo por el cual a continuación se distribuyen por escuelas, entendiendo, en lo concerniente a la española, que deliberadamente no se menciona todo lo relacionado con pintura mural o decorativa. Análogamente se hace necesario indicar que, aunque en su mayor parte, los nombres de artistas indicados se corresponden con otras conocidas o ajustadas a la realidad, pueden darse casos de atribuciones generosas que la crítica actual corrija, reduciendo su exaltada categoría a niveles menos grandilocuentes o fijando su adscripción al mundo de las copias, los trabajos de taller e incluso a otras escuelas, cuando la perentoria investigación entre en su fase concluyente.

En consecuencia, de la escuela española de los siglos XV y XVI cabe mencionar la presencia de un políptico de Juan de Flandes, un grupo considerable de tablas de Juan de Juanes, Luis de Vargas y Morales, así como lienzos de Pantoja de la Cruz, entre otros autores. En cambio el Siglo de Oro triunfa plenamente con excelentes piezas de los valencianos Ribalta, padre e hijo, Espinosa y March, culminando en un grupo importante de obras de Ribera. A ellas se unen bastantes cuadros de Murillo y también ejemplos aislados de Cano, Velázquez, Zurbarán, Mazo y Carreño de Miranda.

La transición al siglo XVIII se advierte en Palomino, su madurez en Meléndez y en Paret y Alcázar, para llegar al amplio grupo de autores que trabajan en Madrid y alrededores, de distinto origen regional. Entre ellos destacan las citas de Bayeu, Maella y Vicente

López, de todos los ya mencionados y también de Miranda, del infante Don Gabriel de Borbón, de Mengs y copias de obras de éste, por el miniaturista Jiménez de Cisneros.

La escuela italiana se personifica en infinidad de obras que van desde Pinturicchio, Peruzzi, el grupo de imitadores de Leonardo y demás figuras menores del XV, hasta acabar la centuria, iniciando la siguiente con el propio Rafael, cuya cima se sitúa en el celebrísimo «Cardenal» de El Prado. Del siglo XVI se leen los nombres de Correggio, Parmigianino, Palma el Viejo, Dosso Dossi, Tiziano, Veronés, Tintoretto, los Bassano, Cambiaso, Barocci, Bronzino, Andrea del Sarto, Arpino, Vanni, Pierino del Vaga, Schedone, Porde none, Portelli, Sermoneta y Rosso, lo que no quiere decir necesariamente que todas las adscripciones sean del todo correctas, aunque sí en su mayor parte.

El siglo XVII no es menos importante en tan amplio espectro estético, merced a un posible Caravaggio, obras de los Carracci, Domenichino y Guido Reni, alcanzando el período de Maratta y Giordano después de pasar por las piezas señeras de Guercino, Cantarini, Salvatore Rosa, Turchi, Vaccaro, Spadaro, Stanzione, Romanelli, Belvedere, Sacchi, Cavedone, Gignani, Massari, Lione, Sassoferrato, Rosa de Tivoli, Sirani, Crespi, Cavallino, Caffi y Albani. Por el contrario los autores del siglo XVIII no están presentes en la misma medida que los de la centuria precedente; no obstante cabe observar la existencia de cuadros debidos a Cignaroli, Batoni, Spolverini, Pannini, Zuccarelli, Anna, Vanvitelli, Ruta, Locatelli y Solimena.

Después, los flamencos ocupan una posición preponderante, comenzando por los primitivos, entre los cuales brillan dos célebres tablas del Maestro de Flemalle —hoy Robert Campin—, retratos de Antonio Moro y diversas piezas de El Bosco, Marinus y otros, que llevan la escuela a los umbrales del glorioso XVII. De este período, regido por la omnipresencia de Rubens, había cuadros de los Brueghel, Van Dyck, Arthois, Brouwer, Van der Meulen, Neefs, Francken, Daniel Seghers, Van Son, Snyders, Snayers, Teniers, J. Y.

Thomas, Gaspard van Eyck, Broeck, Bout, Craesbeeck, Van Bloemen «Orizzonte», Van Thielen, Van Kessel, Stalpent, Momper y Michau.

El mundo holandés del Siglo de Oro, el brillante XVII, aun siendo del gusto del monarca y estando de moda en el XVIII, no resulta suficientemente representativo en sus colecciones; probablemente tuvo más cuadros, que hoy se desconocen, precisamente aquellos que fueron sustraídos durante la invasión francesa. Sin embargo quedaron bastantes y existen noticias de otros, como de dos dudosos Rembrandt y desde luego de Mierevelt, Schalken, Metsu, Ter Berch, Van Ostade (y diversas copias suyas por Victoryns), Wouwerman, Molenaer, Laresses, Honthorst, Wtewael, P. Steenwijck, Schoeff, Bramer, Breenbergh, Cuyp y Minderhout.

Por causa de su inclinación hacia la pintura francesa ya se ha hecho repertorio previo de algunos de los autores que incluyó en sus colecciones, pero también las listas indican que poseyó obras del siglo XVII: de Dughet, Champagne, Courtois y de la transición a la época siguiente, visible en Lafosse y M. A. Houasse. Esta se concreta en sus años centrales y finales con cuadros de Pillement, Vigèe-Lebrun, Malaine, Micheux, Lagrenée, Taunay y otros, mencionados en los párrafos anteriores o de menos interés.

Por último las citas de Durero y Cranach, con sendas atribuciones de piezas, difícilmente localizables, cierran tan nutrida representación de las escuelas europeas en poder de Carlos IV, cuando menos, si no toda, una parte de su vida, demostrando su incansable espíritu de coleccionista.

Hay una relativa seguridad acerca de muchas de estas compras, no obstante quedan bastantes cuadros sin indicar por algunos de los motivos citados. De un número considerable se desconoce la procedencia; existen ya que fueron localizados pero no se sabe cómo entraron. A mayor abundamiento aparecen un amplio grupo —entre ellos varios retratos de El Greco, hoy en el Prado— cuya primera mención data de 1794, en la Quinta del Duque del Arco —«La Quinta», por excelencia— que posee como edificio la tipología de una «casita» tan del gusto del monarca, con lo que es

muy probable que se alhajase durante el comienzo de su reinado, máxime si se hace inventario en ese año indicado. También hay múltiples obras que aparecen en el inventario de 1818, en el Palacio de Aranjuez, hecho como es bien sabido para evaluar las pérdidas durante la ocupación francesa.

Tampoco se levanta acta aquí de los anónimos, verdaderamente abundantes, ni de casi todos aquellos que hoy se consideran copias... Y para concluir conviene recordar que tanto José I, como Wellington, lograron hacerse con dos excelentes colecciones, bien es cierto que por métodos honorables el segundo, a expensas de las Colecciones Reales de España, tan soberbiamente acrecentadas por Carlos IV y tan espantosamente mermadas poco después del final de su reinado.

En consecuencia, y a modo de resumen, podemos concluir, con pruebas más que suficientes, que Carlos IV no sólo estuvo bien asesorado sino que poseyó criterios propios y fue un hombre de gusto así como un soberano preocupado por el mecenazgo. Aunque él no cultivó la pintura, no obstante haber tenido buenos profesores y hacerlo alguno de sus hermanos, se interesó por las artes y practicó con instrumentos musicales.

En lo que concierne al coleccionismo estuvo al tanto de las corrientes estéticas a ambos lados de los Pirineos y adquirió muchas obras del pasado y no pocas coetáneas, potenciando con su apoyo las ingentes tareas de los autores españoles, especialmente en el marco de la Corte. No obstante resulta muy difícil establecer el conjunto de las series pictóricas que adquirió, dónde, cómo y cuándo ya que todavía es necesaria una gran labor de archivo e indagación en museos, palacios y galerías dentro y fuera de España. Además, el caos del final de su reinado en 1808, las expoliaciones de la invasión francesa, el desorden ulterior de volver a montar las residencias regias, modernizándolas y adecuándolas a la nueva Familia Real, el reparto de las Colecciones Reales entre los edificios directamente administrados por la Corona y la creación del Museo Real de Pinturas —hoy Museo del Prado—, así como la división, entre los hijos, de los bienes artísticos acumulados en el

exilio, primero en Valençay, más tarde en el sur de Francia y finalmente en Italia, impiden realizar una estimación exacta de la importancia de lo coleccionado durante una vida tan llena de vicisitudes de toda índole.

Carlos IV se presenta cada vez más como un rey, cuya personalidad y época, aun estando relativamente próximas, resultan bastante ignoradas. Esperemos que estas líneas arrojen algo más de luz sobre la figura del soberano, sus vivencias y el conflictivo período de la Historia en el que le correspondió desarrollar una existencia tan complicada como apasionante, características ambas propias de los momentos decisivos de la humanidad.

CONTESTACION

DEL.

Excmo. Sr. Dr. D. Manuel Fraga Iribarne

Señores Académicos:

El Profesor Doctor Don Juan J. Luna nos ha aproximado a una bien significativa vertiente de la no suficientemente bien conocida personalidad del rey Carlos IV. Su interés por el mecenazgo del arte y por el coleccionismo de pintura han sido las líneas maestras por las que ha discurrido su discurso, trazado desde una erudición digna de encomio.

Ha nacido el profesor Luna en Madrid en 1946. Su vocación por el estudio del Arte le iba a llevar a la docencia, a trabajar en ese gran museo que es el Prado, a dictar un sinfín de conferencias y, también, a profundizar en la investigación en ámbitos de análisis insuficientemente tratados, hasta las últimas décadas, en España.

La docencia ha sido, y es, en la mayor parte del contexto de la investigación hispana, la base profesional sobre la que ésta se ha hecho posible. Desde 1974 el profesor Luna es catedrático de Geografía e Historia de Enseñanza Media; y entre 1975 y 1979 asumió responsabilidades como Director de Instituto de Bachillerato.

En los últimos tiempos, además, imparte clases en la Universidad Complutense de Madrid, concretamente como profesor Asociado en la Facultad de Bellas Artes. Parece, en este caso, bien

oportuna la ubicación universitaria del profesor Luna: en una Facultad en donde del Arte se hace materia de reflexión, de análisis, de experimentación, de formación, tanto para incentivar la creatividad como para procurar la restauración, en el futuro, de una parte del Patrimonio Histórico.

Al lado del Arte, pues —desde una doble vertiente: como acto creativo y como materia a conservar— se desarrolla una parte de su vida. Pero no es ésta la única faceta de su vivir, como profesional, bien próximo a la materia artística. Su quehacer, desde 1969, en el Museo del Prado, resulta, al respecto, bien resaltable.

Primero como colaborador, después como conferenciante, hoy como «Conservador y Jefe del Departamento de Pintura Francesa, Inglesa y Alemana», el Prado tiene en su haber el buen criterio y el trabajo diario del Doctor Luna.

Resulta, por otra parte, digna de alabanza su línea de acción como autor. Sus trabajos de investigación pasan del centenar de títulos. Cuenta, entre éstos, con un buen repertorio de libros que certifican su trabajo y su saber.

Su buen conocimiento de la pintura francesa tiene un incuestionable aval en «Michel-Ange Houasse, Pintor de la Corte de Felipe V», trabajo publicado en 1981. De este modo un quehacer juzgado, como necesario, por don Elías Tormo, e iniciado por Lafuente Ferrari, ha sido suficientemente acometido. Así quedó patente la valoración de un pintor cuyo sentido de la composición influye, desde el fino criterio del recordado Sánchez Cantón, en el propio Goya.

He aquí, pues uno de sus objetivos como investigador: Estudiar aportaciones extranjeras que tuvieron su incidencia en las Colecciones Reales Españolas y, desde ellas, en algunos de los pintores más destacados de España. En esa línea se desarrollan una parte bien significativa de sus artículos; de este modo se ha hecho hincapié, en determinados momentos, de figuras de la pintura fran-

cesa en España; es el caso de Claudio de Lorena, Jean Ranc o Louis-Michel Van Loo, entre otros muchos.

Por lo que se refiere a la Pintura Británica, la aportación del profesor Luna es, así mismo, bien destacable. Tras una serie de algunos cortos estudios monográficos, sobre diferentes pintores de aquel país —Francis Cotes, Lawrence, Nicholas Paddock...—, aparece un monumental «estado de la cuestión» de esta bien destacable escuela pictórica que lleva su firma y que se publica, dentro de la Colección Summa Artis, en 1989: «Pintura Británica (1500-1820)», ese es el título de tan brillante labor.

Pero también la pintura española es un campo amplio y bello en el que Juan José Luna procura ahondar. «Spanish Paintings of 18th and 19th Century. Goya and his time» se presenta como publicación en 1987. Por otra parte algunos artistas, como Luis Meléndez, Luis Paret y Mariano Salvador Maella, son objeto expreso de otras publicaciones.

Entre las últimas monografías firmadas por el profesor Luna puede citarse la dedicada a un pintor gallego, «Francisco Llorens», trabajo editado en 1988. Ahí está una visión del paisaje y del hombre, muchas veces de la Galicia de los primeros decenios de nuestro siglo.

Su trabajo en el Museo del Prado ha sido, por otra parte, el ámbito adecuado para llevar a cabo una obra de gran difusión: «Guía Actualizada del Museo del Prado», trabajo aparecido en 1984. Ese interés suyo por el mundo museístico le llevó también a escribir, más tarde (1989), sobre los «Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Pintura 1400-1939», y en 1990-1991, y a coordinar una importante serie sobre «Los Museos de 'El Mundo'», con 52 números, siendo autor de una buena parte de ellos.

Un mérito más a tener en cuenta en este estudioso, y buen divulgador de la Historia del Arte: su necesaria participación en la última y muy reciente reestructuración de los fondos que el Prado presenta, al público en general, en sus instalaciones. Nunca,

en los últimos decenios, ha tenido la pintura francesa, británica y alemana una más idónea representación, ordenación y ubicación desde las obras que se muestran. No nos parece pequeño ese mérito. Que el Prado enseñe adecuadamente su Patrimonio ha de ser hoy una hermosa tarea colectiva —la de los profesionales que allí trabajan— que debe de dar los necesarios frutos. Y éstos se han de plasmar en una más idónea formación cultural en aquella parte de la sociedad que accede al primer museo de España.

Pero volvamos al contenido del discurso del profesor Luna: «Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas». Nos ha aleccionado desde un modo de exponer que se mueve entre dos vertientes historiográficas que resultan bien actuales. Por un lado, el estudio de los patrocinadores. Por otro, desde una ejemplar valoración de lo que podrían denominarse «conjuntos históricos».

Resulta de una plena vigencia hablar de los patrocinadores en relación con la promoción del trabajo artístico. Promotores, mentores, mecenas, coleccionistas... Todos aquellos que —ya de forma individual, ya como colectivos— rodean el fomento de la producción estética han sido bien valorados, en el plano teórico, desde el terreno de la Sociología del Arte, y su estudio ha sido, en este siglo, línea argumental enaltecida por egregias plumas.

Lorenzo el Magnífico es una posible e imprescindible referencia para estudiar, por ejemplo, André Chastel el «Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico» (1959), en tanto que Francis Haskell se aproxima al mundo romano y véneto, también a partir de la importancia de la clientela, en su valioso libro dedicado a «Patronos y Pintores» (1980).

En el panorama de los estudios hispanos merece, al respecto, una cita especial Jonathan Brown, con diferentes estudios dedicados, precisamente, al rey Felipe II, publicados en 1986 y 1987.

El analizar, desde un indicativo marco de globalidad, las cuestiones relativas al Arte, ha ofrecido, por cierto, bien positivos resultados en los últimos tiempos. Cada vez abundan más los estu-

dios que intentan comprender, desde una amplitud de miras, esos mensajes, aparentemente fragmentarios, del quehacer artístico.

Así, diferentes investigadores se han aproximado, en los últimos años, a la figura de Felipe II. Es el caso de René Taylor, quien arrojó mucha luz en una valoración global de El Escorial —«Magia y arquitectura. Consideraciones sobre la "Idea" del Escorial» (1967)—, al igual que Osten Sacken —«El Escorial. Estudio iconológico» (1984)—.

También existen, en parecida línea metodológica, estudios, relativamente recientes, que nos acercan al contexto vital del rey Felipe IV. Marca época al respecto el trabajo de Brown y Elliot: «Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV» (1980).

No puede olvidarse, tampoco, en esta línea de acción investigadora, la aportación de Yves Bottineau: «L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V» (1962).

Pues bien, las dos fórmulas metodológicas citadas se entremezclan, con sapiencia, en la aportación que ahora plantea el profesor Luna, atendiendo, una vez más, al estudio de la actividad artística que, de alguna forma, tiene que ver con la Corte y, concretamente, con los reyes de España, en este caso, Carlos IV. Es éste un monarca no siempre bien valorado desde una bibliografía que resulta, muchas más veces, partidaria del criterio tajante y radical que de las visiones relativizadoras y matizadas.

Y, en este sentido, se plantea la sopesada opinión del Doctor Luna: Sabiendo ver a Carlos IV como un digno sucesor de Carlos III y de la serie de monarcas hispanos, tendentes, desde siglos atrás, al placer del coleccionismo de las obras artísticas y al ejercicio del mecenazgo.

Los nexos con el mundo francés y sus inclinaciones, también, hacia lo italiano, no impiden que se muestre en él, ya, una inserción, más que suficiente, en lo que podríamos denominar «tradición

hispana». Desde esas claves se generan las coordenadas que marcan el criterio de un buen mecenas y de un destacable coleccionista, con una inevitable responsabilidad marcada al respecto por ser, nada menos, que el sucesor de tan excepcionales coleccionistas como los ya citados Felipe II y Felipe IV. Y, como tal, su gusto por la pintura requiere un marco para la selección que, en este caso, parece más bien amplio y, a lo largo de su trayectoria vital, cambiante.

Resulta deseable —en este ahondamiento de un tema planteado en 1958 por Arturo Perera: «Carlos IV 'Mecenas' y coleccionista de obras de arte»— profundizar en el análisis de la peculiaridad de las diferentes etapas vitales del monarca objeto de estudio. No se puede olvidar el hecho de que no va a llegar a ser rey hasta los cuarenta años, y de que, en su largo período de príncipe, resulta un distinguido coleccionista; es, pues, Carlos IV, persona de una destacable y varia cultura, con diferentes intereses en materias relativas al Arte.

Ya como Rey (1788-1808) su quehacer, en favor del Arte, resulta bien positivo. Y es que no sólo se le puede valorar como adquiridor de nuevos bienes. El rico legado que, como monarca, debe salvaguardar, exige su insistente atención; ahí están los Reales Sitios, con su varia y rica obra mueble, como referencia estética cotidiana a mantener y, en lo posible, a acrecentar.

Después vendrá el largo período del exilio, hasta su muerte en Italia. Llama la atención lo desigual de los bienes artísticos que consigue en estos últimos años. Las dificultades vividas en esa postrera época no han apagado, por otra parte, su sed coleccionadora.

En cierta medida, en el mundo del Arte, la excepcional figura de Goya —con el admirado valor de su trabajo— ha «ocultado» la «presencia» de Carlos IV. Y, en ocasiones, parece quedar su personalidad reducida a una, casi, condición de modelo del aragonés. Este, desde su cargo de Pintor del Rey, contribuirá a definir su imagen —que es la de la Monarquía de aquel tiempo—, asunto

de gran interés y que llega, en la famosa «Familia de Carlos IV», a fijar otro perfil de la más alta esfera de la Corte, con una esencia y consistencia de calidad bien distinta a la que se detecta en «Las Meninas», la obra velazqueña que evoca, desde este trabajo, Francisco de Goya.

No debe de ceñirse a este retrato colectivo la búsqueda de un nexo, por parte de Goya, de la conjunción de la imagen de este rey —que a él le ha correspondido servir— con la de sus antecesores, presentes, desde el egregio mundo de las Colecciones Reales, en la vida palaciega. También, cuando se contempla la imagen de «Carlos IV cazador», que pinta el mismo Goya, cabe evocar —con las evidentes diferencias estilísticas— el sabio modo de hacer velazqueño.

Desde el retrato que Mengs hace de Carlos IV en Madrid, cuando es joven, hasta el que lleva a cabo Juan Antonio Ribera, en Roma —ya viejo y mostrado, incluso, sin peluca—, existe toda una vida en la que el monarca posó bastantes veces. Goya fue el cénit. Pero también debe de citarse a Vicente López desde «La visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia», así como otros trabajos que tuvieron la suficiente repercusión desde el efectivo mundo del grabado.

Hay que aludir, de este modo, a planchas de Manuel Salvador Carmona, Ametller y Selma, presentando opciones diferentes.

Pendientes de las columnas de Hércules dispone Carmona, en un grabado de 1766, dos medallones; en uno se muestra, de perfil, a Carlos III, en el otro aparecen los príncipes, Carlos y María Luisa; allí están, también, como dice el correspondiente epígrafe, «Las Armas de España y como a su sombra los Atributos de las Ciencias y bellas Artes...»; el nexo de la Monarquía con el desarrollo de la actividad intelectual y artística se manifiesta, de este modo, en el trabajo de este buen «grabador de Su Majestad Cristianísima» y, desde 1782, «Grabador de Cámara».

En ocasiones el trabajo de Manuel Salvador Carmona —que fue,

también, director del grabado dulce de la Real Academia de San Fernando— se hace a partir de diseños ajenos; bastantes años más tarde, ya en la madurez de Carlos IV, lo vuelve a efigiar —en este caso en un medallón que acompaña a otro de su esposa—, señalándose en la base de tal trabajo «Goya lo pintó». Y es que la referencia a este artista parece inevitable cuando hay que presentar la faz —y, desde ella, la personalidad— del Monarca.

No obstante debe de recordarse, así mismo, el nombre del Pintor de Cámara Antonio Carnicero, como el del dibujante que lleva adelante la representación del Carlos IV en el Picadero que graba Blas Ametller. Y la del mismo rey —de busto y perfil— que graba, en este caso, Juan Bruneti y que se integra en la serie titulada «Colección de retratos de S.S. Magestades, Príncipes e Infantes de España...», un repertorio éste que nos presenta, desde 10 representaciones, a la Familia Real.

Al referirnos a la configuración de la imagen del Rey no puede olvidarse las aportaciones que se hacen, al respecto, desde el ámbito de la escultura. Sánchez Cantón subraya la importancia de una anécdota que se recoge en una obrita publicada en 1791; la escribe el P. Luis Mínguez y se titula «Relación sencilla del nuevo Templo de San Fernando de Padres de las Escuelas Pías del Avapiés de Madrid»; el Rey está atento a la realización del mismo y llama la atención el hecho de que se había tomado la decisión de que todo su adorno se hiciese por medio de obra escultórica, teniéndose en cuenta que, con tal tipo de labor, se conseguía una mayor perdurabilidad; tan sólo estaba, de este modo, prevista la utilización de pintura sobre el altar mayor.

Tómese esta curiosa anécdota como síntoma de la validez y posibilidades que se le otorgaba, desde la Corte, al trabajo escultórico. Y va a ser el escultor Juan Adán el que retrate, en varios casos, al Monarca, quien le nombra, en 1793, Escultor de Cámara honorario y dos años más tarde efectivo. Su punto de partida en los cánones neoclásicos resulta evidente. Es en 1794 cuando la Academia le encarga el busto en mármol de Carlos IV y lo entrega

en 1797. También en el Palacio Real existe otro, firmado, que debe de pertenecer, según Pardo Canalís, a ese mismo tiempo.

En la Casita del Príncipe de El Escorial existe un retrato, hecho también por Adán, concebido en mármol de Carrara y en el que aparece Carlos IV con manto, armadura y cetro; es obra que ha sido valorada, por el mismo Canalís, como «rica en valores expresivos y suelta de ejecución».

Y por 1803, al otro lado del Océano, va a ser el valenciano Manuel Tolsá quien acometa, en Méjico, la realización de una gigantesca estatua escultora de Carlos IV, obra que manifiesta semejanzas con otra de Girardon, alusiva a Luis XIV. Pretende hacer aquí Tolsá una estatua que sea —son sus palabras— «la mayor que existe en el Globo». De nuevo el cariz clásico es el que impera en un trabajo que nos muestra al Rey; está aquí desfilando «un César romano sobre el caballo, de impresionante realismo».

Cuando ya el viejo monarca se encuentra exiliado en Roma vuelve a ser efigiado, en este caso, por Ramón Barba. Lo muestra, en un primer trabajo, a través de un busto, vestido a la romana, con corona de laurel y lleva colgado al cuello el Toisón de Oro. Parecido cariz clásico inmiscuye el escultor en la estatua sedente que lleva a cabo del que fue su protector y que, en últimas fechas, se ha ubicado en el Palacio Real madrileño.

Se puede hablar, así, de un gusto del Monarca —al menos en el ámbito de la escultura— también por las formas estrictamente neoclásicas.

El interés por las maneras clásicas debe de venirle de su juventud. Hay pruebas documentales de que se pagaban, por 1781, libros y láminas de Arquitectura destinados al, entonces, príncipe Carlos.

Resulta, también, bien significativa su protección del arquitecto Juan de Villanueva, que trabaja a su servicio cuando es Príncipe de Asturias, ya que es Arquitecto del Príncipe y de los Infantes

desde 1768. En los encargos que, después, el ya rey, Carlos IV, le hace a éste muy importante artífice neoclásico se puede intuir, igualmente, una apuesta por el apoyo a ese estilo.

Muchos son, pues, los ámbitos desde los que cabe analizar el mecenazgo, la personalidad y, dentro de ésta, el talante coleccionista del monarca, tan presente en los Reales Sitios, todavía hoy, desde esa permanencia activa de una impresionante e inigualable colección de relojes, esparcida por muchas de sus estancias.

Carlos IV contribuyó, pues, al enriquecimiento de las casas palaciegas de la Monarquía, ampliando su patrimonio arquitectónico, escultórico y pictórico. Y, también, en otros aspectos propios del mobiliario, dejando, en esa suma de artes promovida, una nota bien característica: su obsesivo interés coleccionista por aquilatar, desde las más variadas máquinas, la medida del tiempo. Ciencia y Arte se suman, pues, de este modo, en tal inquietud real.

El profesor Luna ha contribuido a ahondar en la imagen de un rey que muchos consideran hombre bondadoso y de escaso carácter. Desde su análisis se profundiza en otras vertientes más precisas y sugerentes: Que fue un importante monarca promotor del Arte, merecedor de valoraciones más positivas, en el futuro, por sus aportaciones al tesoro del Patrimonio Real.

Que en su vida de académico —que deseamos bien larga y fructífera— pueda el señor Luna insistir en similares y apasionantes estudios.