INTRODUCCION A LA PINTURA ROCOCO EN ESPAÑA

Por Jesús URREA FERNANDEZ

La problemática que plantea el estudio de la pintura del siglo XVIII en España presenta un amplio abanico de dificultades que, debido al estado actual de la investigación sobre el tema, puede afirmarse que aún falta mucho para una pronta solución. Se está muy lejos, pese a lo aportado en los últimos años, de disponer de una nutrida bibliografía que permita abrir el camino para la delimitación de las supervivencias del barroco exaltado, el cambio de gusto que significa el rococó y el neoclasicismo, tres etapas que se dan en nuestra pintura, pero cuyo aislamiento cronológico es difícil realizar por lo desdibujados que aún se encuentran las vidas y obras de los pintores del siglo.

La metodología que se ha aplicado hasta el presente para su estudio, aunque práctica, está muy alejada de ser definitiva de conceptos, actitudes y valoraciones generales. El clásico trabajo de F. J. Sánchez Cantón¹, además de aceptar la cronología por reinados para evitar la problemática estética subyacente, produciendo así confusiones y repeticiones, estudia la figura de Goya como fenómeno aparte. Es cierto que unos años antes P. Guinard había hablado sobre la complejidad de la pintura española en el siglo XVIII².

¹ *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*. Madrid, 1965.

² «Complexité de la Peinture Espagnole au XVIIIe siècle», *Cahiers de Bordeaux. Journées Internationales d'Etudes d'Arts*. Bordeaux, 1856.

Para su excelente trabajo Y. Bottineau adoptó la sistematización a partir del reinado de un gobernante, concretamente Felipe V³. La inclusión del estudio de la escultura, en el caso de Sánchez Cantón, y de la arquitectura y otros temas, en el de Bottineau, impidieron la realización de estudios monográficos sobre la pintura.

El lúcido capítulo que dedicó Sánchez Cantón a la creación y actividad de la Real Academia de San Fernando fue la base para la monografía dedicada a esta Real Institución por C. Bédat⁴ que, junto con la obra de I. Henares⁵ sobre la teoría de las artes en el siglo, han preparado un firme camino para el estudio en profundidad del neoclasicismo pictórico español, tema que puede ser objetivo de una tesis doctoral. Esta investigación sobre el neoclasicismo ha sido abierta últimamente al iniciarse el estudio de la figura de Mengs⁶ y la aportación pictórica francesa a la cultura española del momento⁷.

Por nuestra parte hemos intentado recopilar la presencia de obras y artistas italianos del siglo XVIII, pero ni efectuamos una valoración de su influencia sobre sus contemporáneos españoles⁸, ni abordamos el tema del neoclasicismo. También se ha tenido en cuenta la pintura francesa presente en el coleccionismo español del siglo XVIII y la huella que dejaron los pintores galos en España⁹.

³ *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Bordeaux, 1962.

⁴ *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974.

⁵ *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977.

⁶ Mercedes Agueda Villar, «Relaciones de Mengs con la Academia de San Fernando» (tesina de licenciatura leída en la Complutense de Madrid en 1971). La misma autora ultima su tesis doctoral sobre «Menges en España».

⁷ J. J. Luna, «Pintores y pinturas francesas del siglo XIX en España», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, págs. 257-268.

⁸ *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.

⁹ J. J. Luna, «La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España». Tesis doctoral inédita leída en la Complutense de Madrid en 1978 y cuya publicación resulta imprescindible.

El mismo autor ha escrito trabajos sobre M. A. Houasse (*Reales Sitios*, 1974 a 1976), Jean Ranc (*Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1979, vol. III y *Goya*, 1975, *Reales Sitios*, 1977) y Van Loo (*Goya*, 1978).

Pero la pintura española del siglo permanece sin ser estudiada en profundidad. Hay que reconocer que el fuerte atractivo de la desbordante personalidad de Goya ha polarizado la atención de numerosos historiadores, además de provocar el desinterés por sus contemporáneos o por los pintores de la primera mitad del siglo, aunque es cierto que siempre se ha demostrado una mayor preocupación por los primeros, probablemente para hacer destacar todavía más al genial aragonés. La atención que se ha prestado a sus cuñados, los Bayeu, resulta significativa a este respecto ¹⁰.

En cambio la primera mitad del siglo sigue tan necesitada de estudio como cuando Sánchez Cantón se dolía del olvido de nuestros artistas del momento. Es cierto que sobre Palomino se sabe mucho más y que incluso se está elaborando una tesis doctoral sobre su obra ¹¹, pero de la elevada nómina de supervivientes del siglo XVII en la siguiente centuria se continúa casi como antes, si se exceptúa la personalidad y obra de Miguel Jacinto Meléndez ¹².

A los primeros pintores españoles nacidos en el siglo se les comienza a dedicar monografías ¹³, pero se puede decir que son los cortesanos los únicos que gozan del favor de los investigadores. Figuras capitales de Sevilla, Valencia o Zaragoza permanecen en la más alevosa de las sombras y sólo los catalanes han sido revalorizados ¹⁴, continuando a la espera de monografías sobre Tobar, Rovira, Luzán, o de los más conocidos González Velázquez, Calleja, Maella ¹⁵, etc. Únicamente los que dedicaron su actividad a la

¹⁰ R. Arnáez, *Catálogo de Dibujos. II*, Madrid, Museo del Prado, 1975. J. L. Morales, *Los Bayeu*. Madrid, 1979.

¹¹ A. E. Pérez Sánchez, «Notas sobre Palomino pintor», *AEA-1972*. Págs. 251-269. La Srta. Natividad Galindo San Miguel prepara su tesis doctoral sobre la figura y obra del pintor cordobés.

¹² E. M.^a Santiago Pérez, «El pintor Miguel Jacinto Meléndez», *Revista Archivos Bibliotecas y Museos*, 1966, págs. 205-224.

¹³ J. L. Arrese, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973.

J. Urrea, «Juan Baustista de la Peña y Pablo Pernichero, pintores españoles del siglo XVIII», *Revista de la Universidad Complutense*, 1973, págs. 233-261.

¹⁴ S. Alcolea, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales de los Museos de Arte de Barcelona*, 1961-1962.

¹⁵ Importantes desde el punto de vista gráfico son los artículos de P. J. de Vega dedicados a M. S. Maella en *Reales Sitios*, 1973 y 1974.

realización de cartones para tapices han visto valorada esta faceta de su obra ¹⁶.

Por fortuna últimamente se ha puesto en primer plano la personalidad de esos otros pintores, «pintores aparte» como los llamó Sánchez Cantón, coetáneos y a la vez dispares de Goya ¹⁷. Así lo atestiguan la monografía dedicada al pintor Luis Paret con las precisiones de Gaya Nuño ¹⁸ y los trabajos de Xavier de Salas sobre el mismo artista ¹⁹, la dedicada al pintor valenciano José Camarón ²⁰ o la que E. Tufts realizó sobre Luis Meléndez ²¹; pero a figuras tan interesantes como Antonio Carnicero o Manuel de la Cruz no se les ha prestado ninguna atención. Nadie ha intentado siquiera realizar una breve síntesis sobre la pintura rococó en España de igual forma que hizo R. Taylor con la Arquitectura ²², a pesar de que Gaya Nuño, desbrozador de temas, intuyó las posibilidades de la materia, precisamente desde estos mismos lares ²³. Se ha preferido eludir el problema o incluso, a pesar del desconocimiento que se tiene sobre tantos artistas, afirmar su inexistencia.

El camino a recorrer todavía es largo, pero tal vez el mejor mé-

¹⁶ J. Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, 1971.

Los dibujos españoles del siglo XVIII conservados en el Museo del Prado han sido estudiados y catalogados por R. Arnáez y A. E. Pérez Sánchez (vol. II, Madrid, 1975 y vol. III, Madrid, 1977).

¹⁷ M.^a L.^a Caturla, «Paret, de Goya coetáneo y dispar», en *Goya (cinco estudios)*, Zaragoza, 1978, págs. 29-41.

¹⁸ O. Delgado, *Luis Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.

J. A. Gaya Nuño, «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», *Goya*, 1958, págs. 206-212.

¹⁹ X. de Salas, «Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón», *AEA*-1961, págs. 253-269; «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar», *AEA*-1962, págs. 123-133; «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *AEA*-1977, págs. 253-278.

²⁰ R. Rodríguez Culebras, *José Camarón y Boronat (1731-1803), Ein valencianischer Maler zur Zeit Goyas*. Munich, 1968.

²¹ E. Tufts, *A Stylistic Study of the Paintings of Luis Meléndez*, Tesis Doctoral, New York University, 1971. Ann Arbor University Microfilms, 1971.

²² R. Taylor, «Rococo in Spain. A Neglected Aspect of Eighteenth Century Art», *The Architectural Review*, 1952.

²³ J. A. Gaya Nuño, «Rococo, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n.º 22, 1970, págs. 53-71.

todo para ensamblar las distintas tendencias pictóricas, valorar cada una de ellas, averiguar las superposiciones en las obras de los artistas, mostrar la alta calidad que alcanzaron muchos de ellos y permitir que por sí mismos efectúen su propia defensa, sea la celebración de exposiciones monográficas o generales. Este es el paso que se ha dado últimamente con motivo de la Exposición celebrada en Burdeos, París y Madrid bajo el título *El arte europeo en la corte de España en el siglo XVIII*, aunque es cierto que ha sido Goya el pintor mejor representado, minimizándose, no tanto como en otras ocasiones, el papel de los restantes pintores españoles del siglo²⁴.

Se ha puesto especial interés en estudiar el desarrollo y funcionamiento de los estudios artísticos sostenidos por el gobierno español en Roma, las pensiones concedidas por el Monarca a partir de 1758 o el magisterio de Francisco Preciado de la Vega, primer director oficial de los alumnos españoles en aquella ciudad²⁵. Sin embargo, se ha prestado poca atención, y creemos que la merecen, a sus antecedentes, como la frustrada pretensión de un grupo de pintores españoles que aspiraron en 1680 a que el Soberano español crease en Roma una Academia para españoles²⁶ y el rastreo de la actividad que los jóvenes pintores españoles mantuvieron en aquella península con anterioridad a la fundación académica dieciochesca.

²⁴ *L'art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle*, París, 1979. Las introducciones han sido redactadas por Y. Bottineau, Jeannine Baticle y A. E. Pérez Sánchez y las papeletas del catálogo, G. Martin-Mery, J. J. Luna, A. E. Pérez Sánchez, J. Baticle y J. Urrea.

Con fines comerciales la galería de arte Manuel Barbié montó en 1978 una exposición *Homenaje a los pintores de Cámara: Los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII*, Madrid, 1978.

²⁵ M. Bru Romo, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, 1971.

M.^a A. Alonso Sánchez, «En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Madrid, 1974, pág. 123-131; Idem. «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», *C.P.A.*, Madrid, 1976, págs. 91-102.

²⁶ C. de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario de Ceán*, Madrid, 1889, T. II, pág. 271; L. Pérez Bueno, *AEA*, 1955, pág. 155; F. J. Sánchez Cantón, «Nota acerca de la creación de una Academia en Roma», *AEA*, 1947, p. 255.

No se ha iniciado siquiera la valoración, si se exceptúan los casos de Ribera y Velázquez, de los artistas que residieron durante algún tiempo en Italia y todavía es frecuente encontrarse con la afirmación de que nuestros pintores no viajaron. La obra de E. Tormo²⁷ no ha tenido continuación y es lástima, porque si se repasan tan solo nuestras fuentes, el número de artistas que marcharon a Italia no fue nada bajo.

A qué ciudades acudieron, en virtud de qué contactos, quiénes fueron sus padrinos, qué academias frecuentaron, qué protección se les brindó, qué obras dejaron y qué es lo que aportaron a su regreso, son preguntas que todavía no tienen una fácil respuesta.

Por lo que respecta a la primera mitad del siglo XVIII sería interesante averiguar su significación en el panorama pictórico español del momento: cómo pudieron ejercer la influencia italiana sobre sus medios y alumnos respectivos, cómo reforzaron lo que practicaban los mismos italianos presentes en España.

Indiscutiblemente la fuente más cómoda para efectuar una rápida revisión de los que ahora nos interesan lo constituye el *Diccionario* de Ceán, escrito, como sabemos, con noticias de variada procedencia. Aunque éstas suelen ser vagas y responden casi siempre a frases hechas, su autor desliza algún dato sobre el camino que estos artistas siguieron en su aprendizaje y, por supuesto, permite entrever la convicción del autor de que sólo en Italia se podía aprender a la perfección los principios de la pintura. También es cierto que el juicio de Ceán debe de juzgarse con un valor aproximado, pues cuando escribe su obra el gusto no era el mismo que el imperante en el momento del aprendizaje de estos pintores. Así, cuando biografía al valenciano Vicente Victoria, aprovechándose de los datos de Orellana, además de indicar que el pintor pasó «a Roma donde se hizo discípulo de Carlos Marata» hace especial hincapié en que «estudió entonces con solidez la anatomía y proporciones del cuerpo humano y todos los demás preceptos del arte, copiando las obras del divino Rafael y las estatuas del antiguo»²⁸.

²⁷ E. Tormo, *Monumentos de españoles, portugueses e hispanoamericanos en Roma*, Madrid, 1942.

²⁸ Ceán, V, págs. 214-219.

Resulta imprescindible conocer cuáles eran los estudios y academias públicas a las que podían asistir con garantías de éxito cuando los pintores llegan a Roma o qué razones, no estrictamente estéticas, podían influir en su elección.

Parece ser que la academia privada más acreditada en Roma era la de Sebastiano Conca, sobre todo después de 1730, una vez que fue nombrado presidente de la Academia di San Luca. Sus clases de modelo vivo y de antigüedad —con modelo de yeso o figuras originales— adquirieron especial renombre y a ellas incluso asistió el joven Mengs. Las enseñanzas prácticas las alternaba con discusiones teóricas. Como Director de Estudios en Roma tuvo numerosos alumnos, otorgando especial predilección a los pensionados napolitanos y sicilianos²⁹; no en vano era natural de Gaeta y súbdito, por consiguiente, del monarca napolitano cuyo trono a partir de 1734 era ocupado por el español Carlos VII, nuestro futuro Carlos III. Sus ideas acerca del arte fueron recogidas por Missirini³⁰ y es evidente que, dado el grado de acogida que tuvo entre los alumnos, Conca fue un gran profesor, tanto en su propio estudio como en la Academia di S. Luca, en la que fue reelegido hasta tres veces como presidente³¹, teniéndose en cuenta sus orientaciones a la hora de reformar esta Institución o de crear la Academia del Campidoglio.

Al estudio de Conca asistió el valenciano Cristóbal Valero «donde aprovechó mucho»³², y Francisco Preciado de la Vega «siguió estudios» igualmente bajo su dirección³³. Muy probablemente el también valenciano Hipólito Rovira se movería en el círculo de Conca, como parece deducirse de la admiración que le profesó a pesar de su juventud, por haber copiado las pinturas de la galería Farnese³⁴, en donde trabajaba el pintor de Gaeta. Ceán, por su parte,

²⁹ *Memorie per le Belle Arti*, C.^a 1786, Vita di S. Conca.

³⁰ M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, 1823.

³¹ *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1974.

³² Ceán, V, págs. 117-119.

³³ Ceán, IV, págs. 121-124.

³⁴ Ceán, IV, págs. 251-255.

aprovecha la ocasión para subrayar que el pintor español se entregó «furiosamente al estudio del antiguo y de las obras de los modernos».

El florentino Benedetto Luti, tan preocupado por el coleccionismo de estampas como por la enseñanza, mantuvo en Roma una academia privada al menos desde 1698 y a ella tuvieron acceso sobre todo los alumnos de origen toscano, tal vez por alguna cláusula establecida por el Gran Duque de Florencia, ya que el pintor tuvo su taller en el romano Palazzo Firenze. A su escuela asistió el mallorquín Guillermo Mesquida, que si estuvo poco tiempo, pudo copiar al menos varias obras del maestro³⁵. También el granadino Domingo Chavarito fue discípulo de Luti «con cuyas lecciones y el estudio del antiguo hizo mayores progresos»³⁶.

Otro de los mejores profesores romanos, Agostino Masucci, que sostuvo también una academia particular, tuvo al menos dos discípulos españoles, el ceriverano José Romero, que debió de residir en Roma hacia 1725³⁷, y el trinitario Fr. Bartolomé de San Antonio, que desde 1734 a 1740 estuvo bajo su magisterio, regresando de Roma «muy aprovechado»³⁸.

Pero seguramente el pintor italiano que tuvo fuera y dentro de España mayor peso específico para la formación de nuestros pintores fue el molfetés Corrado Giaquinto, que debió de compartir o heredar el encargo semi-oficial que tenía Conca de enseñar a los jóvenes españoles. El primero que se acogió a sus directrices y «procuró imitarle» fue el valenciano Lorenzo Chafrión que al hacerse capuchino cambiaría su nombre por el de Fr. Matías Valencia³⁹. Estrecha amistad con Giaquinto debió de mantener en Roma Hipólito Rovira, a juzgar por la anécdota que cuenta Orellana⁴⁰. A partir de 1746 Antonio González Velázquez se convirtió en su

³⁵ A. Furió, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1839, págs. 91-98.

³⁶ Ceán, I, pág. 327.

³⁷ Ceán, IV, pág. 246.

³⁸ Ceán, IV, págs. 318-320.

³⁹ Ceán, V, págs. 116-117.

⁴⁰ M. A. de Orellana, *Biografía pictórica valenciana* (Ed. X. de Salas), Valencia, 1967, pág. 334.

alumno más aventajado, hasta tal punto «procuró imitarle en las tintas y cambiantes»⁴¹. José Castillo adolescente aún —contaba dieciséis años— marchó a Roma becado por D. José Carvajal y entró en el estudio de Giaquinto, a quien acompañó cuando vino a trabajar a España⁴².

Mariano Salvador Maella, que viajó a sus expensas a Roma, acusa en su obra marcadísima influencia de Sebastiano Conca y cuando Giaquinto regresó a Italia en 1762 no dudó en recomendar al pintor valenciano a la Real Academia de San Fernando, al comprobar cómo su arte coincidía tan estrechamente con el suyo⁴³.

El asturiano Francisco Antonio Menéndez, que sentó plaza en el ejército español en Italia, residió primeramente en Nápoles, donde permaneció hasta 1707, momento en que «las revoluciones y pérdida de aquel reyno le obligaron a dexar aquella residencia y trasladarse a Roma»⁴⁴; el tiempo que le quedaba libre lo empleaba «en dibujar, pintar y tratar a los artistas, concurriendo a las academias». Su formación como miniaturista e ilustrador de libros bien pudo aprenderla cerca de los artistas dedicados a iluminar abanicos y miniar *Biblias*, tan abundantes en Roma en aquellas fechas. En Nápoles, a donde regresó, tal vez coincidiera con otro pintor español, el trinitario valenciano Fr. José Miñana que se formó en la capital partenopea⁴⁵. Muy consciente del valor que tenía la formación italiana, muchos años más tarde envió a su hijo Luis a Roma para estudiar «del antiguo y con las obras de los más acreditados pintores»⁴⁶ y el joven Meléndez no pudo evitar regresar a Nápoles, su patria, en donde se entusiasmaría con los retratos de De Dura y tendría como condiscípulo al napolitano Mariano Nani, al que volvería a ver en Madrid.

Unos años antes, entre 1730 y 1735, también había residido en

⁴¹ Ceán, II, págs. 221-224.

⁴² Ceán, I, pág. 284.

⁴³ A. López de Meneses, «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma», *BSEE*-1934, pág. 43.

⁴⁴ Ceán, III, págs. 114-117.

⁴⁵ Ceán, III, pág. 155.

⁴⁶ Ceán, III, pág. 117.

Nápoles el zaragozano José Luzán, subvencionado por la familia Pignatelli. Estudió con Giusseppe Mastroleo⁴⁷, aunque le tuvieron que interesar las obras del viejo Solimena o las de los jóvenes Bonito y de Mura, de donde tal vez le viniera «la frescura en el colorido» y «el buen gusto de tintas» de que habla Ceán.

Todas estas iniciativas particulares debían de ser más o menos conocidas en las Cortes, probablemente a través de los informes de nuestros embajadores, los cardenales Bentivoglio y Acquaviva, ambos excelentes mecenas y muy interesados en cuestiones artísticas y por ello comenzaría a tomar cuerpo la idea de la fundación de una Academia Española en Roma, sostenida por el gobierno, a imitación sobre todo de la francesa⁴⁸. En este sentido resulta revelador conocer que en 1730, cuando los pintores Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernícharo llegan a Roma para estudiar como pensionados del Rey de España —los primeros que consiguen oficialmente tal distinción—, el director de la Academia de Francia comunica a sus superiores que «uno de ellos me ha venido a buscar y me ha dicho que tiene orden de pedirme por escrito una especie de plan para formar una Academia. Yo le he dado lo que pensaba sobre esto y me he conformado en todo sobre la de París»⁴⁹. En Roma ambos pintores permanecieron durante seis años, tiempo que más tarde se estipularía como norma para los pensionados es-

⁴⁷ Ceán, III, pág. 55.

⁴⁸ En el proceso de su creación se tiene muy en cuenta la Academia de Francia según se desprende del siguiente informe de Clemente de Aróstegui fechado en diciembre de 1753: «Ya habrá recibido VE mis notas al plano de Preziado. Acerca de su asignación no se q. m diga. Ello es cierto todo lo que dice del Director de Francia y de su Academia; pero esto no sería assi desde el principio. Considero también q. si esta planta en Roma se caracteriza desde luego como Rl. Academia de España, y con Armas a la Puerta se hace preciso todo el demas boato que corresponde a un Rey y Nacion q. tiene las Yndias; pero me hago cargo de como andamos y que este pampanage no influie esencialmente en la instancia del establecimiento; y assi por io me ciñería al puro concepto de tener los Pensionados recogidos en una Casa, vajo la mano de un Profesor Español, sin dar a este Collegio nombre de Academia ni permitir por ahora que se pusieran las Armas; y en estos terminos dando al tal Profesor algo mas de la mitad que tiene el Director de Francia podía estar bien» (Archivo Simancas, *Estado*, leg. 5857, fol. 108).

⁴⁹ M. A. de Montaiglon y M. J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, París, 1908, n.º 3358. Wleughels a D'Antin, 7-IX-1730.

pañoles, siendo el primero que gozó de tal prerrogativa, Antonio González Velázquez⁵⁰.

El atractivo sentido durante la primera mitad del siglo XVIII hacia una formación italiana, condicionado tal vez por el crecido número de pintores que vinieron de Italia a trabajar entre nosotros⁵¹, no fue compartido por el deseo de conocer de cerca la pintura francesa contemporánea. Sólo sabemos de un artista, Antonio González Ruiz que marchó a Francia a estudiar; pero, según Ceán, completó su formación en Italia.

Como hemos visto, el número de pintores que marcharon a Italia fue elevado; pero naturalmente fue superior el de los que prefirieron quedarse en España. El estudio del conjunto obliga forzosamente a abandonar el falso cliché que hacía coincidir la muerte de nuestra pintura con la del último Austria español.

De igual forma, el pensar que con el nuevo siglo y la presencia de una nueva dinastía la pintura española habría tenido que sufrir una radical transformación es tan discutible como la vieja afirmación anterior. La prolongación, en el resto de Europa, de la pintura barroca durante gran parte de la primera mitad del siglo, con innovaciones más o menos destacadas, indica que lo sucedido en nuestro país no fue un caso aislado. Y por supuesto no se puede seguir sosteniendo que la pintura española de aquel momento ni tuvo calidad ni estuvo interesada por las novedades, al menos hasta que superemos el corto conocimiento que de ella se tiene.

Ciertamente es necesario hacer constar que durante el primer tercio del siglo no fueron muchos los pintores cortesanos. La circunstancia de que algunos pintores de la escuela castiza madrileña se malograrán prematuramente trajo como consecuencia la práctica inexistencia de discípulos que por ley natural habrían rebasado el año de 1700. Además los pintores que nacieron con el nuevo siglo fueron escasos y era de esperar que sus mejores obras llegaran mediada la centuria.

⁵⁰ J. Urrea, «Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernicharo...»

⁵¹ En nuestra tesis conseguimos reunir noticias sobre más de treinta y cinco pintores italianos.

El género pictórico que más demanda alcanzó, por ser eficaz medio de representación y propaganda, fue el retrato. La máxima preocupación de los primeros Borbones parece que gravitó en conseguir hábiles pintores en esta técnica. Felipe V y sus dos esposas probaron primeramente a ser retratados por españoles y el juicio que formaron les inclinó a reclamar pintores extranjeros; lo mismo hicieron Fernando VI y su esposa D.^a Bárbara. Casi se puede asegurar que ésta fue la primera motivación de la presencia en España de muchos pintores italianos y franceses.

La valoración que se puede conceder a nuestros pintores sólo se podrá establecer cuando se averigüe el camino que emplearon para conseguir desembarazarse de su lastre seiscentista y se establezca de forma clara quiénes fueron conscientes de que su producción no se encontraba al margen de la moda del momento, implantada por los pintores extranjeros que fueron contratados.

El tránsito al nuevo siglo lo personaliza como ningún otro el cordobés A. Palomino (muere en 1726), cuyo contacto con Jordán le planteó la utilización de un colorido más luminoso, al tiempo que le hizo interesarse por entonaciones frías. La tradición seiscentista que arrastraba por su formación claudiocoellesca, desapareció en buena parte, prelujiéndose en su fresco del Sagrario de la Cartuja granadina (1712), a pesar de la carga de argumentación teológica, efectos de ligereza y adelgazamiento casi rococós. En su gran lienzo de la *Anunciación* de las Carmelitas de Lerma (Burgos) patentiza su deseo de simplificar lo aparatoso y buscar un íntimo y delicado recogimiento ayudado por la belleza de su clarísimo colorido.

Tal vez de entre sus discípulos sólo interese destacar la figura de Juan Puche, seguramente valenciano, pero que residió en Madrid⁵², que a juzgar por la *Anunciación* que pintó en 1723 para

⁵² Ignoramos qué parentesco pudo existir entre este pintor y el también presbítero Antonio Puche que figura en 1764 en el testamento del arquitecto Sacchetti (cfr. F. J. de la Plaza, *El palacio real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 32). Este mismo Antonio Puche, teniente de cura de la Real Capilla acompañó a Ramón Bayeu en 1788 en sus últimos momentos (cfr. Marqués del Saltillo, *BSEE-1948*, pág. 112).

Tampoco sabemos si era pariente del grabador Clemente Puche (cfr. Viñaza, III, p. 276).

Fresneda del Río Tirón (Burgos) utiliza modelos y entonaciones propias de un momento más avanzado. En cambio Pedro de Calabria aparece siempre como un estricto jordanesco e incluso con reminiscencias todavía anteriores; y Juan Delgado, con su atrevido uso de la perspectiva y de las arquitecturas fingidas —capilla de la Asunción en el Colegio Imperial de Madrid—, tampoco se despega del barroco decorativo⁵³.

Prácticamente coetáneos entre sí son una serie de pintores cuyo estudio cada día presenta más interés. Sus obras se inspiran a veces en la tradición madrileña, especialmente en las de carácter religioso, mientras que en sus retratos se atisba un marcado interés por los pintores italianos y franceses que trabajan en la Corte.

En sus pinturas de temática religiosa el asturiano Miguel Jacinto Meléndez († h. 1734) no logra disimular con la fogaosidad del movimiento y del colorido un conservadurismo de raíz castiza, inspirado en Carreño o en el propio Palomino; pero es cierto que pugna por salir de esa situación de estancamiento, como lo demuestra su hermoso dibujo de *Inmaculada*, conservado en colección norteamericana⁵⁴, elegantísima de proporciones y de graciosos angelitos que indudablemente permiten esperar, cuando aparezcan, obras de mayor novedad que las conocidas en la actualidad. Como retratista regio, plaza que desempeñó desde 1712, se adivina su relación con el genovés Nicola Vaccaro y es probable que se esforzara en imitar las obras de Molinaretto que se enviaban desde Italia. El retrato ecuestre del joven Felipe V de la colección del Conde de Revilla⁵⁵ pudo haberse inspirado en alguno realizado en Nápoles cuando el

Juan Puche aparece en 1724 como tasador de pinturas en Madrid (cfr. J. Simón Díaz, «Palomino y otros tasadores oficiales de pintura», *AEA*-1947.

⁵³ Sobre Pedro de Calabria, cfr. Ceán, I, págs. 186-187; F. J. Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España», *BSEE*-1916; J. Simón Díaz, *art. cit.*; J. A. Gaya Nuño, «El Museo Nacional de la Trinidad», *BSEE*, 1947.

Juan Delgado aparece como testigo en 1719 del testamento de Juan García de Miranda (Marqués de Saltillo, *art. cit.* pág. 95). Sobre el techo de esta capilla, cfr. R. Ezquerro Abadía, «La capilla de la Concepción del Colegio Imperial», *A.I.E.M.*, 1973, pág. 173.

⁵⁴ G. McKim Smith, *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, Kansas, Lawrenceville, 1974, pág. 48, lám. 25.

⁵⁵ Figuró en la *Exposición Internacional de Barcelona*, Barcelona, 1929, n.º 1347.

monarca español visitó aquel reino. Su extraordinaria *Cabeza femenina*, que ha sido confundida alguna vez como obra de su sobrino Luis⁵⁶, casi puede compararse con los dibujos de Piazzetta o de su discípulo Maggiotto y anticipa entre nosotros a los de Lorenzo Tiépolo.

Juan García de Miranda († 1749) tiene una trayectoria parecida como retratista, aunque más afecto a los franceses, mientras que como pintor de historia religiosa, salvo en algún destello de originalidad, continúa siendo tan «madrileño» como García Hidalgo. Dentro de esta temática tuvo más importancia la producción de su sobrino Pedro Rodríguez de Miranda († 1776), cuya obra se vincula estrechamente al conocimiento de Jordán e incluso de Solimena.

En 1734 firma Francisco Zorrilla su importante *Autorretrato* que, como señaló Angulo, anticipa el de Luis Meléndez, advirtiéndose el deseo de acercarse a lo francés coetáneo, pero sin desprenderse de motivaciones religiosas ni del interés sentido tradicionalmente en nuestra pintura por la naturaleza muerta. Su *Inmaculada* (1715) de colección privada vallisoletana⁵⁷ participa de una entonación chispeante y técnica muy alta que contrasta con otras pinturas suyas de impronta jordanesca.

Sólo nos quedan por señalar el zaragozano Valero Iriarte, que desde 1711 se instaló en Madrid y que exclusivamente le conocemos como retratista y seguramente el mejor y más personal de los españoles de la primera mitad del siglo⁵⁸, y al madrileño Pedro Pe-

⁵⁶ A. E. Pérez Sánchez, *Mostra di Disegni Spagnoli*, Firenze, 1972, p. 116, n.º 132.

⁵⁷ J. C. Brasas, «Nuevas obras de Francisco Zorrilla», *BSAA*-1976, págs. 505-509.

⁵⁸ La noticia de que fue a Madrid desde Zaragoza la da Sánchez Cantón (cfr. *BSEE*-1916, pág. 310) «por haber sido el que con más acierto retrató al príncipe en Zaragoza». Naturalmente se trataba del futuro Luis I que contaba entonces 4 años.

En enero de 1723 solicitó la vacante que dejó N. Vaccaro (Sánchez Cantón, *art. cit.*); en septiembre de 1729 retrató al príncipe Fernando, el futuro Fernando VI, que tenía 16 años y al infante D. Carlos, el futuro Carlos III, cuya edad sería 13 años (cfr. A. Matilla Tascón, «Documentos del archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, etc.» *R.A.B. y M.* 1960, pág. 266 y F. Arribas y M. S. Arranz, «Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII», *BSSA*, 1961, pág.

ralta, pintor también de Cámara, cuya obra puede ser interesante a juzgar por la temática que cultivó: pinturas con la historia del Quijote, perspectivas para las mutaciones de los teatros del Buen Retiro y Escorial, bodegones, algunos con figuras como el *Cazador dormido*, curioso por lo anecdótico y vinculable a parecida inspiración empleada por Procaccini o Sani⁵⁹.

Los focos provinciales que más aportaron en la gestación de un nuevo sentimiento y expresión de la pintura fueron sin duda el sevillano y el valenciano, este último menos conocido. Se ha señalado repetidamente la importancia que tuvo para el descubrimiento de Murillo la presencia de la Corte en Sevilla entre 1729 y 1734. Los postulados murillescos coincidían de lleno con el espíritu cortesano. La búsqueda de lo amable y placentero, la dulcificación de lo cotidiano hasta el reencuentro con lo delicado podía hallarse sin dificultad en la obra de Murillo.

Es interesante anotar aquí que a principios del siglo residió en Madrid el pintor genovés Pierlorenzo Spoletti, qu se dedicó a copiar obras del pintor sevillano⁶⁰, lo que habla de una cierta pre-

225, n.º 375). Tal vez este último fue el que se envió a París (cfr. Sánchez Cantón, *art. cit.*). En Septiembre de 1739 se le concedió un sueldo anual de 100 doblones (cfr. F. Arribas y M. S. Arranz, *art. cit.* pág. 212, n.º 332).

El retrato del médico Martinus Martínez, grabado por B. Palomino ha sido reproducido por A. Bonet Correa en *Vida y Obra de Fray Matías de Yrala*, Madrid, 1979, pág. 113.

En la Colegiata de Briviesca (Burgos) se conserva un retrato de una dignidad eclesiástica firmado por Iriarte.

⁵⁹ En 1747 eleva un memorial reclamando su sueldo y exponiendo sus méritos y obras. Servía en palacio desde 1707 y había sido nombrado pintor de Cámara hacia 1729 (cfr. F. Arribas y M. S. Arranz, *art. cit.* pág. 213, n.º 339). En 1749 trabajaba en el Buen Retiro (Archivo Simancas, *Dirección Gral. del Tesoro*, Inventario, 25, leg. 8). Otorgó testamento el 16 de octubre de 1754 (cfr. Archivo de Protocolos de Madrid, leg. 16059). Entre las pinturas que se venden a la muerte de Isabel de Farnesio figura un *bodegón* de Peralta (cfr. J. J. Luna, «Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio», *BSAA*, 1973, pág. 359). El *Cazador dormido* fue publicada como obra de D. M. Sani por M. T. Ruiz Alcón (*Reales Sitios*, 1975, n. 44) pero nosotros rectificamos la atribución (*La pintura italiana...*, pág. 214) ya que se encuentra firmada por Peralta.

⁶⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Pisa, 1816, T. V. pág. 342. En el mercado del anticuario madrileño hemos localizado un excelente retrato (Lanzi le cita como «valentissimo ritrattista») firmado en 1721.

disposición en medios cortesanos. La novedad de lo murillesco permitió sobrevivir a los pintores locales que tradujeron con calidad más que notable la alegría juguetona del ambiente.

Seguramente fue Bernardo Lorente Germán (+ 1759) el que sacó más partido de la dulzura murillesca a través del tema de la *Divina Pastora*, que interpretó según la visión del capuchino Fray Isidro de Sevilla⁶¹. Como retratista acusa todavía más el envaramiento de Jean Ranc, pero en donde resulta verdaderamente caprichoso es en sus pinturas de *engañifa* que si tenían una larga tradición durante el siglo anterior en Europa, entre nosotros casi no se habían popularizado. Tan divertida como ingeniosamente las continuó pintando Pedro de Acosta superada la mitad del siglo⁶².

Domingo Martínez (+ 1750) fue el mejor dotado de los sevillanos y su *Inmaculada* de la iglesia burgalesa de San Lesmes (1733) probablemente sea la pintura más hermosa realizada en la ciudad andaluza durante la primera mitad del siglo, por su delicioso colorido así como por el encanto de los rubios angelitos que acompañan la figura de la Virgen. Como retratista puede recordarse el que hizo del arzobispo D. Luis Salcedo y Azcona⁶³ que, aunque no supera los de Tobar, es muy digno de ser tenido en cuenta.

Fue precisamente Alonso Miguel de Tobar (+ 1752) el único de los sevillanos que optó por residir en Madrid. Nombrado pintor de Cámara recién establecida la Corte en Sevilla, sus copias e imitaciones de Murillo tuvieron que agradar tanto como sus retratos; y por su habilidad como copista y sus dotes de retratar se le empleó en Madrid en palacio⁶⁴. De entre 1738 y 1744 debe de ser

⁶¹ J. Guerrero Lovillo, «La pintura sevillana en el siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, 1955, pág. 15. El estudio más reciente de su personalidad lo ha efectuado D. Angulo en su trabajo *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975. 21-25.

⁶² D. Angulo, ob. cit. pág. 26.

⁶³ E. Valdivieso y J. M. Serrera, *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.

⁶⁴ Gozó de 36.000 reales anuales de sueldo (cfr. Matilla Tascón, *art. cit.* pág. 254). El 7 de septiembre de 1738 van Loo informa que Tobar había acabado la copia del retrato de la Reina Madre y pregunta si la debería de retocear por su mano como primer pintor de Cámara o bien enviarla tal como la había entregado Tobar (cfr. Archivo de Simancas,

el espléndido retrato del Cardenal Molina, que acusa estrechos lazos de parentesco con los mejores retratos de Van Loo ⁶⁵.

De entre todos estos pintores españoles no hubo uno solo capacitado para atender a otra de las necesidades generadas por la nueva Corte. La reforma o construcción de residencias palatinas planteó el problema de su decoración y la necesidad de buscar artistas que la llevaran a cabo: se precisaron fresquistas. También el carácter melancólico o la afición musical de los monarcas hizo inevitable la contratación en Italia de pintores que entendieran de escenografía y perspectiva.

El primer equipo de pintores decoradores que llegó a España en el siglo XVIII fue el dirigido por el romano Andrea Procaccini (1720-1734), artista al que se solicitó previamente como retratista; después vendría el encabezado por el piacentino Giacomo Bonavía (1728-1759). En la obra del primero se acusa un aire prematuramente rococó que hubiera podido acarrear consecuencias renovadoras si se hubiera dedicado a la pintura. Con Bonavía trabajó Bartolomé Rusca (1734-1750), al que hemos rehabilitado últimamente, distinguiéndose claramente en él notas de gracia y fragilidad auténticamente rococós.

Mientras tanto los tres únicos pintores franceses que se contrataron redujeron prácticamente su actividad a la pintura de retratos. M. A. Housse (1715-1730) fue el único de los tres que además practicó la pintura de género y el paisaje, demostrando una alegría, desenfado y modernidad que auguran modismo goyescos, como repetidamente se ha señalado. Jean Ranc (1723-1735), que le sustituyó pronto como retratista regio, se convierte en maestro de los pintores españoles deseosos de agradar en la Corte; y Louis

Estado, leg. 5896, fol. 141). Murió en Madrid el 11 de septiembre de 1752 según se desprende de una escritura otorgada por su hijo José Antonio el 21 de diciembre de aquel mismo año, en la que se incluye el testamento del pintor fechado el 10 de enero de 1750. Tuvo otros dos hijos: Alonso de Tadeo, jesuita, y Teresa de S. Agustín, recoleta agustina (cfr. Archivo de Protocolos de Madrid, leg. 16540). Se venía afirmando que había muerto en 1758.

⁶⁵ El cardenal Molina recibió el capelo cardenalicio el 17 de abril de 1738 y murió en Madrid en agosto de 1744.

Michel van Loo (1737-1753) acapara, hasta la llegada de Amigoni y Giaquinto, las comisiones más destacadas. La refinada sensibilidad de los pintores franceses supo explicar a la perfección la intrascendencia de un gesto, la brillantez de los rasos y gasas, la musicalidad del ambiente cortesano, pero siempre dentro de unos límites de ordenación y precisión en donde lo chispeante y el jügueteo de las formas quedaban reducidas al revoloteo de fajines y mantos o al detallismo preciosista de los adornos de los trajes.

Las preocupaciones musicales y artísticas de Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza fueron alentadas por el cantante Farinelli que se preocupó de hacer venir a un número crecido de destacados pintores. Aunque van Loo alcanzó a retratar a los nuevos Soberanos, pronto tuvo que ceder el primer papel al veneciano Giacomo Amigoni (1746-1752), íntimo amigo del famoso «castrato», con quien figura en el soberbio retrato de grupo del museo de Melbourne. La llegada de Giaquinto (1752-1762), motivada por intrigas del cantante, supuso la marcha del francés; y el napolitano correspondería a su paisano con el más hermoso y delicado retrato pintado en España dentro del gusto rococó. El retrato de Farinelli del Liceo Musical boloñés es un portentoso ejemplo de las dotes de Giaquinto para este género. La figura del cantante, frágil como su voz y ensayando, más que una pose de estudio, un auténtico paso de ballet, aparece respaldada por sus soberanos y por grupos de angelitos resbaladizos y caprichosos de entonaciones nacaradas. Giaquinto no pudo por menos que autorretratarse, hermanando así la Pintura y la Música para deleite de soberanos. La fastuosidad alcanzada por una gama fría de colorido —verdes, azules y blancos— y la imprecisión del abocetamiento tan giaquintesco forzosamente tenían que complacer a una corte que aspiraba a hacer propios los conceptos de refinamiento y elegancia.

Estos dos pintores serán los que mejor representen entre nosotros el triunfo de la pintura rococó. A sus frescos de los palacios de Aranjuez y Madrid transportan la misma sensibilidad que imperaba en las cortes de Baviera, Venecia, Roma o Turín. Su influencia, especialmente la del segundo, se hizo sentir de inmediato. Los españoles que habían estudiado en Roma en el círculo de Conca

o en el del molfetés verían con alegría que lo que ellos habían intuido o aprendido era totalmente refrendado en su patria.

Dos pintores más llegaron bajo el mismo reinado de los monarcas melómanos: el modenés Antonio Joli (1749-1754) y su paisano Francesco Battaglioli (1754-1760), a quienes hay que atribuir el inicio del vedutismo español del siglo XVIII y cuyas obras serían sobradamente conocidas por Paret. También es necesario recordar la presencia del parisino Ch. J. Flipart (h. 1750-1797), discípulo de Amigoni, que trabajó como pintor y grabador y debió de aportar gran número de estampas venecianas⁶⁶.

Las primeras pinturas interesantes de los españoles que se habían formado en Italia hacen su aparición en estos años centrales del siglo. En 1738 Peña y Pernícharo regresaron de Italia y, aunque ninguno fue excepcional, entremezclan en sus obras recuerdos de su formación junto al romano Masucci, con elementos tomados, sobre todo en la obra del segundo, de Giaquinto⁶⁷. Antonio González Ruiz fue el único, especialmente con sus dibujos, que se

⁶⁶ Otorgó su testamento el 25 de julio de 1797 (cfr. Arshivo de Protocolos de Madrid, leg. 22318).

⁶⁷ El retrato del Papa Clemente XII pintado por P. Pernícharo y conservado en el palacio de Riofrío (Segovia) es copia del de Agostino Masucci, actualmente en el palazzo Camuccini de Cantelupo.

Cuando se les envía dinero para su regreso a España (cfr. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Roma, leg. 299) se ordena que compren en Roma algunos estudios de los pintores más acreditados.

Por carta del marqués de San Esteban a D. Sebastián de la Cuadra, fechada en Nápoles el 8 de Mayo de 1737 (cfr. Archivo de Simancas, *Estado*, leg. 5818, fol. 1) se deduce que ambos retrataron a Carlos VII: «D. Pablo Pernícharo y D. Juan Bautista de la Peña, que de orn. del Rey según me dijo el Cardenal Acquaviva han estado en Roma algunos años a aprender el Arte de Pintar, y que los condujo consigo aquí, los hizo S.M. Sna., a instancias del mismo para que sus Mgds. viesen su habilidad, la honra de permitirles le retratasen; y bolviéndose a España quieren tener la honra de presentar a sus Mgds. los mismos retratos que han sacado...».

En el *Libro de Decreti dell Insigne Academia di S. Luca dalli 12 juglio 1726 alto li 12 mag^o dell anno 1738*, figura en el acta del 30 de septiembre de 1736, fol. 263v. el nombramiento de Pablo Pernícharo como Académico.

Juan Bautista de la Peña que era natural de Alcalá de Henares, murió el 8 de diciembre de 1773 (cfr. Libro de Difuntos, 2, 1750-1755; Iglesia de San José, de Madrid). Hizo testamento el 14 de octubre de 1773 (cfr. Archivo de Protocolos de Madrid, Protocolo de Joseph de Ancivar, fol. 260).

esforzó en alcanzar una corrección y aparatosidad que lo relacionan con Van Loo, predisponiéndolo a aceptar los postulados de Mengs. Lo mismo se podría afirmar del riojano Andrés de la Calleja que si no salió de España estuvo muy atento a lo que en ella sucedía como puede apreciarse en el retrato recordatorio del protector de la Academia *Don José Carvajal y Lancaster*, género para el que tuvo especial aptitud, como permite observar el que dedicó muy tardíamente a *Carlos III*, conservado en el Castillo sueco de Gripsholm⁶⁸.

El mejor de todos los pintores españoles de este momento fue el madrileño Antonio González Velázquez (1723-1794) que, como hemos dicho, se educó en Roma con Giaquinto, quien llegaría a asegurar que la habilidad de su discípulo crecería «si se detiene en los trabajos y pierde la viveza y prontitud con que los ejecuta»⁶⁹. Como prueba de su calidad y del grado de aproximación a su maestro, señalamos aquí un boceto del Museo Arqueológico de León que se encuentra atribuido a Maella, pero que es obra indudable del más brillante discípulo de Corrado⁷⁰. Se trata de un primer estudio para la decoración de un techo que pintó probablemente hacia 1763 en el antiguo apartamento de la reina en el Palacio Real de Madrid, transformado el siglo pasado en comedor de gala. El tema representado es el de «Cristóbal Colón recibido en Barcelona por los Reyes Católicos después del descubrimiento de América» y aunque existan notables diferencias con la versión definitiva, conservada en el Museo de Quimper (Francia), exhibe la ligereza de toque, idénticos modelos a los de Giaquinto y hasta la misma entonación

⁶⁸ F. J. Sánchez Cantón (*Ars Hispaniae*, pág. 149) le cita como retrato ecuestre. Ha sido reproducido por X. Salas en *Cuatro obras maestras (Vicente Macip, El Greco, Van Dyck, Goya)*, Madrid, 1966. El retrato está firmado en 1776. Consultar también *Katalog över Statens Porträttsamling på Gripsholm*, Stockholm, 1951.

⁶⁹ S. Rius, «Antonio González Velázquez y los frescos de la Iglesia de Trinitarios Calzados de Roma», *AEA*, 1968, pág. 68. La más reciente aportación a la obra de González Velázquez incluyendo bibliografía, en «Corrado Giaquinto's Birth of the Virgin», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1975, pág. 33, por A. E. Pérez Sánchez. Otorgó testamento el día 12 de Enero de 1794 (cfr. Archivo Protocolos, Madrid, leg. 22652).

⁷⁰ M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de León*, Madrid, 1925, pág. 315. El lienzo mide 1,10 × 1,70 m. Se ignora su procedencia.

alegre. No debemos de olvidar que el pintor español fue el primero de los nacionales que pintó al fresco y dominó, como ningún otro en estos años, el arte de la composición y de la perspectiva. También de su mano y con similares características es un pequeño boceto conservado en el Museo de Bilbao titulado *Alegoría de la Eucaristía*⁷¹, que debió pintar pensando que probablemente se le encargaría la decoración de la bóveda del relicario de la capilla real y que finalmente fue adjudicada a Maella⁷². También Luis González Velázquez exhibe un acusado influjo de Giaquinto y, aunque consiguió el nombramiento de pintor de Cámara de Fernando VI⁷³, no superó nunca las dotes ni la formación de su hermano menor.

Todavía cabe recordar, puesto que algunas de sus obras se fechan en el reinado del tercero de nuestros borbones, a Luis Meléndez, a quien enseñan su padre, el miniaturista Francisco Antonio⁷⁴, y el francés van Loo —evidente en su famoso *Autorretrato*—; pero en Nápoles adquiriría su interés por la naturaleza muerta que ya se aprecia en algunas miniaturas que pintó a partir de 1752 para los libros corales de la capilla palatina⁷⁵.

Para completar este breve panorama pictórico y recalcar su vinculación internacional es necesario lamentar la permanente ausencia de Francisco Preciado de la Vega, cuya posición artística cada día resultaba más equívoca en medios romanos, aunque haya que destacar que empeñó su vida al servicio de la Academia para

⁷¹ C. Lasterra, *Catálogo del Museo de Bilbao*, Bilbao, 1969, pág. 48, n.º 103.

⁷² P. J. de Vega, «M. S. Maella», *Reales Sitios*, 1974, pág. 33.

⁷³ «En atención al merito y habilidad de don Luis González Velazquez Profesor del arte de la Pintura he venido en concederle honores de Pintor de mi Real Camara, con el sueldo de nueve mil reales de vellon anuales y mando que se le paguen por la Thesoreria General. A Don Nicolas de Francia. Buen Retiro, 27 de abril de 1758» (Archivo de Simancas).

⁷⁴ De Francisco Antonio Meléndez y no de su hermano Miguel Jacinto es el dibujo que atribuyó Mayer a este último (*BSEE-1935*, pág. 240) y que según él representaba a *Felipe V de rodillas y María Gabriela con Luis I*, atribución que refrendó E. M.º Santiago Páez (art. cit. pág. 224); sin embargo es dibujo preparatorio para el cuadro votivo de F. A. Meléndez que se conservó en el camarín de la Virgen de Atocha (cfr. J. Ezquerro del Bayo, *Exposición de la miniatura-retrato en España*, Madrid, 1916).

⁷⁵ P. Junquera, «Libros de coro de la Real Capilla», *Reales Sitios*, 1965, pág. 12.

que los alumnos tuvieran la solidez de principios estéticos que exigían los nuevos tiempos⁷⁶.

La sensibilidad que se consagra en el marco pacífico de la corte de D. Fernando y Doña Bárbara todavía duran buena parte del reinado de su hermano Carlos. La presencia de Mengs no pudo desbaratar la influencia ejercida, incluso después de muerto, por Giaquinto o Tiépolo. Las dudas de nuevo asaltarán a nuestros pintores: Bayeu, adicto a Mengs, tendrá facetas claramente rococós; Maella que muere en el siglo XIX, arrastrará el mismo lastre; y el propio Goya reavivará los recuerdos de Giaquinto en repetidas ocasiones.

⁷⁶ M.^a A. Alonso Sánchez, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes*, Madrid, 1961. En este trabajo no se tuvo en cuenta el importante artículo de J. Olarra, «Il secondo centenario dell'Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma», *L'Osservatore Romano*, 19 de enero de 1947, ignorado igualmente en publicaciones posteriores sobre el mismo tema.