Historia del Arte IX

s XVIII
Inglaterra, Austria, Italia y España

«Olvidamos que en el siglo XVII, con todas sus efusiones geniales en las artes y las ciencias, hubo todavía persecuciones sin sentido y guerras brutales de una crueldad sin precedentes. Ya en 1700 se empezaba a sentir que un poquito de calma y de despego no vendrían mal. Puede parecernos que la sonrisa de la razón delata una cierta incomprensión de las emociones humanas más profundas, pero no excluía algunas creencias firmes: la fe en la ley natural, la fe en la justicia, la fe en la tolerancia. Lo cual no está nada mal. Los filósofos de la Ilustración hicieron dar a la civilización europea unos cuantos pasos adelante, y, al menos en teoría, ese avance se consolidó a lo largo del siglo XIX. Hasta la década de 1930 se tuvo por cierto que no estaba bien quemar brujas u otros miembros de grupos minoritarios, ni extraer confesiones mediante la tortura, pervertir el curso de la justicia o encarcelar a un hombre por decir la verdad. Excepto, claro está, en tiempo de guerra. Todo eso se lo debemos al movimiento conocido con el nombre de Ilustración, y sobre todo a Voltaire. Au~que la victoria de la razón y la tolerancia se ganó en Francia, la batalla se había iniciado en Inglaterra, y los filósofos franceses nunca ocultaron su deuda hacia el país que en una veintena de años, había producido a Newton, Locke, y la Revolución Incruenta [de 1688]. Por el contrario, tendían a sobrevalorar el grado de libertad política de Inglaterra y a exagerar la influencia de los literatos ingleses. De todos modos, cuando Montesquieu y Voltaire visitaron Inglaterra en la década de 1720, hacía ya medio siglo que el país disfrutaba de una vida intelectual muy vigorosa, y aunque Swift, Pope, Steele y Addison podían asestar y recibir algunos golpes fuertes en letra impresa, en ningún momento fueron físicamente vapuleados por pandillas a sueldo de algún noble ofendido, ni encarcelados (excepto Defoe) por sus alusiones satíricas al orden establecido. Ambas cosas le sucedieron a Voltaire, y de resultas de ello, en 1726 buscó asilo en Inglaterra» (Clark). Esta era la era de las mansiones campestres. En 1722 se había terminado (iniciada en 1705) la más espléndida para Marlborough: el palacio de Blenheim, diseñado por sir John Vanbrugh, un arquitecto aficionado. Otro fue lord Burlington, autor de la Chiswick House (1729). Las grandes casas de campo eran una afición inglesa, que se populariza en el XVIII. La antigua residencia real de Corsham Court, en Wiltshire, que fue casa de Lord Methuen, con una famosa galería de cuadros, de 22 metros de largo por 7 y medio de ancho, es de 1582; el castillo de Powderham, cerca de Exeter, sede durante 600 años de los Courtenay, condes de Devon, iniciada en 1390 pero muy ampliada a principios del XVIII; o Dyrham Park, de finales del XVIII, construida para un ministro de Guillermo III entre 1692 y 1704.

Puede citarse un gran artista inglés de la primera mitad del siglo: el grabador y pintor **William Hogarth (1697-1764)**. Hizo retratos, series satíricas, cuadros costumbristas y algunos de tema histórico. Las escenas de interiores domésticos gozaron de un gran éxito en la pintura inglesa, originando un género autónomo llamado la c*onversation piece*, alternativo a la moda del retrato. Hogarth era la correspondencia pictórica en la Inglaterra de la época de John Gay y su *The Beggar's Opera* de 1728, protagonizada por mendigos. Ambos plantean una alternativa genuinamente inglesa al arte italiano predominante, con sus suntuosas pinturas de temas elevados y sus espectáculos musicales pomposos y refinados (en Londres, el campeón de la ópera italiana era… Haendel, que cuando esta pasa de moda empieza a componer oratorios en inglés). El estilo de Hogarth está influido por el de la pintura holandesa del siglo XVII, y más específicamente por el de Frans Hals. Denuncia por igual las costumbres de todas las clases sociales. El nombre de Hogarth está asociado precisamente a sus series satíricas, críticas o moralizantes, de las que realizó además copias en grabados, como la de *La carrera del libertino* (1735), ocho pinturas que narran el ascenso y caída de Tom Rakewell (un rico heredero sin moral), entre ellas *El libertino en el manicomio*, y en la que Igor Stravinsky se basó a grandes rasgos para su ópera *The Rake's Progress* (1951); la serie *La campaña electoral* (cuatro cuadros dedicados a las elecciones a la Cámara de los Comunes, de 1754-55); o la serie *Matrimonio a la moda,* con seis escenas satíricas sobre el tema de la ascensión social, quizás la más lograda de Hogarth, entre otras. Sobre Hogarth señala Kenneth Clark: «no es que yo sea un gran admirador de Hogarth, cuyos cuadros me parecen siempre terriblemente embarullados. Da la impresión de haber carecido por completo de ese sentido del espacio que se encuentra hasta en las figuras mediocres de la pintura holandesa del XVII. Pero no se puede negar que tenía el don de la invención narrativa, y en sus últimos años pintó una serie de escenas de una elección que están mejor compuestas que *La carrera del libertino*». Esta es la serie La campaña electoral, cuyo primer cuadro, titulado igual, muestra un acto de campaña un tanto peculiar. Hay que recordar las circunstancias históricas para entender el cuadro. Jacobo II (casa Estuardo) fue depuesto como rey en la Revolución Gloriosa de 1688, instaurándose una nueva dinastía en la persona de Guillermo III (casa de Orange-Nassau). Este se vio obligado a firmar en 1689 la Carta de Derechos que limitaba severamente su poder en beneficio del Parlamento. Los parlamentarios tenían libertad de opinión y el rey no podía establecer impuestos ni mantener un ejército en tiempos de paz sin permiso del Parlamento. La Cámara de los Comunes representaba a la aristocracia terrateniente, y solo quienes tenían tierras podían votar (unas 16.000 personas en 1754), pero en las campañas electorales eran frecuentes los sobornos, altercados violentos, compras de votos, etc. La democracia inglesa era caótica e imperfecta, pero al menos se limitaba el poder del rey. Los candidatos y los partidos (*Whig* y *Tories*) sufrían además la presión de la gente llana, aunque no votaran, y los temas políticos de actualidad eran comentados con interés por todo el mundo. En el cuadro de Hogarth, pintado reinando Jorge II (casa de

Hannover), vemos un retrato de Guillermo III rasgado, pues este rey trató sin éxito de recuperar su poder limitando el del Parlamento. Hay pistas que indican que la escena tiene lugar en el condado de Oxfordshire. En el fondo y a la derecha del cuadro vemos pancartas de una campaña popular contra iniciativas parlamentarias a favor de la naturalización de los judíos o del control de los matrimonios (hasta entonces muy informales), y vemos además el lanzamiento de piedras al interior de la estancia. En esta unos políticos, a la izquierda, preparan obsequios, agasajan a una personalidad local (que ha enfermado de tanto comer, a la derecha) o tienen que soportar las impertinencias de la gente (a uno le queman la peluca con una pipa). En el centro un camorrista con un garrote es atendido de unas heridas en la cabeza. «La Inglaterra del siglo XVIII, en el período que siguió a su revolución burguesa, había creado dos sociedades, muy distintas entre sí. Una era la de los caballeros modestos del campo, de los que conservamos una imagen perfecta en la obra de un pintor llamado Arthur Devis (1712-1787): gente cómicamente envarada e inexpresiva en sus salones fríos y desnudos (*John Orde, His Wife, Anne, His Eldest Son, William, and a Servant*, 1754-56). La otra era la sociedad urbana de la que Hogarth nos ha dejado abundantes retratos, confirmados por las comedias de su amigo Henry Fielding (1707-1754)» (Clark). Hogarth fue autor de un importante tratado de estética, *Analysis of Beauty* (1753).

La campaña electoral (1754-55)

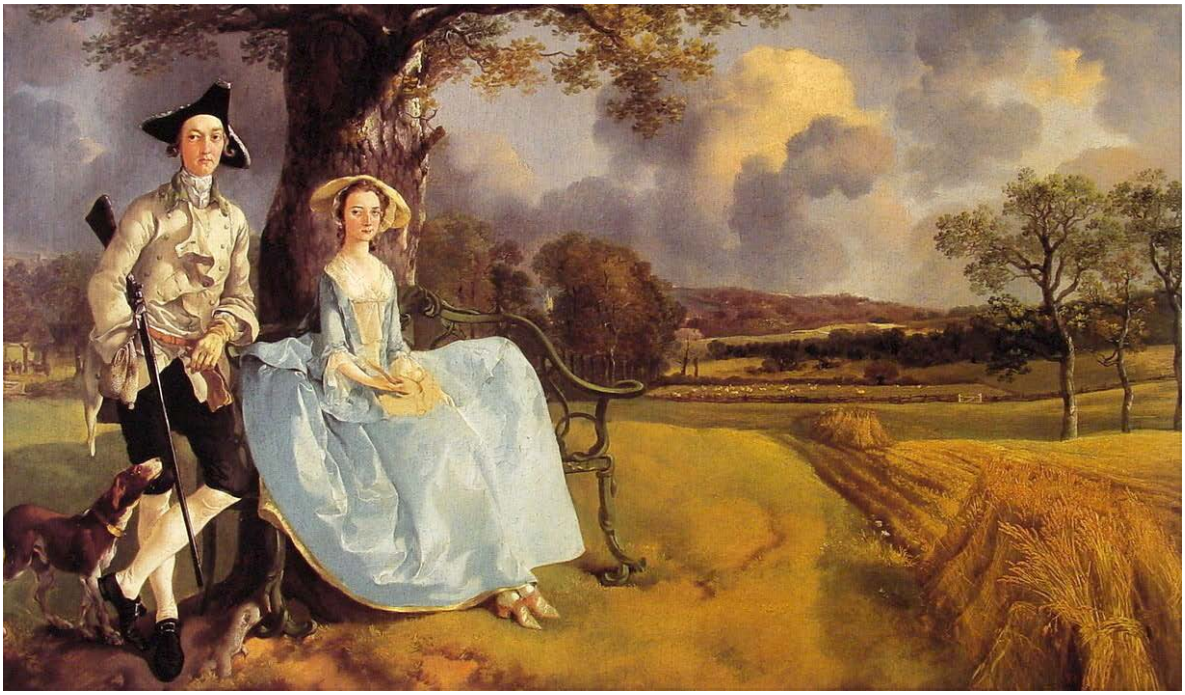
Más adelante Inglaterra dio un pintor aceptado y respetado por los propios ingleses: **Sir Joshua Reynolds (1723-1792)**, pintor de la clase alta. Académico e intelectual del círculo del Doctor Johnson, residió en Roma un tiempo

(1750-52) y se adhirió a la escuela clasicista de los Carracci, cuyas raíces están en el cultivo de la belleza idealizada de Rafael. Las obras de Guido Reni y de Tiziano que pudo estudiar en Italia tuvieron mucha influencia sobre él. En el camino de regreso, visitó Florencia, Parma, Bolonia, Venecia y París. Ya de vuelta en Inglaterra defendió los temas históricos y elevados, como los tratados por Guido Reni y Nicolás Poussin, pero tuvo que aceptar que solo había demanda para los retratos, que es a lo que se dedicó, llegando a pintar unos 3.000 a lo largo de toda su vida. Reynolds consideraba el retrato como un género "vulgar y limitado" al cual solo una mano excepcional puede darle dignidad, aplicando lo que él llamaba "gran estilo", basado en la pose y el cromatismo (*El coronel George KH Coussmaker*, 1782). La referencia inglesa en el género en aquella época era Van Dyck, que Reynolds se esforzó en igualar (*Joseph Baretti*, 1773; *Lady Cockburn y sus tres hijos mayores*, 1773). En Londres había unos 2.000 retratistas en la época, y el retrato era demandado y apreciado artísticamente, por lo que Reynolds prosperó, consiguió honores y reunió la que probablemente fue la mayor colección de arte de Inglaterra (subastada tras su muerte). El éxito de Reynolds se debe a que encontró soluciones ideales para las diversas capas sociales que demandaban retratos, nobleza y también burguesía, entonces en aumento, clientela potencial mucho más extensa y variada que en tiempos de van Dyck, quien pintaba solo para miembros de la corte y alta aristocracia. Durante un tardío viaje a Holanda y a Flandes (1781) estudió los estilos de Frans Hals, Rembrandt y Rubens, que dejaron su impronta en la pintura de Reynolds. Trabajaba en un productivo taller con alumnos y especialistas, a los que hacía pintar las ropas y los accesorios. Reynolds tenía un *sitter-book*, por lo que sabemos quiénes posaron para él. *George Clive y su familia con una criada india* (h 1765) nos muestra que aquellos de origen humilde pero con ambición tenían que abandonar Londres y dedicarse al comercio en ultramar, como fue el caso de George Clive. La reina Isabel I concedió el monopolio del comercio con Asia a la Compañía de las Indias Orientales en 1600. Los empleados de la Compañía estaban inmersos en todo tipo de corruptelas, y muchos de ellos se enriquecían rápido. Todos deseaban volver a Londres con fortuna. Esa fue exactamente la historia de George Clive, quien llegó a tener un escaño en el parlamento y murió en 1779 sin dejar historia, al margen de este cuadro. En él aparece el matrimonio, la hija nacida en 1764 y una criada india. *Las hermanas Waldegrave* (1780-1781) fue en cambio un encargo de Horacio Walpole, tío de las hermanas que aparecen en el cuadro, para su residencia de Strawberry Hill. Las tres mujeres, entonces solteras, están bordando, lujosamente vestidas y peinadas y maquilladas a la francesa. El estilo pictórico de Reynolds es similar al de su rival Gainsborough, si bien las poses son más afectadas y menos espontáneas. La excepción son sus retratos de niños, de los que capta siempre una espontánea expresividad, siendo un ejemplo representativo *Miss Bowles con su perro* (1775). Entre 1769 y 1790 pronunció una serie de conferencias en la Royal Academy (*Discourses*) sobre arte, en las cuales desarrollaba una teoría del arte a partir de reflexiones sobre los tres siglos precedentes y adelantaba ideas que iban a prevalecer en el siglo siguiente. La Hermandad Prerrafaelita y William Blake fueron muy críticos con él, y este último publicó en 1808 un panfleto (*Annotations to Sir*

Joshua Reynolds' Discourses) contra las opiniones artísticas de Reynolds expresadas en sus *Discourses*. Turner, sin embargo, le admiraba y reverenciaba.

George Clive y su familia con una criada india (h 1765) y *Miss Bowles con su perro* (1775)

El mayor rival de Reynolds fue **Thomas Gainsborough (1727-1788)**, autodidacta, de origen rural, no viajó a Italia ni se preocupó de cuestiones de estilo o de temática, si bien resultó también influenciado a la postre, como Reynolds, por la tradición de Van Dyck y por el gusto de la época. En 1759 se instala en Bath, localidad balnearia de moda donde retrata a los veraneantes de la clase alta, y es allí donde descubre a Van Dyck, a través de las colecciones de sus clientes. Gainsborough era no obstante un pintor más espontáneo y natural que Reynolds (*Miss Haverfield*, 1780). Él quería pintar paisajes, pero la falta de compradores le impidió hacerlo, y solo se conservan bocetos y dibujos, que no son del natural sino paisajes inventados (*Escena rural*, 1780). Lo que se pagaba entonces eran los retratos, y Gainsborough no tuvo otra opción. Sin embargo, en un retrato de pareja como *Robert Andrews y su esposa* (1749) Gainsborough dedica más de la mitad de la superficie del cuadro a un paisaje que muestra las tierras bien explotadas (y cercadas) propiedad de los personajes, localizadas en Sudbury (donde el propio pintor había nacido también). Mr. Andrews representa la burguesía que prospera y se ennoblece mediante la compra de tierras y el matrimonio, mientras que el padre de Gainsborough, dedicado al textil, se había arruinado, y el propio pintor se casó con una mujer modesta y problemática. El paisaje es muy realista y detallado, indicando la época del año (final del verano) pero incorporando también alusiones simbólicas al reciente matrimonio de la pareja retratada. Gainsborough no repitió la fórmula, y en lo sucesivo se limitó a los fondos neutros o a los postizos jardines rococó (*El paseo matinal*, 1783; *o Paseo en St James Park*, h 1783). Un tipo de pintura más íntimo y personal, para sí mismo, son los cuadros en los que representa a sus hijas, como el inacabado *Mary y Margaret, hijas del pintor* (h 1759).



Robert Andrews y su esposa (1749)

Otro gran retratista inglés fue **George Romney (1734-1802)**, quien a partir de 1762 se establece en Londres, donde adquiere rápidamente una reputación de retratista elegante, rivalizando con Reynolds y Gainsborough. Aprendió a pintar cumplidos los 20, durante un período de aprendizaje de 4 años, pero en muy poco tiempo se convirtió en un gran retratista y el pintor de moda en su época. En 1764 va a París en un viaje de estudios, y entre 1772 y 1775 viaja a Italia para completar su formación como pintor (18 meses los pasó en Roma). Pintó unos 60 retratos de su musa, Emma Hamilton, amante de Lord Nelson, a la que presenta a menudo encarnando distintos personajes. Sintió una gran aversión personal hacia Sir Joshua Reynolds durante toda su vida (al parecer, porque este maniobró para que le escamotearan parte del premio de un certamen de pintura). De hecho Romney nunca fue invitado a formar parte de la Royal Academy of Arts que presidía Reynolds, por lo que estuvo toda su vida al margen del patronazgo de la realeza y sus redes de contactos. Sólo muy al final de su vida, ya enfermo, deja Londres para regresar junto con su esposa, a la que había abandonado 40 años atrás. Siempre fue un pintor reputado, y ya en 1913 su cuadro *Retrato de Lady Anne de la Pole* (1786) alcanzó una cifra récord en una subasta. El sucesor de Reynolds como *pintor del rey* en 1792 fue **Thomas Lawrence (1769-1830)**, de formación esencialmente autodidacta, si bien estudió tres meses en la Royal Academy. Fue otro de los grandes retratistas de su época. Su padre tenía una taberna y Thomas pintaba retratos de los clientes a una edad temprana. Poco después la principal fuente de ingresos familiar eran sus pinturas. En 1790 realiza el primer retrato para la corona (*Retrato de la reina Carlota*), y su pintura se pone de moda entre la alta sociedad británica (*Elizabeth Farren, condesa de Derby*, 1790; etc.). En 1794 ingresa como miembro en la Royal Academy y en 1815 es nombrado *Sir* por el príncipe regente. Retrata en 1815 al escultor Antonio Canova durante un viaje de este a Londres. Entre 1815 y 1825, pinta una serie de retratos de los grandes

líderes militares y jefes de Estado de los países aliados contra Napoleón. En 1819 viajó a Roma para realizar un retrato del papa Pío VII. Cuando en 1820 el regente se convirtió en el rey Jorge IV, Lawrence fue elegido presidente de la Royal Academy (lo fue antes Reynolds), cargo que conservó hasta su muerte, en 1830.

Retrato de Lady Anne de la Pole (1786) y *Elizabeth Farren, condesa de Derby* (1790)

En la esfera inglesa debe citarse a **Joseph Wright of Derby (1734-1797)**, especialista, como otros pintores barrocos del siglo anterior, en la representación de escenas iluminadas artificialmente con fuertes claroscuros. Este pintor refleja en *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (1768) y otros cuadros similares el avance del pensamiento científico entre los aficionados de la época: «el suplemento ilustrado de la Enciclopedia está lleno de grabados sobre procesos técnicos, que en su mayoría, debo confesarlo, habían cambiado muy poco desde el Renacimiento. en el último cuarto del siglo XVIII la ciencia fue algo elegante y romántico, como lo demuestra la obra de Wright de Derby. Su representación de un experimento con una bomba de aire nos introduce en una nueva era de invención científica. Es un ejemplo admirable de pintura narrativa. Todos se lo toman muy en serio, lo que no quita que la ciencia fuera, hasta cierto punto, un entretenimiento de sobremesa, como lo sería tocar el piano en el siglo siguiente. Les faltaba el realismo paciente y pedestre del experimentador, y quizá esa tenacidad solamente pueda darse en un ambiente que conceda menos valor a la agilidad mental»

(Clark). Su maestro, Thomas Hudson, lo fue también de Reynolds. Wright viajó a Italia (1773-1775) y a su vuelta se estableció en Derby, donde trabajó como pintor de retratos toda su vida, aunque hizo también espectaculares paisajes. Se considera Wright el primero en reflejar la temprana Revolución Industrial en Inglaterra, y es significativo que retratara hacia 1790 a Richard Arkwright (1732-1792), que había inventado la máquina de hilar en torno a 1770.

Experimento con un pájaro en una bomba de aire (1768)

Martin van Meytens (1695-1770) fue un pintor sueco, nacionalizado austríaco, con una asombrosa capacidad para plasmar detalles. Sirvió en la corte de la archiduquesa María Teresa de Austria y el emperador Francisco I, pintando un buen número de retratos de corte relativamente convencionales pero que tuvieron enorme influencia. En 1759 llegó a ser nombrado director de la Academia de Bellas Artes. En *Cena de bodas* (1763), un cuadro de gran formato, representa el banquete nupcial del heredero al trono de Austria, José II, e Isabel de Parma, que tuvo lugar en el Salón Redoute del Palacio Hofburg. Se representa el momento en el que se sirve el postre, y puede contemplarse en el centro de la mesa un jardín hecho de azúcar, y muchas frutas, pero no bebidas. Lo asombroso es que cada uno de los numerosos personajes (cientos) aparecen claramente diferenciados. En los palcos para los músicos se pueden contar casi veinte. En el de la derecha aparece una partitura muy detallada y en el de la izquierda un niño que no es otro que **Mozart**, con cuatro años, y que probablemente no asistió realmente. A diferencia de los demás personajes, este niño mira directamente al espectador del cuadro. El fascinante escultor alemán **Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783)**, aquejado de demencia, es conocido por una serie de 69 bustos de sí mismo representando expresiones

faciales exageradas. Este tema de los gestos exagerados, del que Ducreux en Francia es otro ejemplo, es una pequeña tradición en el arte pictórico y escultórico, que nos remite a Niccolò dell'Arca, Bernini, etc. Messerschmidt fue un protegido de van Meytens. Otro retratista desconcertante es el también alemán **Christian Seybold (1695-1768)**, que alcanza en algunos de sus retratos detalles propios del fotorrealismo del siglo XX (*Autorretrato*, 1761; *Retrato de la hija del pintor*, 1761; *Retrato de una mujer mayor con bufanda verde*, 1768; *Autorretrato de viejo*, 1768; etc.). Se establece en Viena en 1715 y pinta retratos desde 1728 (*Retrato del conde Johann Adam von Questenberg*). En 1742 se establece en Dresde, donde sirve como pintor de corte al rey de Polonia y elector de Sajonia Augusto III. A partir de 1749 se establece de nuevo en Viena donde ocupa el mismo cargo pero al servicio de la Emperatriz María Teresa I de Austria. Además de sus retratos oficiales pinta gentes humildes y numerosos autorretratos. Muchas de sus obras se han perdido.

Cena de bodas (1763) y *Retrato de una mujer mayor con bufanda verde* (1768)

En Italia continúa la tradición barroca de fresquistas y decoradores de interiores, con la culminación, dentro ya del **Rococó**, en **Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)**, que es el último gran representante de la tradición monumental de la pintura veneciana. El ciclo de frescos para el arzobispo de Udine que representa las "Historias bíblicas" y la "Caída de los ángeles rebeldes" está considerado como la obra maestra de juventud de Tiepolo (1726-1729). *El banquete de Cleopatra*, un fresco de 1750, es un ejemplo representativo del arte de este veneciano, que toma tanto de Veronese, en este caso de sus amplias y complejas composiciones encuadradas en un marco arquitectónico. Siguiendo el ejemplo de Sebastiano Ricci, Tiepolo se inspira en otros temas de Veronés también y copia incluso personajes y motivos (la enana, el galgo, el vestido veneciano de la princesa), como en su *Hallazgo de*

Moisés (1738), basado en el *Moisés salvado de las aguas del Nilo* (h 1580) de Veronés, que tiene varias versiones, una de ellas en el Prado. En 1751-53 Tiepolo pinta los frescos del palacio diseñado por Balthasar Neumann para el obispo de Wurzburgo, especialmente los de la gran escalera, *Alegoría de los Planetas y los Continentes*, la cumbre absoluta del rococó europeo y los más extensos del mundo, de aproximadamente 670m², y quizás su obra maestra. En **1762** Tiepolo se marcha a Madrid junto a sus hijos Gian Domenico y Lorenzo, dejando en Italia a un tercer hijo, que era clérigo, a cargo de la casa, de su mujer Cecilia Guardi -hermana del gran paisajista Francesco Guardi- y de sus cuatro hijas. Como muchos otros artistas venecianos de la segunda mitad del siglo XVIII Tiepolo tuvo que buscar clientes fuera de Venecia o emigrar. El viaje del pintor, por tierra y pasando por Barcelona, duró dos meses y cuatro días. Tiepolo llega semanas después de que Corrado Giaquinto volviera a Italia tras nueve años de estancia en España, por lo que no coincidieron, pero Antón Rafael Mengs, que será su gran rival aunque tenía la edad de su hijo, hacía nueve meses que ya trabajaba en las bóvedas del Palacio Real de Madrid. Se desconoce de quién fue la idea de llamar al veneciano a Madrid, aunque una carta suya de diciembre de 1761 ya indica que el rey de España le exige premura y también que esperaba que su estancia no durara más de dos años. Tiepolo trabajó durante años con un experto en *quadratura*, **Gerolamo Mengozzi Colonna (1688-1772)**. Un ejemplo de su trabajo conjunto es el Palazzo Labia de Venecia. En la década de 1740 Tiepolo desarrolla dos series fascinantes de misteriosos **aguafuertes**, los *Capricci* (10 estampas) y los *Scherzi di fantasia* (otras 23). Sus contemporáneos las relacionaron con las de Rembrandt van Rijn (1606-1669) y Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664).

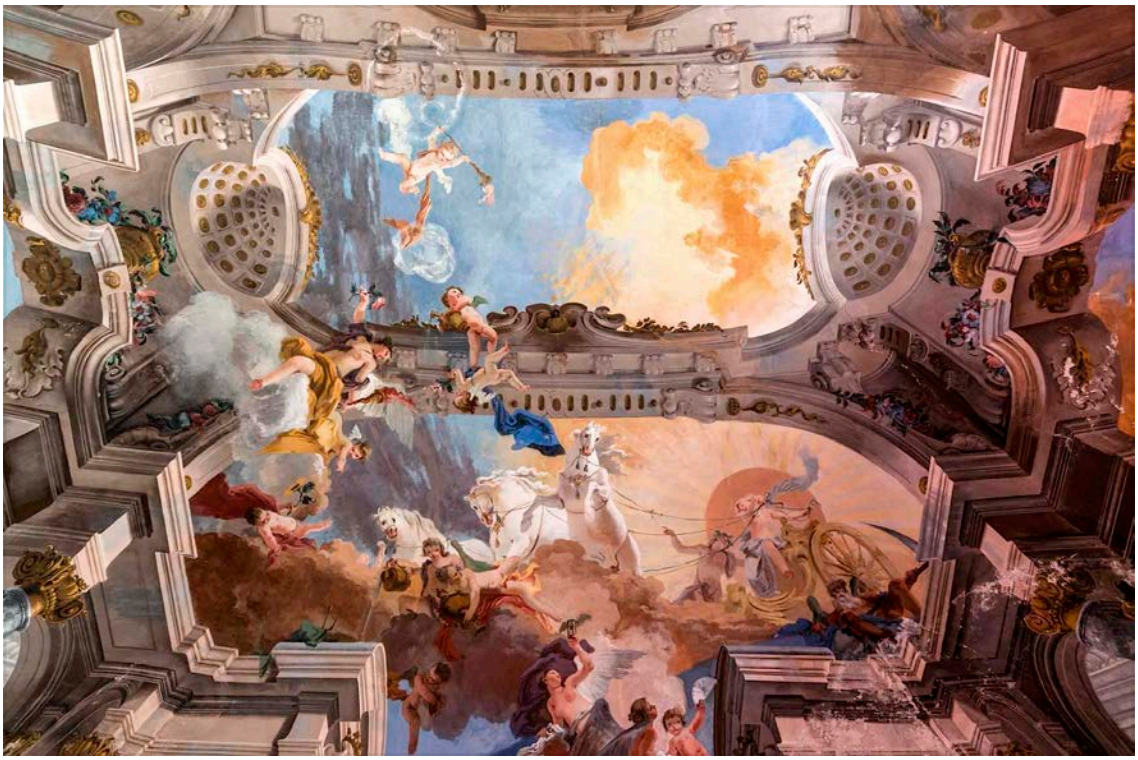
El banquete de Cleopatra (1750)

Alegoría de los Planetas y los Continentes. Boceto al óleo (1752)

El gran rival de Tiepolo en la pintura al fresco fue el también veneciano **Mattia Bortoloni (1696-1750)**. Entre sus obras más destacadas está el ciclo pintado al fresco formado por 104 paneles de Villa Cornaro (1717), diseñada por Palladio, y atribuido a Bortoloni tardíamente, en 1950; o su enorme fresco en la cúpula del Santuario *Regina Montis Regalis* de Vicoforte (1746-1748), cerca de Turín, realizado en colaboración con el desconocido Felice Biella.

Cúpula del Santuario *Regina Montis Regalis* de Vicoforte (1746-1748)

En la tradición italiana de los trampantojos, que tienen su origen en el barroco, hay que citar a los hermanos **Bernardino Galliari (1707-1794)**, **Fabrizio Galliari (1709-1790)** y **Giovanni Antonio Galliari (1718-1783)**, *quadraturistas* y escenógrafos pertenecientes a una gran familia de artistas. Quizás su obra conjunta más famosa son los frescos de la Villa Arconati, cerca de Milán, y especialmente la Sala de Apolo, o Sala Galliari (1750-60). Fabrizio se encargaba de los espectaculares efectos visuales y las falsas arquitecturas, mientras que a Bernardino y Giovanni Antonio se les atribuyen las figuras y adornos florales.



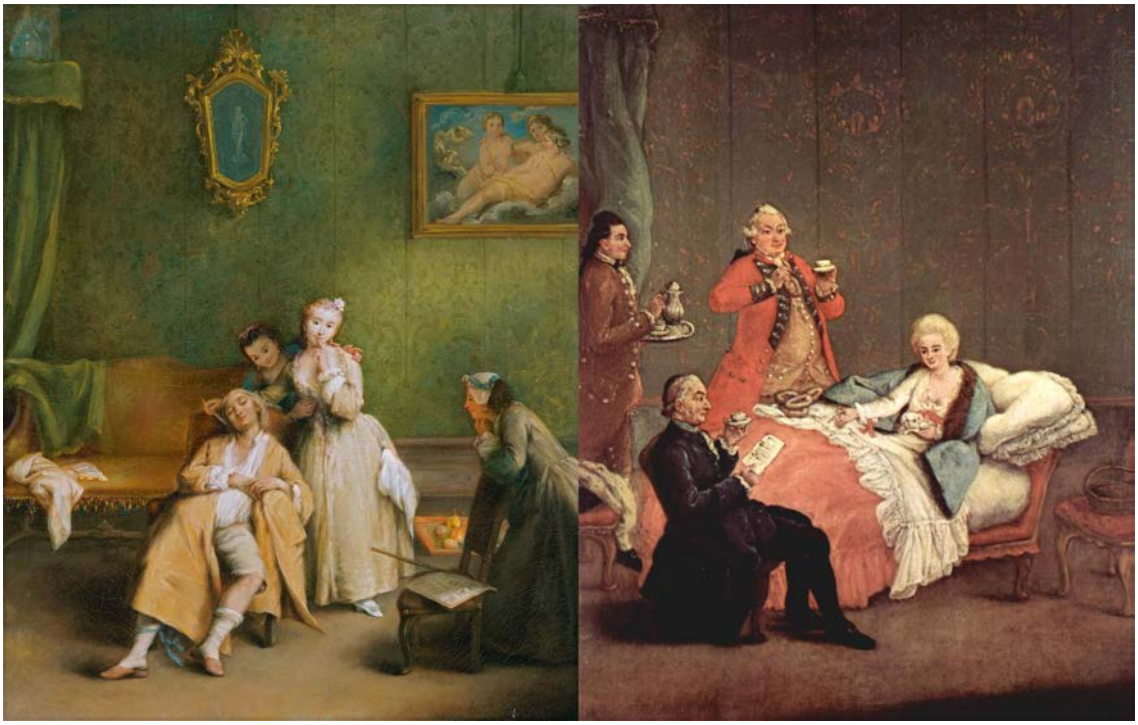
Sala de Apolo o Sala Galliari, Villa Arconati (1750-60)

En este siglo XVIII hubo pocas innovaciones, y dentro de la pintura y los grabados estas solo se dieron en las *vistas*, *panoramas* o *paisajes urbanos*. Ya había una tradición en el norte de Europa (Pieter Jansz Saenredam, Carel Fabritius, Vermeer, Gerrit Berckheyde). Las **vedute** de Venecia empezaron a pintarse por artistas del norte, como el alemán Joseph Heintz el Joven (1600-1678) y el holandés **Gaspar van Wittel (1652-1736**), discípulo de Gerrit Berckheyde que influyó en el primer veneciano dedicado a este tipo de pintura, **Luca Carlevarijs (1663-1730)**. El más famoso pintor de *vedute* fue sin embargo **Giovanni Antonio Canal (Canaletto) (1697-1768)** especializado en ese tema, donde las figuras son meramente decorativas. Empezó ayudando a su padre, Bernardo Canal, a pintar amplias escenografías teatrales. En 1719 hizo un viaje a Roma con su padre, donde conoció la obra del *vedutista* de ruinas clásicas **Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)**, y a su vuelta a Venecia en 1720 pinta las primeras *vistas* de su ciudad (*El Gran Canal desde San Vío, Venecia*, h 1723-24). Las vistas de Canaletto fueron realizadas, al menos para plasmar las perspectivas, con la ayuda de una "cámara oscura". Entre 1746 y 1755 Canaletto vive y trabaja en Inglaterra, adonde fue buscando a sus tradicionales clientes ingleses, que habían dejado de visitar Venecia por culpa de la guerra de sucesión austríaca (1740-48). La calidad de su pintura se resiente a partir de su regreso a Venecia en 1755. Además de sus *vedute* Canaletto era dibujante y grabador, género este último en el que hay que destacar sus series de aguafuertes, como la dedicada al cónsul inglés en Venecia, su amigo, cliente y difusor de su obra en Inglaterra, Joseph Smith. Su sobrino **Bernardo Bellotto (1721-1780)** fue aprendiz suyo, y ayudó a difundir el estilo de su tío por Europa del norte (*El Campo de San Giovanni y Paolo, Venecia*, 1743-47). Una "vista" (*veduta*) es la representación fiel de un paisaje

auténtico, pero el "capricho" (*capricci*) es un paisaje con elementos arquitectónicos puramente ficticios. Belloto hizo ambas cosas, y no solo con Venecia como protagonista. Su lista de ciudades incluye Roma, Florencia, Lucca y Padua y, a partir de 1750, Dresde, Viena, Munich y Varsovia.

El Gran Canal desde San Vío, Venecia (h 1723-24)

Sin embargo, en contraste con los *vedutistas*, un pintor como **Pietro Longhi (1701-1785)** trabaja escenas *interiores* domésticas con sabor veneciano (*La lección de danza*, h 1741; *Las cosquillas*, h 1755; *El peluquero*, h 1760; *El chocolate matinal*, 1775-80), desarrollando un tipo de pintura costumbrista de pequeño formato que recuerda a Boucher o Fragonard, y que tuvo gran éxito entre la burguesía veneciana.



Las cosquillas (h 1755) y *El chocolate matinal* (1775-80)

Francesco Guardi (1712-1793) estuvo muy influido por Canaletto en un principio, pero mientras que este concede una gran atención a los detalles topográficos y arquitecturales, Guardi busca más los efectos de luz. Guardi sintetiza los descubrimientos barrocos, y añade novedades como la sugerencia de detalles y figuras de forma impresionista (*Vista de San Giorgio Maggiore*, 1775-1780). Pero además de las *vedute*, Guardi pinta escenas con multitudes donde son precisamente las personas y sus relaciones las protagonistas, ya estén en exteriores o en interiores, como su *El Ridotto* (1750). Este cuadro muestra una casa de apuestas legales conocido como el *Ridotto*, en el Palazzo Dandolo, con un gran salón rodeado de cuartos separados abiertos para el juego (solo de cartas). Era un casino oficial, inaugurado en 1638, pues las casas de juego privadas estaban prohibidas. Los personajes aparecen disfrazados e interactúan de formas complejas, y son estas relaciones lo que interesa a Guardi. El carnaval duraba en Venecia cuatro meses, del 5 de octubre al comienzo de la Cuaresma con una pausa entre el 16 y el 26 de diciembre y dos semanas más en primavera con motivo de la Sensa, la gran feria comercial. El carnaval era un gran negocio turístico para Venecia. Durante ese tiempo la gente podía ir disfrazada y enmascarada. Solo los nobles podían hacer de banca en el juego, como el hombre con peluca blanca y sin máscara sentado al fondo y a la izquierda del cuadro. La nobleza veneciana, unos 900 prohombres que formaban el Gran Consejo que gobernaba la ciudad, ya había entrado en decadencia en el siglo XVIII, y vivían del juego o de alquilar sus palacios durante el carnaval. Una vez se descubre América (1492) y se rodea África (1500) las rutas comerciales euroasiáticas dejan de pasar por Venecia. El empuje otomano les hace perder además las colonias en el Mediterráneo oriental. A pesar de que la mayoría de los nobles estaban arruinados, sorprendentemente, en 1774 el Gran Consejo votó cerrar el *Ridotto*. Esto

estimuló el desarrollo de otros casinos en Europa, como el de Baden Baden o el de Montecarlo. La hermana de Francesco Guardi, esposa de Giambattista Tiepolo, era adicta al juego y perdió la casa familiar y dibujos de su marido apostando. No se sabe cuántas veces pintó Guardi estas escenas del *Ridotto*, pero sobreviven cuatro cuadros suyos diferentes dedicados a este tema. Los clientes de Guardi debían ser burgueses o turistas extranjeros, pues su nombre no aparece en los catálogos de las familias nobles de Venecia. En general, las élites europeas de finales del XVIII se inclinan por el estilo neoclásico y abandonan el gusto por el *rococó* que practicaba Guardi. Fueron los impresionistas, interesados por la inmediatez y el movimiento, quienes recuperaron el recuerdo de pintores como él. En 1797 la República de Venecia sucumbe definitivamente, pero esto no llega a verlo Guardi.

El Ridotto (1750)

Dentro del grupo de pintores italianos dedicados a las vistas urbanas o *vedute* puede citarse a **Antonio Joli (1700-1777)**, que se forma en Roma con Giovanni Pannini a partir de 1720, instalándose en Venecia en 1740, donde conoce las obras de Canaletto y Bellotto. En 1749 viaja con el castrato **Carlo Maria Broschi, *Farinelli* (1705-1782)**, a Madrid, como pintor de escenografías de espectáculos operísticos. En Madrid ambos coincidirán con **Domenico Scarlatti (1685-1757)**, que se había instalado en Madrid en 1733 como maestro de músico de Bárbara de Braganza, futura reina consorte, lugar donde compondrá sus famosas 555 sonatas para clave. Antonio Joli trabaja para el gran cantante, que sirve al rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza, diseñando espectaculares escenografías para Aranjuez y en el Coliseo del Buen Retiro, aunque pinta también cuadros. Pinta Joli en esta época una serie de vistas de Madrid (por ejemplo, *Vista de la calle Alcalá de Madrid*, 1750-54). Vuelve a Italia en 1754. De las escenografías para las representaciones de Farinelli en el Buen Retiro hay versiones al óleo, encargadas por este al pintor italiano **Francesco Battaglioli (1725-1796)**, que había llegado a Madrid precisamente en 1754 para trabajar como escenógrafo, y donde estará hasta 1760. Farinelli será expulsado de España por el rey Carlos III en 1760. El

excelente retratista italiano de formación veneciana **Jacopo Amigoni (1682-1752)**, que llega a España en 1747 y muere en Madrid, pintará un retrato del gran cantante (*Retrato de Carlo Maria Broschi, Farinelli*, 1750), conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue director. Otro gran músico italiano que se establecerá en España, muriendo en Madrid, es **Luigi Boccherini (1743-1805)**, que llega en 1768, enamorado de una cantante, y muriendo en Madrid. En 1753, había desembarcado en el país Corrado Giaquinto, que se marcha en 1762, justo cuando llegan los Tiepolo, Giovanni Battista y su hijo Giovanni Domenico. Anton Raphael Mengs había llegado a Madrid justo un año antes, en 1761, y le seguiría su hija **Anna Maria Mengs (1751-1792)**, siendo ambos alemanes pero de formación netamente italiana. A lo largo del siglo se observó una influencia del arte francés durante los primeros años del reinado de Felipe V, una prolongada influencia italiana, hasta el reinado de Carlos IV, y una decidida presencia de pintores españoles hacia el final del siglo que se prolongará ya durante el siguiente, con Goya como figura central entre ambos.

Vista de la calle Alcalá de Madrid (1750-54) y *Retrato de Carlo Maria Broschi, Farinelli* (1750)

Corrado Giaquinto (1703-1766) fue otro gran pintor rococó italiano que, como Tiepolo, tuvo una deslumbrante carrera, con estancia en España incluida (1753-1762), donde bajo el patronazgo de Fernando VI fue nombrado primer pintor de cámara y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vino a España en 1753 para sustituir al veneciano Jacopo Amigoni (1682-1752), que había muerto el año anterior cuando trabajaba en una serie de lienzos para el Palacio Real de Aranjuez que tuvo que terminar Giaquinto. Su estética estaba próxima al rococó. Trabajó sobre todo en las decoraciones del Palacio Real Nuevo, con pinturas murales para la Real Capilla y la escalera principal y, ya en tiempos de Carlos III, en el Salón de Columnas. Además, como primer pintor de cámara, se encargaba de supervisar los trabajos de pintura para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, pintando algún cartón y creando modelos decorativos. Para la reina Bárbara de Braganza pinta su oratorio en el Buen Retiro y las decoraciones pictóricas la silla de manos, que se conserva. Anton Rafael Mengs se incorporará en 1761 a los proyectos

decorativos del Palacio Real, ya con Carlos III como rey, que será el primero en ocuparlo. Como Tiepolo, influyó en los pintores españoles de una generación posterior como Goya, pero a diferencia de su compatriota, Giaquinto sí tuvo en España discípulos directos e indirectos (como Mariano Salvador **Maella**, pintor de cámara de Carlos III). Antes de su etapa española Giaquinto había desarrollado una importante carrera en Italia, con diversos proyectos decorativos al fresco (Nápoles, Roma y Turín), en los que muestra una influencia de Luca Giordano, y pinturas al óleo (*El Triunfo de Galatea*, 1752). El óleo *El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco* (1761) es considerado como su mejor obra en España, en realidad un boceto para el techo del Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, fresco concluido en 1762. En España pintó también cuadros de tema religioso y unos curiosos paisajes.

El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco (1761)

Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804) colaboró con su padre Giambattista durante más de 20 años. No obstante, desde que tenía 20 años acepta encargos en solitario, como un ciclo de catorce pinturas representando el Vía Crucis para el oratorio de la Cruz, anexo a la iglesia de San Polo, en Venecia (1747). Este ciclo serviría de referencia para otro que Giandomenico pintaría hacia 1771, en Venecia, para la iglesia de San Felipe Neri de Madrid y que conserva el Museo del Prado. De 1750 a 1753 trabajó con su padre en Würzburg y en 1762 le acompañó junto a su hermano Lorenzo a España, donde fue ayudante suyo en sus diferentes encargos. De su estancia en España sólo se conoce una obra propia, *La conquista del Vellocino de Oro* del palacio de La Granja en Segovia. Al morir su padre en 1770 Giandomenico regresó a Venecia, donde continuó trabajando solo. Pinta los frescos de la casa familiar de los Tiepolo, la villa de Zianigo, cerca de Mestre que, como en el caso de la "Quinta del Sordo" de Goya, es una de las escasas decoraciones conservadas realizadas por un pintor del pasado para su uso personal (los frescos fueron desmontados en 1906, poco antes de la demolición de la villa, y ahora se exponen en la *Ca' Rezzonico*). Como norma habitual, en las obras de tipo histórico y mitológico sigue de cerca el estilo paterno, hasta resultar, a veces, difícil de distinguir la mano de cada uno (*La apoteósis de Hércules*, 1765). Es en las escenas de género donde Giandomenico se muestra verdaderamente original e imaginativo. Estas pinturas se inscriben en una larga tradición basada en asuntos de la vida de los *campi* y los canales, que hunde sus raíces en el siglo XV (Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio) y llega hasta el XVIII (con Francesco Guardi, cuñado de Giambattista, o Pietro Longhi). Un ejemplo temprano es *El sacamuelas* (h 1754), pintado probablemente en Wurzburgo, donde se refleja con todo detalle este tipo de práctica, más relacionada con el espectáculo ambulante y la picaresca que con la medicina (el mismo tema fue tratado por Pietro Longhi, pero en un interior, en fechas cercanas), o *El minué* (h 1756). Es especialmente interesante la pareja de cuadros del Prado *El charlatán veneciano* (h 1765) y *El mundo nuevo* (h 1765), pintura esta última muy original en la que muchos personajes se ven de espaldas, pues se representa a un grupo de espectadores que espera su turno para mirar por el ojo de una linterna mágica, una especie de "cosmograma" que deja entrever figuras y escenas de países lejanos y exóticos. Hay una versión al fresco posterior, con variaciones, en origen en la villa de Zianigo, después llevado a lienzo. Pero es en torno a 1785 cuando abandona los grandes temas religiosos, históricos y mitológicos que les habían dado fama a su padre y a él y empieza a frecuentar esa pintura costumbrista caracterizada por la presencia frecuente de charlatanes y comediantes en ambiente de carnaval. Giandomenico fue además un gran dibujante y grabador (un ejemplo es su álbum de dibujos *Divertimenti per li ragazz*i).

El mundo nuevo (h 1765)

Anton Raphael Mengs (1728-1779) era alemán nacido en Bohemia, hijo de un pintor, Ismael Mengs, que le puso los nombres de sus admirados Correggio y Rafael. Anton Raphael se formó con su padre, que era pintor de la corte sajona en Dresde. En 1741 la familia se establece en Roma, donde permanecerán hasta 1744. Allí conocerá de primera mano el joven Mengs las obras de la Antigüedad y los grandes artistas del Cinquecento. De vuelta en Dresde es nombrado pintor de la corte en 1745, pero un año después vuelve a Roma. En 1749 se hace católico, se casa con una italiana y vuelve a Dresde, donde en 1751 le nombran primer pintor de la corte, pero ese mismo año vuelve otra vez a Roma donde se establecerá definitivamente. Allí conocerá en 1755 al teórico del neoclasicismo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), a quien le unirá una estrecha relación. A partir de aquí Mengs adoptará el ideal de belleza clásico, con Correggio -gracia, claroscuro-, Rafael -dibujo, expresión- y Tiziano -colorido- como modelos. La corte sajona le envía a Nápoles en 1759, y allí conoce al rey Carlos III, justo antes de que este partiera a España a ocupar el trono en 1759. Desde 1761 estuvo al servicio de Carlos III, como pintor de cámara desde ese año y como primer pintor desde 1766, una vez muere Corrado Giaquinto, aunque sus estancias en España se extendieron durante dos períodos diferenciados (1761-1769 y 1774-1777), separados por una estancia en Italia. Inicialmente fue llamado a Madrid para trabajar en el Palacio Real Nuevo, que Carlos III será el primero en ocupar, y donde Corrado Giaquinto ya venía desarrollando un programa decorativo. Publicó obras teóricas (*Pensamientos sobre la belleza y el gusto en la pintura*, 1762) y diversos juicios estéticos (*Carta a Antonio Ponz* sobre las colecciones reales españolas, publicada en 1776) a través de los cuales tuvo gran influencia. Pero la tuvo también directamente en pintores españoles como Francisco Bayeu (1734-1795), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Francisco de Goya. Durante sus años en Madrid pintó al fresco las bóvedas de los palacios reales

de Madrid y Aranjuez con diversas alegorías, que también haría al óleo (*Helios, Hesperus y Diana como personificaciones de las horas del día, mediodía, tarde y noche*, h. 1765), además de desarrollar pintura religiosa (como la serie de seis pinturas de la Pasión de Cristo, terminada en 1769, para el dormitorio del rey en el Palacio Real, con la *Lamentación sobre Cristo muerto*, que emula el *Pasmo de Sicilia* de Rafael) y muchos retratos, tanto de la familia real como de particulares. A lo largo de su vida pintó además diversos autorretratos, a través de los cuales podemos seguir su evolución, desde la adolescencia a la madurez. Tras dejar España en 1777 volverá una vez más a Italia, donde continuará pintando, también encargos recibidos desde España.

Helios, Hesperus y Diana como personificaciones de las horas del día, mediodía, tarde y noche (h. 1765)

Francisco de Goya (1746-1828) sería otro caso de temática nueva (*Majas en un balcón*, 1810-1815; los *Fusilamientos del 3 de mayo*, 1813-14), aunque su estilo pictórico desborda el neoclasicismo imperante en su época. Como pintor de cartones para tapices, con similitudes en el color con un Fragonard, o en los frescos de *San Antonio de La Florida* (1798), debió verse influido por Giambattista y Giandomenico Tiepolo, aunque con una mirada personal. En 1770 viaja a Italia, donde pudo conocer la moda romántica creada por Fuseli en Roma y el incipiente movimiento neoclásico. En 1771 se presenta all concurso de la Academia de Parma con *Aníbal vencedor, que por primera vez mira Italia desde los Alpes (1771)*, que muestra una clara influencia de Corrado Giaquinto en el color. Goya se interesa, aunque con un cierto escepticismo, por la teoría clasicista que **Anton Raphael Mengs** introduce en España. Pero a pesar de todo ello, Clark dice que «Goya escapó de la tradición clásica como no supieron hacerlo ni Géricault ni Delacroix» y también que «la alta sociedad de Reynolds y la de Gainsborough aparece casi totalmente desprovista de penetración psicológica; sin embargo, la alta sociedad plasmada por Goya revela su estado psicológico con una inmediatez que no se aprecia en ningún otro pintor». Durero, Rembrandt y Goya fueron los grandes grabadores de la historia del arte. Los grabados permitían la reproducción seriada de estampas antes de la invención de la fotografía. El grabado a buril se inventa a principios del siglo XVI, y poco después van incorporando otros procedimientos para grabar la plancha de zinc o cobre, como el aguafuerte, aunque se usa también

como soporte la piedra y la madera. Con el buril se araña la superficie del metal, pero el aguafuerte permite dibujar sobre una capa de barniz aplicada al metal, más blanda, y después sumergir el conjunto en ácido, que marcará la superficie metálica con más o menos profundidad según el «tiempo de mordida». La serie de *Los caprichos* (80 estampas, 1799) fue retirada de la venta por temor a la Inquisición, y Goya ofrece a la Real Calcografía en 1807 las planchas y los ejemplares no vendidos a cambio de una pensión para su hijo. Goya recibe el encargo de ilustrar la defensa de Zaragoza por parte del general Palafox, y este es el origen de su serie de *Los desastres de la guerra (*82 grabados, 1810-15). El enfoque de Goya es muy original, pues sus imágenes presentan una visión de la guerra distanciada, imparcial, profundamente humanista, que se horroriza ante la barbarie de asaltantes y defensores. Goya acaba los *Desastres* con una serie *caprichos* dedicados a la vuelta a la normalidad tras la guerra, con una visión pesimista que muestra cómo la superstición y la segregación de elites y marginados se reestablece tras la lucha patriótica. La serie de *Los desastres de la guerra* (cuenta con el precedente de *Las miserias de la guerra*, de Jacques Callot (1592-1635), mientras que series como los *Caprichos* remiten a las de Giambattista Tiepolo. A estas series seguirán las dedicadas a la *Tauromaquia* (33+11 estampas, publicadas en 1816) y los *Disparates* (22 grabados, 1815-16 y 1824). Un total de 228 planchas de grabados de Goya (que incluyen ochenta cobres de los *Caprichos*, dieciocho de los *Disparates* adquiridos por la Academia en 1862, o treinta y tres cobres de la *Tauromaquia* adquiridos por la misma Academia en 1979) pasan a formar parte de la Real Calcografía, creada en 1789, que se integra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1932, pasando esta a custoriar un legado de más de 35.000 estampas impresas y 9.000 planchas grabadas. En el momento de máximo esplendor artístico en España, en la primera mitad el siglo XVII, se habían planteado dos vías: el arte de lo irracional, del misticismo religioso, de El Greco, y el arte como «inteligencia preclara, dignidad moral y civil» de Velázquez. El arte basado en la razón de Velázquez fue una referencia para Goya. En la primera fase de la obra de Goya, que culmina con los aguafuertes de *Los caprichos* (1799), la razón saca del inconsciente los monstruos de la superstición. Aquí Goya no es irónico, sino sarcástico. Frente al ideal de lo bello de Mengs, Goya presenta la realidad de lo feo. Desarrolla un *expresionismo* extremo que enfrenta al clasicismo de Mengs y David. En una Europa ya neoclásica Goya será la excepción, el verdadero origen del romanticismo. *La familia de Carlos IV* (1800) se inserta en una tradición de retratos reales de grupo se que remonta a *Las Meninas* de Velázquez o a *La familia de Felipe V* de Van Loo, pero con ese punto sarcástico propio del autor. En 2024 los investigadores Ignacio Pérez-Blanco y Juan de Donesteve aseguraron haber identificado al personaje de perfil, una mujer misteriosa a la que no se le ve la cara, gracias a una carta de Goya de agosto de 1804 en la que este dice: «El cuadro de la Real Familia, de cuyo estado me pregunta Vuestra Excelencia de orden de Sus Majestades, está próximo a su conclusión. Para verificarla, pedí un retrato de la Serenísima Señora Princesa del Brasil, y a fin de que lo pudieran remitir de Lisboa en la actitud

correspondiente al lugar que debía ocupar [en el lienzo] pasé un dibujo de la cabeza y hasta ahora no he tenido noticias de si se hizo o no ese encargo». En otra carta, de 1800, fecha en la que se le encargó el retrato de la familia real, se alude a un retrato que Goya había pedido al gobierno y esperaba recibir para poder completar su encargo, presumiblemente el mismo de la carta de 1804. Por tanto ese personaje sería Carlota Joaquina, Princesa del Brasil, hija mayor de los reyes y que residía en Lisboa, y Goya esperaba un retrato de ella -según instrucciones del pintor- enviado a Madrid para completar *La familia de Carlos IV*, cuya finalización debe fecharse en 1805 por lo que vamos a ver. El retrato de la princesa no se envió a Madrid cuando se acabó porque en 1801 estalla la Guerra de las Naranjas (Francia y España le declaran la guerra a Portugal por negarse a romper relaciones con Inglaterra). La pintura, hoy desaparecida, llega finalmente a finales de 1804 o principios de 1805 a Madrid. Además, la Princesa de Asturias, primera mujer de Fernando VII, estaba en Madrid desde 1802, por lo que no puede ser ella el personaje del cuadro, ni la causa del retraso de su finalización. No se sabe por qué Goya pinta finalmente a la hija mayor de los reyes con la cara girada, pero los investigadores citados creen que puede que el retrato de referencia llegara demasiado tarde, y también que no se ajustara a las instrucciones que envió Goya en 1800. Pero además, un ataque pirata de Inglaterra sobre una flotilla de cuatro fragatas españolas provoca una declaración de guerra en diciembre de 1804, y Portugal no cedió a las presiones y mantuvo su alianza con Londres, por lo que esa forma de representar a Carlota Joaquina puede tener una lectura política (Portugal nos da la espalda). Sin embargo, esta interpretación ha sido cuestionada, pues María Amalia, la hija de Carlos IV y esposa del infante Antonio, falleció en 1798, y la infanta María Josefa Carmela en diciembre de 1801, y pueden ser alusiones a ellas. Además, el matrimonio entre Fernando VII y María Antonia de Nápoles se produjo en 1802 y si el cuadro se acabó después es imposible que no la incluyeran, o que apareciera con la cara oculta. Por tanto, o en la carta de Goya se está hablando de otro cuadro de grupo hoy desaparecido, o *La familia de Carlos IV* estaba acabado antes de 1802 y todo el tema se reduce a la posibilidad de una modificación posterior que no se llegó a ejecutar. En ambos casos habría que mantener la fecha de 1800 para la finalización del cuadro, año en que Goya hizo apuntes del natural de cada uno de los personajes (para lo que se desplazó a Aranjuez). Tras la invasión francesa en 1808, y a diferencia de su rival Maella, Goya se alinea junto a la nación española levantada en armas, otro rasgo de romanticismo temprano. Y por último anticipa el *realismo* propio del romanticismo, que para Goya es aquello que queda cuando toda ideología se desvanece. Cuando cae Napoleón surge el romanticismo histórico propiamente dicho, pero todos sus elementos estaban ya en Goya antes. Tanto los grandes románticos idealistas, como Delacroix, como los grandes realistas, como Géricault, Daumier o Courbet, aprenderán de Goya. Por ejemplo, las *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo (1820-1822) son realistas, pero a la vez que visionarias. La pareja que forman *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* (1814) y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814) de Goya, de la misma época que los aguafuertes de *Los desastres de la guerra*, es realista, casi documental,

verdaderamente atroz, pues muestra la Historia como una picadora de carne que abate oleada tras oleada de hombres presas del terror. Goya hace que la escena de los fusilamientos sea especialmente cruda y desasosegante, como para que queramos que pase rápido, y este es otro rasgo de romanticismo del pintor. Mientras Goya pintaba estos cuadros Ingres estaba pintando su *Bañista de Valpinçon*, Canova retrataba desnuda a Paulina Bonaparte y en Madrid se proponía erigir un monumento al 2 de mayo de estilo neoclásico, con un falso obelisco y figuras alegóricas cuya fría racionalidad contrasta fuertemente con el realismo descarnado de la obra del pintor de Fundetodos (el monumento tardó 32 años en completarse y cuando se inauguró en 1840 ya estaba pasado de moda, pero esa es otra historia). Picasso tomará algunos elementos de *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* y *Los fusilamientos del 3 de mayo* para su *Guernica* (1937), conectando así las obras y los acontecimientos: en *El levantamiento* aparece un soldado francés muerto con una espada rota, que aparece también en el cuadro de Picasso junto a un joven muerto; este tiene estigmas en las manos, como el protagonista de *Los fusilamientos*; este levanta los brazos, en cruz, como otro personaje que aparece a la derecha del cuadro de Picasso; la luz del farol en Goya reaparece en la lámpara con bombilla y el quinqué de Picasso. En 1792, visitando Sevilla, Goya cae gravemente enfermo, y su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez le envía a Cádiz, a pasa del común amigo Sebastián Martínez, para que se recupere. En julio de 1793 Goya ya estaba en Madrid, pero la enfermedad le había dejado completamente **sordo**. Esto provoca un profundo cambio en su estilo y temática, que aceleran su evolución romántica. Nada más perder el oído pinta unos óleos sobre hojalata con grupos de enfermos mentales en un sanatorio que muestran este cambio. La pareja de cuadros *Las jóvenes* (1812-1814) y *Las viejas* (1810-1812) son un ejemplo interesante y poco conocido de su estilo maduro y de la complejidad y sofisticación de sus composiciones y referencias. Los cuadros se encuentran hoy en Lille. *Las viejas* proceden de la herencia que correspondió al hijo de Goya, Francisco Javier, a la muerte de su madre en 1812, junto con otros cuadros que estaban en casa del pintor en Madrid según consta en un inventario. Todos los cuadros que aparecen en él están marcados con una equis y un número, pero *Las jóvenes* no aparecen en el inventario ni están marcadas así, por lo que se debió pintar después de 1812, probablemente para que hiciera pareja con *Las viejas*, con cuyas dimensiones coincide. Cuando muere Goya su hijo hereda todos los cuadros. El rey Luis Felipe decide crear un museo español, y envía a su agente, el barón Taylor, a comprar obras en España de El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo. Al hijo de Goya le compró varias, entre ellas *Las jóvenes* y *Las viejas*. Cuando el museo se abrió en 1838 ya había 450 obras españolas. Diez años después, con el gobierno republicano surgido de 1848, le restituyeron las obras al rey depuesto, que las subastó en 1853 en Londres. Los cuadros se dispersaron entonces por todo el mundo. En 1873 el Museo de Lille compró *Las jóvenes*, y unos empleados pusieron dinero de su bolsillo para comprar *Las viejas*. Estos cuadros preludian *Las pinturas negras*. Los dos cuadros tienen precedentes en algunos grabados, *Las jóvenes* con su crítica social implícita y *Las viejas* caricaturizadas, con aspecto de brujas. *La vieja* lleva en el pelo una flecha de diamantes, la misma que en *La*

familia de Carlos IV (1800) lleva la reina, regalada por Godoy, y también su hija, lo que puede indicar descaradamente su bastardía. *Las viejas* se pintó además durante la Guerra de Independencia, cuando se acusaba a los Borbones de todas las desgracias, y el personaje principal del cuadro puede ser una representación caricaturesca de la reina, María Luisa de Parma. Dado que *Las jóvenes* y *Las viejas* forman pareja por su complementariedad (paralelismos y contrastes), se busca una interpretación conjunta para ambos cuadros. Puede ser que la joven que lee la carta en *Las jóvenes* sea también la reina, y se ilustre el rumor según el cual María Luisa y Godoy fueron increpados por lavanderas cuando paseaban juntos, y estas fueron castigadas implacablemente. Pero la joven puede ser Leocadia, a quien Goya conoció el año en que murió su esposa, y que aparece pintada en *Las pinturas negras* (*La Manola*). Podría estar leyendo una carta del propio Goya. Pueden ser también simplemente una alegoría de la vida y del paso del tiempo. Estando aún en Madrid Goya lleva su pulsión por la caricatura y el sarcasmo al límite en una pintura de historia como *La Junta de Filipinas* (1815), de 327 x 447 centímetros, en la que se puede ver a Fernando VII presidiendo la Junta de esta sociedad de accionistas creada por Carlos III en 1785. En la forma se evidencia un estudio de *Las Meninas* de Velázquez, y su forma de representar un espacio profundo mediante distintas iluminaciones por zonas. Los cansados y aburridos asistentes, algunos de los cuales fueron retratados separadamente por Goya y son identificables, aparecen en actitud poco respetuosa ante el rey, hablando entre ellos, dándole la espalda o mirando a otra parte. Sólo los caricaturistas británicos se habían atrevido a cuestionar o ridiculizar el poder real a través de la pintura. Quizás por esto la obra desapareció de las colecciones oficiales en 1829, reapareciendo en 1881 en manos del pintor y coleccionista francés Marcel Briguiboul, que la había comprado por 35.000 reales a un particular español, junto al *Autorretrato con gafas* (h. 1800) y *Retrato de Francisco del Mazo* (1815). El hijo de Briguiboul la dona junto a otras obras de su padre al Museo Goya de Castres en 1893 o 1894. Goya se exiliará a Burdeos en 1824, tras la restauración del absolutismo por los Cien Mil Hijos de San Luis tras el Trienio Liberal (1820-23), aunque viajó un par de veces a España. Goya tendría una gran influencia en la pintura española posterior. Además de su discípulo **Agustín Esteve (1753-1820)**, gran retratista, podemos citar a **Vicente López (1772-1850)**, el pintor posterior a Goya más importante de la primera mitad del XIX -aunque fue discípulo de **Maella**-, el costumbrismo romántico español de un **Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870)**, al propio **Joaquín Sorolla (1863-1923)**, que se consideraba heredero y continuador de la tradición española, a un **Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945)**, quien se inspira en los retratos del aragonés para componer los suyos, a los expresionistas **José Gutiérrez Solana (1886-1945)** y **Baldomero Romero Ressendi (1922-1977)**, quienes tienen como referencia inmediata para su pintura costumbrista las *pinturas negras* del aragonés, o al propio **Picasso**, cuya *Masacre en Corea* (1951) remite a *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Para Argan, «Goya es la antítesis de David, y tal vez es superior como artista». Algo intrigante en la biografía de Goya, y que está por dilucidar, es si pudo coincidir en Italia con Mozart entre 1770 y 1771, y si llegaron a conocerse, o a cruzarse al menos.

La familia de Carlos IV (1800)

Las jóvenes (1812-1814) y *Las viejas* (1810-1812)

El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha con los mamelucos" (1814) y *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"* (1814)

Junta de Filipinas (1815)

Coetáneo estricto de Goya fue **Luis Paret (1746-1799)**, personaje culto, cosmopolita, elegante, hijo de sirvientes de la nobleza, de inteligencia despierta, entró en la Real Academia de San Fernando siendo aún niño. En varios momentos clave sus vidas se cruzan. En 1766 ambos concursan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Goya atreviéndose sin éxito con la categoría más difícil y Paret en una más sencilla pero obteniendo premio. El Infante don Luis de Borbón (1727-1785), hermano de Carlos III, le pagó una estancia en Roma de tres años (1763-1767) donde conoce el estilo neoclásico allí en boga desde la década de 1760 y que se impondrá en la Academia. Sin embargo, su estilo se adaptaba más bien al gusto rococó francés, pues su

maestro en Madrid fue Charles François de la Traverse (1726-1780), discípulo a su vez de Boucher. En 1774 el Infante le nombrará su pintor, trabajando para él y para la corte pintando escenas urbanas, cortesanas o de género (*Baile en máscara*, 1767; *Las parejas reales*, 1770; *La tienda de Geniani*, 1772; *Escena de tocador*, 1772-73; los dibujos del gabinete de historia natural del Infante, 1774; *Carlos III comiendo ante su corte*, 1775), pero en 1775 fue condenado por el rey al exilio debido a que, al parecer, se supo que conseguía mujeres de vida fácil a su mecenas y protector. No pudo volver a Madrid hasta 1787, tras pasar por Puerto Rico (1775-1778) y Bilbao (1778-1787). Con el cuadro *La circunspección de Diógenes* (1780), pintado en Bilbao y enviado a Madrid, ingresa como académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (el mismo día que lo logra Goya, con su *Cristo crucificado*, 1780), lo que le abre la posibilidad de encargos cortesanos. En 1785 diseña la decoración al fresco de la capilla de San Juan del Ramo en la iglesia de Santa María de la Asunción en Viana (Navarra), incluyendo la cúpula, las pechinas y el tramo de acceso a la capilla, además de pintar para ella un óleo, *El anuncio del ángel a Zacarías* (1786). En Bilbao retoma su pintura costumbrista, en la que el galanteo es un tema especialmente querido por Paret, si bien ahora los cuadros se centrarán en unos pocos personajes tratados con gran profundidad psicológica y se cargarán de una crítica social larvada. Por ejemplo, en *El rezo del rosario* (1784-1795), pueden verse a dos niños que esperan con una alcahueta a que su madre acabe de ver a un amante, insinuándose (un monedero en el suelo) que el encuentro está animado por algo más que el amor. Residiendo el Bilbao envía al príncipe, futuro Carlos IV, unas vistas de puertos del País Vasco, lo que le facilitará el encargo de la serie de puertos del Cantábrico, a dos por año desde 1786 (se conservan nueve óleos suyos con este tema, y dos dibujos). En 1789 vuelve a Madrid para acometer otro importante encargo cortesano, la *Jura de don Fernando como príncipe de Asturias* (1791), muy bien recibido, y simultáneamente aborda el encargo de pintar diez alegorías de los dominios de España para la sede de los Cinco Gremios Mayores. Trató de recomponer su situación profesional en la capital, pero lo tuvo difícil, obteniendo sólo el encargo de pintar una serie de vistas de la corte, de la que sólo acometerá una, dejándola inacabada (*El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado*, 1790). Paret se especializará en el dibujo y las ilustraciones de libros y estampas. La posesión de un libro prohibido, *La Celestina*, le volvió a crear problemas en 1791 tras ser denunciado a la Inquisición. En 1799 muere de tuberculosis, habiéndose declarado pobre para evitar el pago de impuestos. Deben citarse sus retratos (miembros de su familia, y cuatro autorretratos en distintos momentos de su vida), o sus dos bodegones de flores. Otro pintor de la época de Goya, pero de mayor edad, también excluido de los encargos oficiales, fue el extraordinario bodegonista **Luis Meléndez (1716-1780)**, que culmina la tradición española en el género (*Bodegón con besugos, naranjas, condimentos y utensilios de cocina*, 1772).

El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado (1790)

William Blake (1757-1827) fue un grabador e ilustrador de sus propios textos poéticos desde 1787. Nunca salió de Inglaterra, y apenas se movió de un pequeño área de Londres, entre Oxford Street y Fountain Court, junto al Támesis. Blake aprendió su estilo de Fuseli. Toda su obra son dibujos a plumilla o grabados coloreados con acuarela. Desde niño alimentó su memoria con grabados de obras antiguas, que utilizó entre 1789 y 1794. La referencia para él es Miguel Ángel, y su anticlasicismo, antinaturalismo y simbolismo, en contraposición con Rafael y Correggio, a los que reverenciaba Reynolds. Durante un tiempo sus dibujos, no siempre de acuerdo con los textos, eran alegres y de estilo rococó (hay un paralelismo claro con Philip Otto Runge), como en los *Cantos de Inocencia* (1789), los *Cantos de Experiencia* (1794), *El Libro de Thel* (1789) *o El matrimonio entre el Cielo y el Infierno* (1790-93). Las tres obras siguientes (*América*, 1793; *Urizen,* 1794; y *Europa*, 1794) empiezan a mostrar un cambio profundo en sus decoraciones, que contienen ahora violencia y dolor. Al parecer el motivo del cambio está en el desencanto que produjo en Blake el *Terror* asociado a la Revolución Francesa (1793-94), y los relatos sobre el comercio de esclavos que se publicaron durante esta época. En 1793 ilustró el libro del capitán Steadman *Expedición contra los negros rebelados en Surinam*. También empezó a utilizar la imaginería del *Juicio Final* de Miguel Ángel y de Pellegrino Tibaldi y otros *manieristas* italianos que había conocido años atrás. Es en este contexto cuando publica *Urizen*, obra en la que texto y dibujos aparecen separados y cuyas criaturas son personajes de fantasía. Pero en *Europa* vemos escenas realistas como *La epidemia* o *La hambruna*. Por esta misma época (1793) realiza una serie de grabados autónomos, en la que aparecen estampas de diseño tan poderoso como

Newton y *Nabucodonosor*, ambos descendientes de *Urizen* en el mundo mental de Blake. Este personaje maligno, *Urizen*, es el Gran Arquitecto, el creador del mundo, que aparece, triunfante, en el grabado coloreado a la acuarela *El Anciano de los Días* (1794), compuesto utilizando partes de personajes de Tibaldi. El *Newton* está tomado de uno de los ancestros de Cristo que pintó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que Blake conocía por grabados, y representa un espíritu (maligno) de la medición; mientras que el *Nabucodonosor* viene de un grabado en madera de un hombre lobo de Cranach (Blake lo usa más de una vez), y representa la víctima más degenerada de *Urizen*. Entre 1794 y 1804 perdió su inspiración. A partir de esa segunda fecha volvería a crear (*Milton*, 1808; *Jerusalén*, 1804-20), pero más trabajosamente. En 1809 organiza una exposición de sus obras que fracasa, lo que le provoca una fuerte depresión. No obstante sus obras más importantes son precisamente de sus últimos años, a partir de 1818, con una explosión de creatividad tardía: su famoso *Libro de Job* (1823-26) y su obra maestra, el conjunto de cien acuarelas sobre la obra de Dante (1825-27). En esta última época pudo contar con el apoyo y los encargos del paisajista John Linnell (1792-1882). En cierto sentido Blake es sucesor de los iluminadores medievales pero a la vez fue un innovador en la técnica del grabado: a partir de 1788 comenzó a experimentar con el aguafuerte hasta conseguir desarrollar un procedimiento único (aún hoy parcialmente misterioso), con el que está realizada la mayor parte de sus "libros iluminados" de poemas (como *El Libro de Thel* o *El matrimonio entre el Cielo y el Infierno*). En general, Blake escribía los textos con alguna sustancia resistente al ácido en planchas de cobre, donde también se realizaban las ilustraciones. Después el ácido disolvía el cobre no tratado y las placas quedaban listas para imprimir. El resultado de las impresiones se coloreaba a mano con tinta y acuarela, lo que le proporciona a la obra final un delicado y colorista acabado. Su mujer, Catherine, fue responsable del acabado de muchas de sus obras.

El Anciano de los Días (1794)

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com