

Sección de notas

EL ARTE EUROPEO EN LA CORTE DE ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

En el Museo del Prado, y entre los días 1.º de febrero al 27 de abril de 1980, se ha exhibido la exposición titulada «El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos de España, la ciudad de Burdeos y la Reunión de los Museos Nacionales de Francia, formando su patronato de honor las siguientes personalidades: don Ricardo de la Cierva, Ministro de Cultura de España; M. Jacques Chaban-Delmas, Alcalde de Burdeos, Presidente de la Asamblea Nacional, Francia; M. Jean-Philippe Lecot, Ministro de Cultura y de la Comunicación, Francia. La exposición ocupaba diez nuevas salas, acondicionadas, del Museo del Prado y fue inaugurada por los Reyes de España.

COSMOPOLITISMO Y CASTICISMO

En su crónica sobre esta exposición, publicada en el diario *El País*, el crítico Francisco Calvo Serraller planteaba una serie de premisas de gran valor introductor para la comprensión de esta muestra. En opinión que expresaba en su reseña, el simple enunciado de la exposición planteaba el carácter cosmopolita de las colecciones de los reyes españoles, y «en este sentido—apuntaba Serraller—ni el siglo XVIII, en concreto, ni el cambio dinástico que se produce en sus comienzos supone novedad alguna respecto a una tradición que testimonia apasionamiento, según el caso, por El Bosco, Tiziano o Rubens», y que todavía con Carlos II veía la apoteosis del escenográfico Lucas Jordán. «Sin embargo—continúa Calvo—, aunque los monarcas españoles del antiguo ré-

gimen, dotados casi siempre de un gusto artístico original y certero, nunca sufrieron de prejuicios localistas, no cabe duda de que durante el siglo XVIII hubieron de formar su militancia cosmopolita.»

Las causas de este proceso las enumera Calvo de esta manera: «En primer lugar, por cuanto la implantación borbónica supuso hábitos y maneras ajenos a la tradición cortesana de la dinastía extinguida, empezando por la propia concepción de la monarquía y su aparato; en segundo, por la mecánica del siglo, que inaugura la moda de los viajes como aquella fuente de conocimientos privilegiada, capaz de desmontar la falsa naturalidad de nuestras costumbres.»

A este respecto, Calvo Serraller apunta que en la exposición del Museo del Prado nos encontramos con dos proyectos identificados con uno solo, puesto que ésta parece ser la interpretación de una presentación en la que los artistas franceses, como Largillière, Ranc y Rigaud, pueden tener alguna relación con Goya, aunque sea tomando en consideración la diferencia existente. Para el crítico español, el argumento de que tanto los franceses, como Paret y Goya, sean pintores cortesanos de una misma dinastía, sería más que suficiente para su presentación en las paredes de un mismo museo, pero quizá no en el contexto de la significación unitaria «que debe subyacer a toda exposición».

Intentando ser todavía más racional, Calvo argumenta que: «Si nos quedamos con la pintura de nuestra mitad del siglo XVIII, nunca podríamos explicarla desde esos pintores de aparato que importa Felipe V de la Corte de su abuelo.» Destaca igualmente que al tiempo que estos artistas sólo son explicables como consecuencia del repertorio de preferencias instrumentado por Lebrun, en la época del Rey Sol, no ocurre lo mismo con otros artistas que, como Giaquinto, Mengs o Tiépolo, sí dejan una huella específica en la pintura local. Y a este respecto, Calvo Serraller cita la distinción que hace Alfonso Pérez Sánchez en su estudio titulado *Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII*, en donde diferencia la presencia de artistas franceses como respuesta a una necesidad cortesana y la presencia italiana más acorde con el gusto y la condición española, y que a la postre se inscribió con más facilidad en el cuadro general del arte español fuera del estricto marco cortesano.

Concluye su razonamiento Calvo Serraller destacando el hecho de que en el siglo XVIII español, que comienza y concluye con sendas guerras civiles disfrazadas, no ofrece demasiadas facilidades para una interpretación, y a ese respecto señala: «El progresivo desmantelamiento de ese tajante tópico que separaba en la forzada contraposición decadencia-regeneración, el cambio de centuria y dinastía, cuando al parecer en el reinado de Carlos II hubo síntomas de recuperación económica y

hasta de una relativa prosperidad, por no hablar de una cultura autóctona preilustrada, bastante más despierta, crítica y viva que lo que se nos hizo creer hasta ahora de forma interesada. El caso es que, como vemos, la cuestión no es sencilla, se mire por donde se mire, lo que debe estimular todavía muchas aproximaciones parciales que alguna vez hagan verosímil una síntesis verdaderamente orgánica.»

Quizá la última consecuencia del razonamiento de Calvo Serraller, evidenciado en esta exposición, estriba en la coexistencia de dos tendencias que nunca llegan a enfrentarse en el arte de corte español desde el final de la época de los Austrias hasta principios del siglo XIX. Un cosmopolitismo con el que se quiere dar respuesta a las tendencias imperantes en la corte francesa y sobre todo al sentido de lo monumental y lo suntuoso, que saturan la mayoría de las cortes europeas, y a su lado un casticismo que nunca está en oposición, pero siempre se evidencia como una manera «otra», y en la que igualmente se comprometen los artistas españoles y los extranjeros. Las ciento cuarenta y una obras que reúne la exposición dan pruebas abundantes de ambas trayectorias. Por un lado, Francisco Bayeu rinde homenaje alternativamente a la gran alegoría, propia del gusto de la época, y a la necesidad castiza de dar una imagen de la realidad y apresar el tiempo que huye, cumpliendo una función de prolongación de la memoria, que en España constituye uno de los invariantes de nuestro casticismo pictórico. Quizá la participación en ambas tendencias y la búsqueda de un equilibrio entre las dos esté en el maravilloso cuadro de Luis Paret que, en una tabla de muy reducido tamaño (0,50 × 0,64 cm.), nos muestra a Carlos III comiendo ante su Corte, entre el ajetreo de sus mastines y el ceremonial rigurosamente conservado.

EN LA ENCRUCIJADA DE TRES PINTURAS

Tal como nos lo muestra esta exposición, el arte cortesano se articula en la encrucijada de tres pinturas: la italiana, la francesa y la española, y cada una de ellas evidencia su despliegue a lo largo del siglo XVIII con una serie de características propias, altamente peculiariizadas. En este sentido podríamos decir que el camino que recorren las tendencias pictóricas de estos tres países europeos va desde la alegoría mitológica hasta el testimonio de un acaecimiento o incluso la intuición de una tecnología.

Franceses, españoles e italianos comienzan por transmitir las imágenes propias de una corte de su tiempo, en donde hay una peligrosa tentación de reflejar todavía a los reyes en paralelismo con los héroes

de la leyenda dorada y a unos y otros en cándida o voluptuosa complicidad con los dioses; y los tres grupos de pintores van a concluir convocando su admiración o su espanto frente a la elevación del aerostato, que hace las delicias de Carnicero o de Goya, y también frente al elefante que el sultán turco regala al rey de Nápoles en 1742 y que es escenográficamente retratado por Giuseppe Bonito, sin olvidar el escalofrío de temor que el incendio de Nápoles produce en el francés Claudio José Vernet o el testimonio de acentuados perfiles sociales con el que Miguel Angel Houasse (un hombre a caballo entre dos siglos) historia la vida piadosa de San Francisco Regis.

De todos estos elementos la exposición nos provee de ejemplos abundantes. El siglo comienza en el equilibrio clásico, termina con la intuición de que alborea un mundo nuevo y en una y otra instancia hay una gran fuerza renovadora y un ramalazo de popular alegría que no se puede evitar y que hace que el pintor Meléndez haga su autorretrato casi con majeza taurina, al lado de las imágenes cortesanas deliberadamente desvaídas y de las alegorías, que como en el caso de la educación del amor por Venus y Mercurio, se vienen repitiendo desde la época de Correggio. El arte de corte no es ninguna de estas manifestaciones y al mismo tiempo está presente en todas. En la curiosidad y el exotismo se crean las nuevas relaciones internacionales. En la perra propiedad de Isabel de Farnesio, a la que retrata Ranc, sentada sobre un cojín y con un motivo floral tras ella. En los paisajes, que en ocasiones son otras tantas intuiciones de lo romántico, de Charles-François de La Traverse, y en las alegorías de este mismo autor, conmemorando el nacimiento de un infante de España, o de Largillière, celebrando los esponsales de Luis XV, o las representaciones del mismo tipo de Henri de Favanne.

En el arte de corte español, y en el discurrir de un siglo, estas pinturas forman encrucijadas, componen un caleidoscopio de imágenes, se encuentran y se desencuentran, y cada una de ellas aporta algo a las otras, sentido del pueblo o exaltación de la vida cotidiana, religiosidad o mitología, alegoría o revisión de los emblemas y sus significados, y sobre todo un reencuentro con el hombre, que si vamos a hacer caso de lo que esta exposición nos dice, empieza propiamente en la lúcida tarea por la que el hombre descubre su propia intimidad, traza su autorretrato, como lo hacen Goya, Luis Meléndez, Largillière, retratando al escultor Thierry y Louis-Michel van Loo. Con énfasis o con sencilla serenidad, con un profundo sentido de introspección o de una forma más deliberadamente escenográfica, estos artistas van buscando al hombre, se inquietan por su propia fisonomía y con la de los que como ellos trabajan para la creatividad.

Muchos han sido los narradores e incluso los estudiosos de arte que han perdido parte de sus horas en intentar pensar qué puede ocurrir en los museos y en las exposiciones después del cierre de las puertas y la retirada de los visitantes, cómo pueden convocarse fuera del desplazamiento mental del público, que desgraciadamente en la mayoría de los casos mira sin ver estas imágenes siempre de por sí tan diversas. La aplicación de este esquema a la exposición sobre el «Arte Europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII» es todavía más curiosa; podemos intentar hacerla con las ciento cuarenta y una referencias del catálogo o cuando nos lo permitan los visitantes mediante la contemplación de las propias figuras, que nos ofrecen las representaciones de una fe religiosa que entra ya más en la teoría del dolor físico que de la mortificación espiritual y que anuncia quizá la gran crisis y la gran contestación de los valores espirituales que va a promover la revolución burguesa cuando se termina el siglo. En la misma medida, estos retratos cargados de énfasis, como el que de sí mismo hace Francesco Solimena, mirando a la vez con atención y soberbia a su propia efigie en el espejo, o como el cardenal Borja, pintado por Procaccini, en la búsqueda de un ecuador equidistante de la sobrecargada representación barroca y de un casi imperceptible matiz humanista. Los retratos de Mengs, los de Battoni, los de Van Loo, las representaciones casi épicas de Jean-Baptiste Santerre, los cuadros que Houasse dedica al infante Felipe Pedro o al rey Luis I, son todos los testimonios de un modo de vida que ha tardado milenios en consolidarse y que va a consumirse con rápida brevedad apenas pasen unas décadas.

En otro plano no son los españoles los que se preocupan por la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha, sino que es un francés el encargado de incorporar a la decoración cortesana el mítico símbolo en el que los iberos han tardado tanto tiempo en reconocerse. Es Charles-Antoine Coypel el que realiza una historia de Don Quijote, que en 1731 la Manufactura de Los Gobelinos convierte en tapices. Es igualmente curioso constatar en qué medida el arte de Corte intenta prolongar la memoria, más todavía, exaltarla y dar a personas y arquitecturas una suntuosidad majestuosa que no debieron tener. Junto a la grandilocuencia de la alegoría, nos encontramos la del testimonio: Van Loo exaltando el escenario donde se mueve la familia de Felipe V; Antoine Watteau dando a los sucesos populares o a las fiestas cortesanas una casi ineludible vocación de misterio; Antonio Joli, narrándonos el embarco de Carlos III en Nápoles para venir a reinar a España, o Panini, realizando el primer boceto para reproducir la solemne y aba-

rrotada galería de pinturas del cardenal Valenti Gonzaga, secretario de Estado del Papa Benedicto XIV.

Estas prolongaciones de la memoria son una de las grandes misiones que los artistas aceptan y que incluso llevan a unas elevadas cotas de meticuloso y minucioso recuento de detalles. En dos dimensiones se articula este proceso; por un lado, el pintor da cuenta de realidades que van a transformarse e incluso a perecer: la fisonomía de un niño, el instante en que tiene lugar la magnificencia de una ceremonia. En otros casos, sin darse cuenta, prolonga la imagen de algo que será sensiblemente igual muchos años después de que ellos hayan desaparecido. Y en este sentido, conmueve la fidelidad de Houasse, sensiblemente el gran hallazgo de esta exposición, cuando se aplica a describir cómo es el jardín de los frailes del Monasterio de El Escorial o el paisaje de Aranjuez con el Palacio medio sumergido en el amplio horizonte de la vega.

Y, ADEMÁS, GOYA

Pero entre estas tres corrientes que confluyen, en este juego de cosmopolitismo y casticismo, en el proceso y la solución de un repertorio de transformaciones, hay un pintor sin igual y singular que lleva a los tapices unos personajes nuevos, que son como la negación de los mitos narrativos desfigurados por el ilustrador y de los dioses del Olimpo acuñados por la rutina. Goya, que es popular y humano, desde el grabado hasta el gran mural, que con él pierde toda carpintería escenográfica, que da la dimensión exacta del encanto, la elegancia y el aliento vital de los personajes extraídos de las más diferentes capas sociales. Goya taumatúrgico, atento a cómo resucitan los muertos para rendir testimonio de la verdad, igualmente pendiente de la lucha del santo contra el moribundo impenitente; Goya retratista, por encima de todo, enamorado de la vida que le rodea y deseoso de reflejar el aire que circunda a una figura femenina sorprendida en su paseo. Goya viajando sin pereza a la Pradera de San Isidro, para extraer de ella cada vez un detalle nuevo y un perfil antes no captado.

Por último, Goya testigo de las tecnologías desencadenadas. Su cuadro *El globo aerostático*, que en otros pintores es un simple testimonio de un divertimento técnico, propio para jardines y al alcance de espectador es que distraen sus ocios y sus tedios, es en su obra una confrontación del pasado con el futuro, del antiguo régimen con la revolución; en él refleja o imagina un episodio guerrero, la caballería vigilada y quizá sorprendida por el artilugio volador que representa el fin de una manera galana de guerrear y el principio de otra. Premonitorio como