

LA IMAGEN DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII

MARÍA DE LOS ÁNGELES PÉREZ SAMPER
Universidad de Barcelona

RESUMEN. Si la Monarquía es la encarnación de la continuidad, la Monarquía española del siglo XVIII, sin renunciar a sus raíces y a su herencia, buscará presentarse como promotora del cambio y de la modernización. Tras la poderosa imagen de la Monarquía de los Austrias, los Borbones tratarán de construir su propia imagen, una imagen nueva, reformista, propia del siglo de la Razón y de las Luces, una imagen a la vez española y europea, inspirada en la Monarquía francesa, pero que buscaba ser fiel a sí misma, creando un modelo propio. Monarquía y dinastía se combinaron para crear un estilo original y distintivo.

Palabras clave: Monarquía, España, Borbones, siglo XVIII, imagen.

ABSTRACT. If the Monarchy is the incarnation of the continuity, the Spanish Monarchy of the eighteenth century, without giving up to its roots and to its inheritance, will seek to present such as a promoter of the change and of the modernisation. After the powerful image of the Monarchy of the Austrias, the Borbones will try to build its own image, a new picture, reformist, specific to the century of the Reason and of Enlightenment, an at the same time Spanish and European image, inspired by the French Monarchy, but that sought be faithful to herself, creating an own model. Monarchy and dynasty were combined to create an original and distinctive style.

Keywords: Monarchy, Spain, Borbones, Eighteenth century, image.

Recibido: 11 noviembre 2010 Aceptado: 15 febrero 2011

LA MONARQUÍA es la encarnación de la continuidad del orden político, social e histórico. El monarca, la persona que encarna la Monarquía, tiene como misión fundamental su conservación y aumento. Pero con frecuencia la conservación no puede ser estática, para conservarse y aumentar necesita del cambio¹. Así, la Monarquía española del siglo XVIII, como sucesora de la nueva Monarquía creada por los Reyes Católicos y engrandecida por los Austrias, sin renunciar a sus raíces y a su herencia, en las que radicaba su legitimidad, buscará por todos los medios no sólo su conservación, -que no logrará completamente por la pérdida de sus dominios europeos, ocurrida en la guerra de Sucesión- sino también, y sobre todo, presentarse como promotora del cambio, de la modernización y del progreso. Tras la poderosa imagen de la Monarquía de los Austrias, decaída a lo largo del siglo XVII, en el siglo XVIII los Borbones tratarán de construir su propia imagen, una imagen nueva, reformista, propia del siglo de la Razón y de las Luces, una imagen a la vez española y europea, inspirada en la Monarquía francesa de Luis XIV, la más poderosa y la más prestigiosa en el momento de la llegada al trono de Felipe V, pero que no quería ser una mala copia, sino que buscaba ser fiel a sí misma, creando un modelo propio. Monarquía y dinastía se combinaron para crear un estilo original y distintivo. La Monarquía española proseguía su historia de siglos, pero renacía de sus cenizas como una nueva ave fénix, mostrando un nuevo rostro más joven, bello y atractivo².

Expresar el poder y la gloria del rey eran elementos esenciales en el proyecto de la nueva imagen de la Monarquía, una Monarquía del Absolutismo. Rey y Monarquía eran como dos caras de la misma moneda, ambas imprescindibles e interdependientes. El retrato real era la imagen de la Corona y del monarca que la encarnaba. El rey como institución era encarnado y representado por los diversos monarcas. La imagen del rey se expresaba a través de las imágenes de los sucesivos soberanos que ocuparon el trono. Cada uno de los monarcas españoles del siglo XVIII, siempre dentro de unos rasgos generales comunes a todos, propios del arte de la época y de la imagen

1 NIETO SORIA, José Manuel (dir.): *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (ca 1400-1520)*, Madrid, Editorial Dykinson, 1999. Y del mismo autor, *Las ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Ed. Nerea, 1993; y *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla. Siglos XIII al XVI*, Madrid, EUDEMA, 1988.

2 LÓPEZ, Roberto J.: "Las ceremonias públicas y la construcción de la imagen del poder real en Galicia en la Edad Moderna. Un estado de la cuestión", en BRAVO, Jesús (ed.): *Espacios de poder: Cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*, vol. I., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, pp. 407-427. Y *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia, 1700-1833*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1995. MONTEAGUDO ROBLEDÓ, María Pilar: *La Monarquía ideal. Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995. Y de la misma autora, *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995.

acuñada por la dinastía borbónica, dará un estilo propio a la imagen real y en consecuencia a la imagen de la Monarquía española³.

La imagen del rey

La imagen del rey es siempre, mucho más la de un nuevo rey de una nueva dinastía, no sólo una imagen física, sino una imagen política, simbólica. El rey es la persona y es la Corona, la Monarquía. Su imagen es la de la persona y es también la de la Corona, la de la Monarquía. Frente a la decadencia de la Monarquía a finales del siglo XVII, expresada en la patética figura del último Austria, Carlos II, la nueva dinastía borbónica pretendió dar una imagen joven, viva, fuerte, saludable del nuevo rey, que de alguna manera sería la imagen de la Monarquía Española renovada. Sin ánimo de exhaustividad, trazar el panorama de los retratos regios da como resultado no sólo un recorrido por las personas concretas que encarnaron la realeza en el siglo XVIII, sino una imagen expresiva de la Monarquía borbónica del Absolutismo Ilustrado.

La imagen de Felipe V en el momento de acceder al trono quedó fijada en el retrato oficial, obra del pintor francés Hyacinthe Rigaud, que le representó muy joven, con un rostro hermoso y delicado, en una pose elegante, vestido de negro a la moda española, con el collar de la Orden del Toisón de Oro de los Austrias, también con la mayor condecoración francesa, la Orden del Espíritu Santo, con espada ceñida al cinto, dispuesto a defender su realeza y su reino, y con la mano derecha firmemente asentada sobre la corona española que tiene junto a él, en un claro gesto de propiedad y dominio. Príncipe Borbón, heredero de los Austrias, la imagen de Felipe V era la síntesis de dos dinastías, de dos maneras de entender y ejercer la realeza, en definitiva de dos modelos de Monarquía. Su juventud, la belleza de la imagen del rey querían ser el anuncio de una nueva era de progreso y de ilustración, que dejara atrás el atraso y la decadencia. Del cuadro existen diversas réplicas (Museo del Prado, Madrid, y Musée de Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles)⁴.

El poder de la Monarquía se expresaba frecuentemente a través de la imagen del rey guerrero. Felipe V, que al llegar al trono hubo de afrontar una terrible guerra, subrayó su imagen bélica, apareciendo en diversos retratos con armadura, como en el de Michel-Ange Houasse (Colección particular). Muy interesante es el retrato ecuestre de Felipe V pintado por Jean Ranc (Museo del Prado, Madrid). El rey aparece en el campo de batalla, vestido con armadura y montado a caballo; sostiene las riendas

3 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y PITA ANDRADE, José Manuel: *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, Omega, 1948.

4 MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

con la mano izquierda y el bastón de mando con la derecha. Mira de frente al espectador. Está discretamente acompañado, en segundo término, por un caballero, que lleva el yelmo real. Sobre el monarca sobrevuela una figura simbólica, la victoria, alada y portadora de las palmas victoriosas, que le indica el camino del triunfo. El cuadro, inserto en la larga tradición de retratos ecuestres, puede relacionarse con los de Rubens y Velázquez y también, de manera más próxima, con el retrato ecuestre de Luis XIV en el sitio de Namur, pintado por Pierre Mignard (Palacio de Versalles) y el retrato ecuestre de Carlos II, obra de Lucas Jordán (Museo del Prado, Madrid).

La pintura cortesana se puso desde el principio del reinado de Felipe V casi completamente en manos de artistas franceses, por lo que el modelo fijado por Luis XIV tendrá una influencia fundamental en la imagen de los Borbones españoles y, por consiguiente, en la imagen de la Monarquía⁵. Entre los pintores españoles sólo Miguel Jacinto Meléndez tuvo un lugar destacado como retratista de los reyes. Muy bellos y elegantes son, por ejemplo, una pareja de retratos, en que el rey viste una lujosa casaca roja y la reina, vestida en tonos dorados y adornada con encajes y perlas, sostiene, orgullosa y feliz, a su hijo primogénito, el futuro Carlos III, con un precioso vestido también lleno de encajes, y con un pajarito en la mano (Museo del Prado, Madrid). Una imagen maternal poco frecuente, la de la reina con su hijo en brazos, a pesar de ser misión fundamental de una reina tener muchos hijos que aseguren la descendencia.

La evolución de la imagen de Felipe V puede seguirse a través de los numerosos retratos reales, obra de Rigaud, de Meléndez, de Ranc y de Van Loo. Felipe V va envejeciendo y su imagen va cambiando de significado. Tras las imágenes de juventud de Rigaud y Meléndez, el retrato realizado Jean Ranc, hacia 1723 o 1724, (Museo del Prado, Madrid), representa al monarca en un momento clave de su reinado. El Rey viste armadura, porta el bastón de mando y a su lado sobre una roca se halla un casco de guerra. Además de la riquísima casaca bordada y de la faja roja ciñéndole la cintura, vestiduras dignas de su condición regia y de su mando militar, el Monarca luce la insignia del Toisón de Oro y la banda del Espíritu Santo, como heredero de la Casa de Borgoña y como Príncipe Borbón. Esta composición destaca por su elegancia, refinamiento y distinción, características que conectan directamente con la pintura francesa del momento y especialmente con la producción de Hyacinthe Rigaud, maestro de Ranc y pintor de cámara de Luis XIV y Luis XV de Francia. El cuadro se convirtió en el modelo de retrato oficial del Rey, repitiéndose con escasas

5 BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* [1962], Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986. «La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII», *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, ps. 99-105.

variaciones innumerables veces y por diversos artistas. Este cuadro es compañero del retrato de su esposa Isabel de Farnesio (Museo del Prado, Madrid).

Años más tarde, en 1739, un retrato del rey, obra de Louis-Michel Van Loo, le representa de manera muy similar, igualmente con armadura, banda y bastón de mando, todavía enérgico, pero más mayor –tenía entonces unos cincuenta y cinco años-. Progresivamente va pasando de la imagen del rey guerrero a la imagen del rey pacífico, hasta convertirse finalmente en un padre de familia, con una expresión de “buen burgués satisfecho”, tal como aparece por ejemplo en el cuadro del mismo Van Loo, pintado en 1743, que lo representa junto a su esposa Isabel de Farnesio, los dos sentados en sendos sillones del trono, aunque significativamente la corona real depositada sobre una mesa se halla más cerca de la reina que del rey.

De Luis I existen pocos retratos, debido a la brevedad de su reinado y a su muerte prematura. Existe uno de Michel-Ange Houasse, de 1717, cuando todavía era Príncipe de Asturias, vestido con gran lujo y refinamiento (Museo del Prado, Madrid) y otro de Ranc, representado como rey de España en 1724, elegante, pero más austero (Museo del Prado, Madrid).

Fernando VI no empuñó las armas y tuvo un reinado pacífico, pero también tiene algún retrato con armadura. Para consolidar su imagen pública como Príncipe de Asturias Jean Ranc lo retrató primero en 1725 (Museo del Prado, Madrid), vistiendo coraza sobre una rica casaca a la moda y apoyando la mano derecha sobre el yelmo depositado sobre una mesa, y después el pintor italiano Giovanni Antonio Pellegrini le hizo otro retrato similar en 1731, también con coraza sobre la casaca, en la línea militar de los retratos paternos. En la imagen el príncipe heredero sostiene un bastón de mando, simbolizando el mismo valor que sus antepasados mostraron siempre al frente de unas tropas, como su propio padre, el Rey Felipe, en la Guerra de Sucesión. Con su mano derecha lo toma con firmeza. El brillo de la media armadura combina con la riqueza de los bordados de las mangas y el bolsillo de la casaca que viste. Como siempre lucen los varones de la familia, porta el Toisón de Oro y la banda del Espíritu Santo. (Museo Naval, Madrid).

En algunos casos la imagen potencia el escenario cortesano, situando al rey en uno de los sitios reales, rodeado de la corte, como sucede en el cuadro de Francesco Battaglioli, en el que aparecen Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines del palacio de Aranjuez (Museo del Prado, Madrid). La presencia de la corte en el palacio de Aranjuez, residencia preferida de los soberanos, es recogida en diversos cuadros, como el de Antonio Joli, hacia 1750 (Palacio Real de Nápoles), en que se ve el palacio y los jardines, con las falúas reales paseando por el río Tajo.

En cambio, Carlos III, como su padre, tiene una imagen más militar, también estuvo presente repetidamente en el campo de batalla, al frente de las tropas, y fue

en una guerra donde conquistó su primer trono, en Italia, el de Nápoles y Sicilia, y en otras posteriores donde lo defendió. El retrato de Carlos III con armadura, obra de Mengs en 1761 (Museo del Prado, Madrid), ya no era el tipo de representación dominante en la época, pero resultaba muy apropiado para el momento histórico y para las inclinaciones militares del monarca, admirador del sistema prusiano y reformador del ejército español. En plena guerra de los Siete Años la imagen del monarca guerrero confirmaba la tradición de la Monarquía como gran potencia internacional y ratificaba la voluntad de Carlos III de emplearse a fondo en la defensa de su prestigio y de sus posesiones, especialmente los territorios americanos amenazados por las ambiciones expansionistas británicas. Aparece el monarca de poco más de cuarenta años, sonriente, con mirada enérgica y benevolente, vestido con armadura, banda roja y bastón de mando, con los collares de las dos órdenes habituales, el Toisón y el Espíritu Santo, -en algunas versiones luce algunas otras órdenes más- y con el manto real a su lado. Es una imagen que condensa el poder de la monarquía y lo proyecta hacia las esperanzas del nuevo reinado que comienza. La imagen estaba destinada a hacer fortuna, se convirtió en modelo por excelencia y del cuadro se hicieron numerosas copias y réplicas, por lo que fue una de las imágenes más sólidas y permanentes de Carlos III y de la Monarquía que encarnaba.

Carlos III adoptó a su llegada al trono de España una imagen regia muy potente, encargando importantes retratos a Mengs, como el ya comentado con la armadura. Con el paso del tiempo la imagen del soberano, manteniendo siempre empaque y majestuosidad se fue haciendo aparentemente más espontánea. Buen ejemplo es el cuadro de Luis Paret y Alcázar del Rey comiendo ante la Corte (Museo del Prado, Madrid). La comida puede parecer una escena de la vida cotidiana, pero la rigurosa etiqueta de la corte y el esplendor del escenario palaciego hablan de la condición regia del personaje central y del ceremonial que le envuelve incluso en los momentos más cotidianos. El ambiente cortesano está también representado en otros cuadros de Paret, en torno a 1773, como el que representa el juego de equitación de las Parejas Reales, haciendo los jinetes con sus caballos el dibujo de la flor de lis frente a la tribuna regia (Museo del Prado, Madrid), y las vistas del palacio de Aranjuez (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), en una de las cuales se aprecia la llegada del carruaje real. El ceremonial y los festejos cortesanos son también expresivas imágenes en movimiento de la Monarquía.

El mismo sentido ambivalente tienen los últimos retratos de Carlos III, los que le hizo Goya, sobre todo el del rey como cazador (Museo del Prado, Madrid). Es bien conocida la afición del rey a la caza. Como recurso para mantener la cordura y evitar la depresión que tanto había afectado a su padre y a su hermano, Carlos III salía diariamente a cazar, pero incluso cazando mantenía el rey su majestad, pues la con-

dición regia es esencial y permanente y el rey, aun en los momentos más cotidianos representa siempre a la Corona y a la Monarquía, su condición personal está siempre trascendida. Carlos III, cazador, pintado hacia 1788, fue el primer retrato encargado a Goya y el pintor aprovechó la ocasión para rendir un homenaje consciente a Velázquez, inspirándose en el retrato de Felipe IV cazador, y continuando así una de las tradiciones más afianzadas en la representación de los reyes, con magníficos ejemplos, como el retrato de Carlos I de Inglaterra por Van Dyck, y concretamente de los reyes de España, como el ya citado retrato de Felipe IV por Velázquez.

Carlos IV no lleva armadura en sus retratos más famosos, pero alguno existe, como el de Antonio Carnicero, en el que el rey, además de vestir coraza, tiene a su lado una mesa en la que se exhiben simbólicamente la corona real y el yelmo (Palacio Real de Aranjuez, Madrid). Carlos IV, que no fue demasiado afortunado durante su reinado, sin embargo, tuvo la enorme fortuna de contar con un retratista excepcional, Francisco de Goya y Lucientes, pintor de cámara desde 1786 y primer pintor de cámara a partir de 1799. A pesar de la poca energía que emana del personaje, impactante es el retrato en que el rey aparece vestido de rojo, mirando al espectador con rostro afable y bondadoso (Real Academia de la Historia, Madrid). De los retratos que Goya hizo de Carlos IV, el de carácter más militar es el retrato del Rey montado a caballo, vestido con uniforme de la guardia real, pintado en 1800-1801, que hace pareja con otro retrato de la reina María Luisa, igualmente montada a caballo y con el mismo uniforme, de 1799, (ambos en el Museo del Prado, Madrid). Estos soberbios retratos constituyen de nuevo un homenaje de Goya a Velázquez, cuyos retratos ecuestres para el Salón de Reinos del palacio de Buen Retiro son referencias permanentes de la imagen regia en la Monarquía española. Era el de Carlos IV un tiempo de guerra, pero ya no se esperaba del rey que fuera al campo de batalla y por tanto la imagen del rey guerrero había perdido sentido en la Monarquía Española. Otro homenaje a Velázquez hizo Goya con el retrato de Carlos IV, cazador, pareja de la reina María Luisa con mantilla, ambos de 1799, (Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid), ampliando así la larga serie de reyes cazadores con otro espléndido ejemplo.

Goya tenía entre sus obligaciones como Pintor de cámara la de reproducir en numerosas copias la imagen prototípica de los reyes con destino a instituciones públicas y particulares diversos. Por ejemplo, la pareja real con traje de gala, ejecutada en 1801 para regalo de Napoleón y que nunca llegó a destino (Palacio Real de Madrid). Estas copias, muchas perdidas, no siempre eran pintadas del todo por el maestro, sino que artistas de su taller terminaban los retratos. En todo caso el magistral pincel de Goya fijaría la imagen regia de Carlos IV, sin concesión alguna.

La imagen de la Reina

La reina era parte integrante de la Corona, era la encarnación del perfil femenino de la Monarquía. Entre las funciones propias de su rango, la simbólica era una de las más importantes. A pesar de que la Reina era fundamentalmente esposa del rey, no es muy frecuente un cuadro en que ambos figuren juntos. Lo normal es pintar parejas de cuadros, uno del rey y otro de la reina. Aunque debía cumplir con el papel de compañera fiel de su marido, en su calidad de esposa del rey su deber principal era dar continuidad a la Corona, dar un hijo a su esposo, un heredero al trono, cuestión esencial porque la continuidad era característica esencial de la Monarquía. Cumplir ese deber primordial estaba por encima de cualquier otra consideración, incluso del riesgo de su salud y de su vida. Contra lo que cabría imaginar por la enorme importancia que la maternidad tenía para las reinas, no hay demasiados retratos de la reina como madre, junto a sus hijos. A principios del siglo XVIII, Miguel Jacinto Meléndez, que tuvo un lugar destacado como retratista de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, nos dejó una preciosa imagen maternal de la reina. Muy bellos y elegantes son una pareja de retratos, en que el rey viste una lujosa casaca roja y la reina, vestida en tonos claros, sostiene, orgullosa y feliz, a su hijo primogénito, el futuro Carlos III (Museo Cerralbo, Madrid).

En el siglo XVIII se abrió camino una mentalidad más amable y delicada, más femenina según la concepción de la feminidad propia de los tiempos, en que la figura de la reina se basaba en las cualidades y circunstancias consideradas más propias de su género. Aunque, en general, fueron reinas con gran fortaleza de ánimo y mucha ambición, que gozaron de notable poder e influencia en el gobierno, su imagen se amoldó, como no podía ser de otra manera, a los cánones y valores de la época, que proponían un ideal de mujer y de reina femenina, amable y seductora. Mientras el rey encarnaba el poder y la autoridad, la reina debería encarnar la cara más amable y espiritual de la monarquía⁶.

Ya desde principios del setecientos, los elegantes retratos de la joven reina María Luisa Gabriela de Saboya, pintados por los hermanos Meléndez, Francisco Antonio y Miguel Jacinto, son un buen ejemplo de estos retratos en que la realeza re-

6 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: “La figura de la Reina en la nueva Monarquía Borbónica” en *Felipe V de Borbón, 1701-1746. Estudios de Historia Moderna, Colección “Maior”*, n.º 19, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 273-317. “La figura de la Reina en la monarquía española de la edad moderna: poder, símbolo y ceremonia” en LÓPEZ-CORDÓN, M. V. y FRANCO RUBIO, G. (coords.): *La reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 275-307. “Las reinas de España en la Edad Moderna: de la vida a la imagen” en GONZÁLEZ CRUZ, David (coord.): *Virgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva, Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 13-58.

viste la feminidad, pero no la esconde ni la anula, sino más bien la potencia, la rodea de un delicado halo de carisma y seducción. Como ejemplo baste recordar el retrato de la reina obra de Miguel Jacinto Meléndez, (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), típico retrato de corte en que la joven soberana desprende un aire realza, sin perder nada de su encanto natural; luce una rica vestimenta de seda en tonos claros, adornada con perlas y flores, destacando el tocado vertical que remata su cabeza, de acuerdo con la moda del tiempo. También es muy hermoso otro retrato del mismo autor, (Museo Cerralbo, Madrid), en que María Luisa Gabriela, vestida de oscuro, con profusión de encajes blancos en el escote y en las mangas, con grandes perlas en el collar y en los pendientes, luce un espectacular sombrero adornado con grandes plumas blancas y una perla, y sostiene en la mano derecha una escopeta de caza, evocadora de la afición de la realza a la caza, también de algunas reinas, y del estado de guerra en que vivían, luchando denodadamente por el trono, y en la mano izquierda el tradicional pañuelo blanco, símbolo de elegancia y feminidad⁷.

La segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, aunque siempre refleje una imagen fuerte, de seguridad, energía y decisión, poco relacionada con el ideal de mujer dulce, sumisa y recatada, tan propia de la época y que también alcanzaba a la reina por influyente y poderosa que fuese, emana igualmente un intenso poder de seducción. Retratada por Miguel Jacinto Meléndez (Museo del Prado, Madrid), aparece joven y atractiva, adornada con perlas y diamantes y con una decorativa cinta rosa en el pelo, de la que pende un gran perla; llama la atención que siguiendo la moda de la época lleva la reina en la mejilla derecha, próximo a la nariz, un gran lunar negro postizo, claro signo de coquetería. Retratada por Ranc hacia 1722, todavía joven y esbelta, vestida espectacularmente de rojo, muy enjoyada, con mangas rematadas por encaje y gran manto rojo forrado de piel blanca, muestra esa imagen de poder y energía que la caracterizaba (Museo del Prado, Madrid; existen otras réplicas)⁸.

También de Jean Ranc nos ha quedado un atractivo retrato de la joven y efímera reina Luisa Isabel de Orleans, esposa de Luis I, pintada en 1724, muy elegante y regia, con una vestimenta de rico colorido, en tonos dorados y rojizos, con toques verdes y azules, el peinado, con peluca empolvada, adornado con flores rosas y una gran perla, apoyando su mano derecha sobre una simbólica corona que descansa sobre una mesa a su lado (Museo del Prado, Madrid).

7 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: *Poder y seducción. Grandes damas de 1700*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.

8 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: *Isabel de Farnesio*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003. "Isabel de Farnesio, reina de España: Símbolo, imagen y ceremonia" en FRAGNITO, Gigliola (ed.): *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma, Viella, 2009, pp. 115-138. "Isabel de Farnesio y el Lustró Real" en MORALES, N. y QUILES GARCÍA, F. (eds.): *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 41-58.

En la segunda parte del reinado de Felipe V e Isabel Farnesio, de 1724 a 1746, la responsabilidad de retratar a los soberanos recayó en Van Loo. En uno de los retratos de Van Loo, tal vez el más espectacular y majestuoso que pintó este artista de la soberana sola, Isabel de Farnesio aparece como reina, en pie ante el trono, junto a una mesa donde se halla una corona real, que señala con su mano derecha, resaltando así la realeza que encarna la figura representada. De acuerdo con la moda de la época y los gustos decorativos del retrato cortesano de tipo francés en auge entonces en España, la soberana lleva un fastuoso vestido de seda dorada con flores de colores y un gran manto regio de terciopelo rojo bordado en oro con los símbolos heráldicos de la monarquía, castillos, leones, y de la dinastía borbónica, la flor de lis, forrado de armiño, con muchas joyas en las que destacan diamantes y perlas, que eran sus piedras preciosas preferidas, destacando una pulsera de perlas con el retrato en miniatura de su esposo el rey. Mayor, en la plenitud de la edad adulta, muy similar a la imagen que presenta en el gran cuadro de familia, Isabel sigue mostrando la misma imagen llena de vitalidad y fortaleza, con gran experiencia (Palacio Real de La Granja, Segovia).

Poco agraciada, pero siempre muy lujosamente vestida y enjoyada suele aparecer Bárbara de Braganza en sus varios retratos. El retrato más favorecedor es, sin duda, el pintado por Jean Ranc hacia 1733, cuando todavía era Princesa de Asturias, joven, sonriente, llamativamente vestida de rojo, con flores también rojas en la mano derecha (Museo del Prado, Madrid). Similar es otro retrato de Ranc, en que doña Bárbara viste de rosa, con encajes y con pendientes de grandes diamantes, peluca blanca empolvada y un lazo también rosa en el pelo, adornado con una joya de siete grandes diamantes (Museo del Prado, Madrid). Ya de reina, pintada por Van Loo y otros artistas, su imagen es no sólo de mayor edad, sino mucho menos esbelta y mucho más seria, en definitiva, una matrona, con poco encanto y escasa majestad, pero luciendo gruesos y espectaculares diamantes. Su bondad y su inteligencia, que las tenía, apenas se transparentan⁹.

El contraste por el paso de los años, resulta sobrecogedor en la comparación de los retratos de María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, bellísima y juvenil novia, en vísperas de su boda, en 1734 y una gran dama respetable, a punto de morir, en 1760. Sólo la vitalidad de la mirada une ambos retratos. La primera imagen es precisamente una de las primeras que don Carlos vio de ella. Para conocerse los novios recurrieron al habitual intercambio de retratos. De la princesa se hicieron dos, uno destinado al novio y otro a los futuros suegros, los Reyes españoles. El que se envió a España era un retrato de cuerpo entero, obra de Louis Silvestre. Representaba

9 LÓPEZ-CORDÓN, M. V., PÉREZ SAMPER, M. A. y MARTÍNEZ DE SAS, M.T.: *La Casa de Borbón. Familia, corte y política*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 2 vols.

a María Amalia, muy hermosa, blanca y delicada, con expresivos ojos, en pie, vestida de color rojo, con adornos de armiño. En su mano aparece el retrato en miniatura enviado por don Carlos. La prestancia y vitalidad de la figura causa a la vez efecto de juventud y majestad. En abril de 1738 el embajador Fuenclara, que había visto el retrato, opinaba que era “sumamente parecido” y estaba hecho “de la misma estatura de la Reina.” Los reyes españoles quedaron admirados “por la hermosura, gallardía y espíritu que descubre concurren en el original”. En la corte española todo el mundo la encontró “encantadora, tanto por su rostro como por su talla”. Para el novio se envió otro retrato. Don Carlos estaba entusiasmado y decía que la princesa era muy hermosa, siendo además “muy grande para su edad, muy bien hecha y que sería de mal gusto si no me hubiese gustado”¹⁰.

Apenas existen retratos de María Amalia siendo reina de España, pues apenas hubo tiempo para ello. La última imagen, hacia 1760, pintada por Anton Raphael Mengs (Museo del Prado, Madrid), representa a la reina, sentada en un sillón y con el brazo derecho reposando sobre una mesa y con un libro en la mano izquierda, vestida de rojo y con una pequeña capa de encaje negro que le cubre la cabeza y el cuerpo hasta la cintura, encaje blanco remata el tocado y también las mangas, lleva pendientes, formados cada uno por una pareja de enormes diamantes, en su rostro destacan sus vivaces ojos azules; un aire de serenidad y sencillez emana de la figura de la soberana¹¹.

Atractiva y seductora es también, ya a fines de siglo, la imagen de los retratos de juventud de María Luisa de Parma. Retratada por Anton Raphael Mengs, cuando todavía era Princesa de Asturias, hacia 1765, revela todo el encanto que entonces todos le reconocían. Tanto el boceto, (Museo del Prado), y sobre todo el cuadro que hace pareja con otro de su esposo, (Museo del Prado), muestran en un idílico jardín a una joven y bella princesa, ricamente vestida y enojada, luciendo la orden de la Cruz Estrellada, para damas, que había sido fundada por el Emperador Leopoldo I, con peluca blanca empolvada, de acuerdo con la moda, en la mano izquierda, que sostiene un abanico cerrado, se aprecia en la pulsera de perlas que la adorna el retrato en miniatura de su esposo, y en la mano derecha unas lindas flores. Notable el contraste de esta deliciosa imagen juvenil, con el retrato realizado a la princesa por Luis Paret y Alcázar años después (1779-1782; Museo de Bellas Artes, Bilbao). Se repiten muchos detalles, abanico, pulsera de perlas –pero sin miniatura– condecoración, flo-

10 Archivo Histórico Nacional, Estado, legs. 2612 y 2695. Y Archivo General de Simancas, Estado, leg. 5894 y 6472.

11 OLIVEROS DE CASTRO, María Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1953.

res, peluca empolvada, esta vez mucho más alta y adornada, pero el tiempo ha pasado inexorablemente y el gesto resulta ya duro¹².

Ya reina, María Luisa de Parma, que tuvo desde el punto de vista artístico la suerte de contar para sus retratos con un pintor genial, como era Goya, no corrió igual suerte desde el punto de vista de su imagen. Goya no hizo concesiones al halago cortesano y representó a la soberana con crudo realismo, reflejando la mujer dominadora que era y transparentando de manera sutil la oposición y crítica que despertaba en muchas gentes de la época. Los primeros retratos que le dedicó Goya a María Luisa de Parma formaban en general pareja con otros del rey. Datan del inicio de su reinado y representan a una mujer todavía joven y bella, entonces cercana a la cuarentena. En 1789 Goya la retrata como reina, es de más de medio cuerpo y tamaño natural. Luce traje con ricos bordados a base de falda y corpiño con tules y encajes. Ostenta la insignia de la Orden de María Luisa. Porta un abanico cerrado en la mano derecha y va tocada con un amplio sombrero o escofieta de cintas, plumas y encajes. Al fondo, el manto de armiño y la corona proclaman su realeza (Real Academia de la Historia, Madrid; existen del cuadro varias réplicas)¹³. De ese mismo año es el retrato de cuerpo entero, en que la reina lleva vestido con tontillo y se toca igualmente con una complicada escofieta (Museo del Prado, Madrid)¹⁴. El tontillo, derivado y sustituto del antiguo guardainfante, marcando las curvas de las caderas, dio a la moda española a la vez tradición y originalidad frente a la influencia francesa. La escofieta era un tocado de moda, a modo de cofia, que adornaba la cabeza femenina con tules, gasas y encajes.

Una década después, de 1799, son otros tres retratos –también pareja los tres con otros de Carlos IV– en que la reina aparece mucho mayor, pero con imagen muy espectacular en todos los casos. Uno es María Luisa con mantilla (Palacio Real, Madrid), y el otro es el retrato ecuestre (Museo del Prado). El primero de ellos es de cuerpo entero y en él la reina viste de negro y va tocada con mantilla, siguiendo la moda del “majismo” imperante en la época. Lleva su mano derecha al pecho, sosteniendo un abanico cerrado. La influencia de Velázquez se percibe en el fondo. La admiración de Goya por la obra velazqueña queda todavía más de manifiesto en otro, el retrato ecuestre de la soberana, inspirado en los retratos ecuestres del Salón de Reinos. La Reina que luce, como el rey, uniforme de gala de la Guardia de Corps, monta a un caballo de nombre *Marcial*. En una carta de María Luisa a Godoy de 15 de octubre de 1799 hace referencia a estos cuadros: “Amigo Manuel: mucho me ale-

12 GARCÍA SÁNCHEZ, Laura: *María Luisa de Parma, princesa en la corte de España, reina en España*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Barcelona, 2001.

13 MORALES Y MARÍN, José Luis: *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213.

14 *Ibid.*, p. 214.

gro te gustasen los retratos y deseo saque bien las copias Goya para tí; también quiero tengas otra copia hecha por Esteve de el de Mantilla y del de a caballo para que tengas a *Marcial* siempre vivo o presente”¹⁵. El tercer retrato de estas mismas fechas representa a María Luisa en traje de corte (Palacio Real, Madrid). La reina aparece en pie, ligeramente vuelta hacia la derecha, pero mirando de frente. Va lujosamente vestida, luce la banda y la insignia de su Orden, dos collares de gruesas perlas adornan su amplio escote y lleva grandes aros de oro y diamantes como pendientes, el tocado tiene forma de turbante rematado con una pluma y porta un abanico cerrado en la mano. La reina estaba especialmente orgullosa de este retrato. En una carta de 9 de junio de 1800 decía a Godoy: “Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos. Está haciendo el del rey en la Casa del Labrador”. Al parecer tenían intención de enviar estos retratos a Napoleón, pero no llegó a efectuarse. A partir de ellos se hicieron unos grabados¹⁶. La majestad de la imagen es innegable, aunque no se perciba especial simpatía del artista por su modelo.

Monarquía, dinastía, familia

El retrato de familia señala la importancia que en la monarquía tiene no sólo la imagen individual del soberano, sino la imagen del conjunto familiar, que al representar a los diferentes miembros de la familia y a las diversas generaciones, recoge todavía mejor que la figura aislada del rey el concepto dinástico y el elemento de continuidad específico y característico de la monarquía como sistema de gobierno.

Retratos familiares de la realeza existían varios y muy importantes, tanto en la tradición española, recordemos “Las Meninas” de Velázquez, como en la tradición francesa, “Luis XIV y su familia” de Largillière y “La familia del Gran Delfín” de Mignard; también en la flamenca, como son los cuadros de la familia del rey Carlos I de Inglaterra, obra de Van Dyck. Los Borbones españoles contarán a lo largo del siglo XVIII con una serie magnífica de retratos familiares, comenzando por la familia de Felipe V, en la doble versión, la de Ranc y la de Van Loo, siguiendo por la genial familia de Carlos IV, obra de Goya, que a pesar de ser un retrato oficial de la familia real es de una verdad sin concesiones, casi cruel.

Los retratos de familia de Felipe V resultan muy expresivos. Un proyecto inicial fue el encargado a Ranc. Jean Ranc, alumno aventajado de Rigaud, pintor de éxito en Francia, se instaló en Madrid en 1722 y siguió a la familia real a La Granja y a Andalucía, como pintor de cámara y primer pintor de la corte. Realizó numerosos retratos de los reyes y de los infantes. A él se deben las deliciosas imágenes de Don

15 *Ibid.*, pp. 260-261.

16 *Ibid.*, pp. 262-263.

Fernando y Don Carlos, los futuros reyes, cuando eran niños. Dedicó mucho tiempo a la preparación de la que debía ser su gran obra, la familia de Felipe V y de la que sólo ha quedado el pequeño estudio preparatorio, hacia 1723 (Museo del Prado, Madrid). En ella Isabel Farnesio, todavía joven, muy gentil, aparece como única mujer real de la escena, rodeada de su esposo, de los hijos de éste, Luis y Fernando, y de sus propios hijos, Carlos y Felipe. Por azares de la historia en el cuadro están representados cuatro reyes de España, Felipe V, Luis I, Fernando VI y Carlos III. Felipe fue duque soberano de Parma. Completando el conjunto familiar, en un retrato, se halla la imagen de una princesa, que podría ser la princesa Luisa Isabel de Orleáns, con la que estaba prometido el Príncipe de Asturias, don Luis.

Al morir Ranc en 1735 se buscó a un nuevo pintor de corte, siempre dentro de la tradición versallesca. El elegido fue Louis-Michel Van Loo, pintor de talento amplio y variado, que no sólo dominaba el arte del retrato cortesano francés, sino que su pintura manifestaba también un vasto horizonte internacional. Con treinta años fue requerido en la corte de Madrid para sustituir al pintor de cámara Jean Ranc, gracias a los informes que proporcionó de él Hyacinthe Rigaud. Desde 1737 hasta 1752 trabajó al servicio de los monarcas. Pintó cuadros de diversos tipos, varios de tema mitológico, pero su obra principal fueron los retratos reales, de factura elegante y aristocrática, composiciones cortesanas, en las que destacan los rostros plenos de humanidad. Las mejores facultades del artista se manifiestan en su obra maestra, el gran cuadro de “La familia de Felipe V”.

Muy revelador del sentido de la realeza en aquellos años finales del reinado del primer Borbón resulta el magnífico conjunto de la familia de Felipe V, fechado en 1743 y perteneciente a las colecciones reales, según el inventario del Real Palacio de 1747. El marco es un imaginario interior de palacio, al fondo unos músicos están interpretando un concierto, testimonio de la pasión real por la música, en el centro se hallan sentados los reyes, Felipe V e Isabel de Farnesio, y junto a ellos se hallan sus hijos y nietos, todos vestidos elegantemente de corte. El grupo es simbólico, ya que en aquella fecha no se hallaban todos reunidos en Madrid, pues varios se hallaban en sus respectivos reinos. El cuadro trasciende la estricta realidad, es la glorificación de la familia real, símbolo de la continuidad de la dinastía borbónica española, representada a través de las sucesivas generaciones de príncipes. Pero es también un buen estudio psicológico de los diversos personajes. Felipe V, que aparece con un semblante sonriente, es ya un hombre envejecido, pero en posesión de sus facultades mentales, como confirma el testimonio del mariscal de Noailles por las mismas fechas: “En cuanto al entendimiento, me ha parecido el mismo: mucho juicio, respondiendo con exactitud y precisión a lo que se le dice cuando se le habla de asuntos y quiere darse el cuidado”¹⁷.

17 Noailles a Luis XV, 30 de abril de 1746, citado por BAUDRILLART, Alfred: *Philippe V et la Cour de France*, París, 1890-1905, vol. V, p. 409.

Al lado del rey, siempre inseparable, como protagonista principal del conjunto, la Reina Isabel Farnesio, que acerca significativamente la mano hacia la corona real depositada en una mesa, en un claro gesto de posesión. Las actitudes de cada uno de ellos son muy distintas: el gesto de agotamiento de Felipe V, deteriorado por su permanente depresión, contrasta con la plenitud de la reina. Los hijos de los dos matrimonios del monarca rodean a la real pareja. Todos son retratados con sus respectivas mujeres y sus vástagos. En segundo término, detrás de sus padres, don Luis, el infante cardenal, a la derecha, don Felipe y su esposa Luisa Isabel de Borbón, las infantas María Teresa y María Antonia, a continuación María Amalia y su esposo, don Carlos, reyes de las Dos Sicilias, él en pie cerrando el grupo por ese lado. Al lado izquierdo, los príncipes de Asturias, Fernando y Bárbara de Braganza, y la infanta María Ana Victoria, princesa del Brasil. Delante dos infantitas juegan con un perrito, una es Isabel, hija de don Felipe, la otra es María Isabel, hija de don Carlos, ambas llevan el nombre de su abuela. Suntuosos cortinajes y adornos completan la majestuosidad del conjunto. En el cuadro nada se dejaba a la espontaneidad, todo estaba perfectamente ordenado y dispuesto. Era la imagen de una familia, un matrimonio, Isabel y Felipe, con sus hijos, pero era también la imagen de una dinastía, los Borbones españoles, y de una institución, la monarquía española en el siglo del absolutismo ilustrado¹⁸.

El conjunto presenta una diversidad de caracteres y rasgos personales, en un ambiente solemne en el que se muestra “la teatralidad oficial del momento histórico en que se ejecuta”. “Se busca -como dice Juan J. Luna- la representación de la majestad regia con los atributos que le pertenecen, el sentido de gloriosa continuidad dinástica y la pompa que rodea su poderío, expresada con suntuosa fastuosidad”. Luna subraya la importancia que este cuadro ha tenido en la evolución de los retratos cortesanos de Van Loo. “Muchos de sus retratos anteriores y posteriores a 1743 -afirma Luna- están en función del gran cuadro, al ser estudios preparativos o repeticiones... Ello es indicio del cuidado e interés puestos en la morosa preparación y realización de la singular familia. Cercanos a ella están el boceto del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual que distintos cuadros menores, retratos independientes de los diferentes personajes, conservados algunos en el Museo del Prado, otros, en las colecciones del Patrimonio Nacional y los restantes en galerías particulares”. Las novedades fundamentales que Van Loo introdujo en el boceto y dibujo de la familia de Felipe V frente a composiciones anteriores son conocidas: la infanta María Antonia Fernanda, que figuraba en el boceto y el dibujo en primer plano, en la obra definitiva pasó a situarse detrás de la esposa de Carlos III, y “así el espacio central dejado libre se rellenó con las figuras de las

18 MORÁN, Miguel: *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990, p. 36.

dos nietas de Felipe V, las infantas Isabel, hija del duque de Parma, y María Isabel, hija de Carlos III”. “Por otra parte -explica Juan J. Luna- se agrupó a las otras figuras bajo la tribuna de los músicos, que no aparece en el boceto, aunque sí en el dibujo, y mantiene libre el plano posterior entre el príncipe de Asturias y el rey, a fin de ver la profunda perspectiva del jardín”. La gran obra de Van Loo marca la culminación del retrato colectivo, que se inspira en las aportaciones previas de las pinturas de Rigaud, Troy, Vivien, Largillierre o Mignard¹⁹.

Los retratos de familia continúan en España con otra obra maestra, la familia de Carlos IV de Goya, el retrato “de todos juntos” como lo denominaba la reina María Luisa. Obra de muchos personajes, requirió bocetos previos que el pintor realizó de mayo a junio de 1800 en Aranjuez, la versión definitiva se ejecutó de julio de 1800 a junio de 1801. Figuran diversos miembros de la familia real. En el centro los soberanos, María Luisa de Parma y Carlos IV, dando la reina la mano izquierda a su hijo más pequeño, Francisco de Paula, y cogiendo con su mano derecha por el hombro a su hija menor, María Isabel. Imagen afectuosa y protectora de la madre con sus hijos más pequeños. Al lado izquierdo del cuadro, adelantado al resto de personajes, el príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, junto a una figura femenina que vuelve el rostro, seguramente una representación de su futura esposa, detrás de Fernando el infante don Carlos María Isidro, el futuro pretendiente al trono en las guerras carlistas. En segundo término, la infanta María Josefa, hermana del rey. Al lado derecho de la composición, justo detrás de Carlos IV, su hermano el infante don Antonio Pascual, con su esposa y sobrina, la infanta María Amalia, hija de los reyes. Más a la derecha otra hija de los reyes, María Luisa, convertida en Princesa de Parma por su matrimonio con Luis de Borbón, que aparece junto a ella –serán después Reyes de Etruria por la política italiana de Napoleón-. La infanta lleva en brazos a su hijito Luis.

Todos visten en traje de corte. El rey va de oscuro, el príncipe de Asturias en azul y en los otros tres personajes masculinos se aprecia su vestimenta en rojo. Las damas en tonos claros, con ricos vestidos de estilo imperio, siguiendo la moda del momento. Entre otras condecoraciones, las mujeres llevan la banda de la Orden de María Luisa y los hombres la Orden de Carlos III. La reina, que centra la composición, destaca por el lujo de su vestimenta y sus joyas. Aunque resulta evidente que domina al conjunto de la familia, su actitud cariñosa hacia sus hijos menores le da un aire muy maternal. De acuerdo con las costumbres cortesanas y sociales del momento se ha perdido una parte de la rigidez del siglo anterior, pero, aunque se ha hablado de aburguesamiento, queda todavía mucho de realeza en esta nueva versión de una familia regia.

19 LUNA, Juan J.: “La familia de Felipe V”, en *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 156-157. “Louis Michel van Loo en España”, *Goya*, n.º 144, Madrid, mayo-junio de 1978, pp. 330-338. “Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis Michel van Loo en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, III, 9, Madrid, septiembre-diciembre de 1982, pp. 181-191.

En el cuadro planea el arte de Velázquez, tanto en la inspiración iconográfica de la familia de Felipe IV, *Las Meninas*, como en la sugestión de la «magia del ambiente», expresión recogida por Javier Goya y que éste atribuye a su padre. La familia de Carlos IV es un cuadro paradigmático: no hay un foco, aunque se resalta a los reyes y al sucesor, el Príncipe de Asturias. También se destaca lo doméstico de la escena: hay una figuración de la Corte, pero, sobre todo, una familia modelo según las ideas de la Ilustración.

Cuadro de gran complejidad, indudablemente la influencia de *Las Meninas* de Velázquez pesó en el ánimo de Goya al pintar su propia versión de instantánea colectiva regia, aunque no pretendiera un juego tan sofisticado como el propuesto por su antecesor. Según el precedente, las figuras están dispuestas como en un friso. Y especial significado tiene, como hizo Velázquez, que también Goya se incluya en el conjunto, a la izquierda, en segundo término y como de espaldas a la familia real, sobre un fondo oscuro, igualmente ante un bastidor, en actitud de pintar, como ratificando y culminando la reivindicación de ambos artistas, para ser reconocidos socialmente por su talento²⁰.

Menos conocido y de un valor artístico no tan genial, pero muy interesante desde el punto de vista histórico, es el cuadro de la familia de Carlos IV, pintado por Vicente López, con motivo de la visita a Valencia realizada en 1802, en conmemoración de su estancia en la Universidad de la capital valenciana (Museo del Prado, Madrid). La reina, vestida de blanco, sentada, abrazando a su hijo menor, el infante Francisco de Paula, que se apoya en ella, centra la composición; a su derecha, en pie, se halla el rey Carlos IV, apoyado en un bastón, junto a él, hacia el extremo izquierdo del cuadro el resto de la familia real, dos parejas, los Príncipes de Asturias recién casados, Fernando y María Antonia de Nápoles, y otros miembros de la familia que les acompañaban en el viaje, los reyes de Etruria, la infanta María Luisa y su esposo Luis de Parma, detrás de don Fernando el infante don Carlos María Isidro y justo detrás de Carlos IV su hermano el infante don Antonio Pascual. A la derecha figuras alegóricas rinden pleitesía y coronando el conjunto otras figuras, portando objetos representativos del poder -un yelmo-, la prosperidad -el cuerno de la abundancia-, y el matrimonio -coronas de flores-, glorifican a la Monarquía y ensalzan las bodas reales.

La majestad en piedra: El palacio real de Madrid

Desde inicios del siglo XVIII los reyes Borbones estaban plenamente convencidos de que las artes eran un espléndido medio para manifestar la grandeza de la Mo-

20 MORALES Y MARÍN, José Luis: *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, pp. 270-271.

narquía. Los grandes proyectos artísticos y monumentales de Felipe V e Isabel Farnesio manifestarían muy claramente la confluencia del arte francés y el italiano. Junto con el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, la otra gran obra del reinado sería el nuevo palacio real de Madrid, que comenzará a ser construido para sustituir al viejo Alcázar, desaparecido en un terrible incendio. La destrucción del Alcázar madrileño, el gran palacio de los Austrias, la Nochebuena de 1734, supuso el final de toda una época. Se perdió una seña de identidad de la corte española y se destruyeron importantes obras de arte, pero surgió una espléndida oportunidad para el afán constructor de Felipe V y de Isabel Farnesio. Como el ave fénix, el palacio de la monarquía española resucitaría de sus cenizas, pero con una imagen nueva, digna de su recuperada grandeza y de la modernidad del siglo de la razón y de las luces. Debía ser el símbolo del poderío y esplendor de la dinastía borbónica. El momento económico era favorable y existía la absoluta necesidad de sustituir el palacio perdido, porque el Buen Retiro no resultaba satisfactorio. Existía, además, la voluntad política y artística. Los monarcas habían adquirido experiencia y habían definido sus gustos artísticos. Como buen Borbón Felipe seguía teniendo en su memoria el recuerdo del esplendor de Versalles, pero Isabel Farnesio quería ser fiel a sus raíces italianas y eligió arquitectos italianos.

El palacio comenzó a proyectarse inmediatamente, en 1735, por uno de los arquitectos más importantes de la época, heredero de la gran tradición de Bernini y Fontana, Filippo Juvara. Nacido en Messina, su gran oportunidad llegó en 1714 cuando entró al servicio de Vittorio Amedeo II de Saboya, lo que le convirtió muy pronto en un arquitecto de fama internacional, constructor de importantes palacios, entre los que destacaba el palacio Madama de Turín. Trabajó también en otros países, Portugal, Inglaterra, Francia. Y en 1735 fue llamado a Madrid por los reyes españoles, para edificar el nuevo palacio real. Pero la temprana muerte de Juvara, el 31 de enero de 1736, impidió que pudiera llevar a cabo su realización y el proyecto fue replanteado y ejecutado por su discípulo piamontés Giovanni Battista Sachetti. La elección de Sachetti se debió personalmente a Isabel, que deseaba se mantuviera la máxima fidelidad a los proyectos de Juvara: “La Reina desea que se ejecute el palacio conforme al designio que dejó casi acabado don Filippo”²¹.

El 6 de abril de 1738 se ponía la primera piedra del palacio real. Se construiría en piedra berroqueña del Guadarrama, de tono grisáceo, para los paramentos lisos, y en caliza, blanca, de Colmenar, para las pilastras, columnas, balaustradas, lo que le dio una apariencia clara y luminosa. La planta que desarrolló Sachetti conservaba el carácter tradicional español, en forma de bloque, con un patio central rectangular,

21 Citado por MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina: *Felipe V*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001, p. 103.

casi cuadrado, con salientes en los ángulos, que recordaban la disposición de las torres del viejo alcázar. Una explanada abierta ante la fachada principal del mediodía, formaría la plaza de armas, semejante a la existente en el palacio de los Austrias. El edificio se asienta sobre un gran zócalo, con ventanas al exterior, que sirve de basamento al conjunto. Encima, el cuerpo superior está guarnecido con columnas jónicas en los ángulos y por pilastras dóricas en los paños intermedios. Grandes balcones iluminan los salones principales. En el piso superior de nuevo ventanas. Rematando, una cornisa muy volada, que corona un ático con balaustrada.

El nuevo palacio de los Borbones españoles será heredero de una gran tradición. Las influencias serán múltiples, la francesa del Versalles de Luis XIV, la del Louvre de Bernini en París, la italiana de los múltiples palacios romanos, venecianos, parmesanos, y especialmente turineses, también en ciertos aspectos la tradición española, la del propio Alcázar y la del Escorial. El palacio real de Madrid afirmó el triunfo del barroco internacional, y aunque teñido de reminiscencias francesas, el carácter dominante procedía del arte italiano, especialmente del modelo romano y de la obra de Bernini. Pero en el palacio real madrileño todas estas influencias se fundirán para dar lugar a un palacio de enorme personalidad, lleno de claridad y majestad.

El poder y la gloria de la monarquía española de los Borbones quedaban de manifiesto con sólo contemplar el magnífico edificio, levantado finalmente en el mismo lugar que había ocupado el Alcázar. Pero la voluntad de completar el mensaje, de hacerlo más explícito e inequívoco, llevó a proyectar un programa decorativo, basado en las estatuas que debían ornamentar la arquitectura. El principal escultor dedicado a esta labor de decoración fue Juan Domingo Olivieri. Después de varios intentos, en 1743 se encargó el programa a fray Martín Sarmiento, un monje benedictino ilustrado, erudito y crítico, buen representante de la primera etapa de la ilustración española, asociando así el movimiento intelectual de la época con la mayor empresa monumental de la nueva dinastía.

El plan del padre Sarmiento se centraba en varios temas fundamentales, en primer lugar ensalzar y representar al Rey y a la Reina, a través de sus virtudes como personas -hombre y mujer-, como esposos, como padres, como grandes señores -caballero y dama- y como monarcas. En segundo lugar se elegían las estatuas que debían colocarse encima de las cuatro balaustradas del patio principal y que, de acuerdo con la voluntad del soberano, habían de representar la Historia sagrada y la Historia profana. En tercer lugar se ocupaba del coronamiento de las balaustradas de las cuatro fachadas exteriores y proponía que las esculturas simbolizaran las cuatro partes del mundo y los estados de la Monarquía española en cada una de ellas. El palacio debía ser una lección visual de la grandeza de la Monarquía española, como escribía el padre Sarmiento: “quisiera que las estatuas que hubiesen de coronar el

Palacio fuesen especiales para el Palacio de un monarca español y que diesen singular idea a los extranjeros curiosos, que vendrán a ver y admirar el nuevo edificio”. Y no se trataba sólo del presente, se trataba también del futuro. El palacio debía ser la memoria en piedra de la grandeza del reinado de Felipe V, “para la instrucción de la posteridad”. Como decía Sarmiento, “sería fácil, útil y provechoso, (...) que de un modo u de otro, quedase esculpida en el Palacio una eterna memoria del estado actual y presente en que se hallaba la Monarquía española cuando se comenzó, o se acabó, obra tan magnífica”²².

Y como testimonio del esplendor de la monarquía borbónica quedaría el magnífico palacio. Sobre la cornisa, en el eje de cada fachada este y oeste, se colocó un gran escudo con las armas de España y de Borbón. Las fachadas, consagradas a la Iglesia y a España, evocan la esencial alianza de la Monarquía española con la Iglesia Católica y su dedicación a la defensa de la fe. La fachada norte simboliza la Iglesia triunfante, expresada por el Cordero Místico sobre el libro de los Siete Sellos del Apocalipsis, victoriosa por encima de un templo pagano. En el centro la Virgen María, y a los lados San Andrés y Gedeón, en referencia a la Orden del Toisón de Oro. La fachada sur simboliza la España triunfante. Sobre el balcón central España, como una matrona majestuosa, a sus pies, el dios Plutón recostado y con el cuerno de la abundancia, simbolizando las riquezas de las tierras españolas. Por encima la fachada se adorna con un gran reloj, a cuyos lados dos relieves representan al sol recorriendo el zodiaco y cuatro estatuas, de dos parejas de reyes españoles, Felipe V con su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya, y su hijo Fernando VI con su esposa Bárbara de Braganza²³.

No sería Isabel Farnesio, la reina que emprendió la construcción del palacio, la que quedaría inmortalizada en la fachada principal. Aunque el proyecto había previsto que figuraran los reyes que iniciaron las obras y los reyes reinantes, posteriormente se cambió a Isabel por María Luisa y así fueron finalmente María Luisa y María Bárbara, madre y esposa respectivamente de Fernando VI, el monarca en cuyo reinado se decoró la fachada, las que figuran en el palacio. A Isabel de Farnesio le estaba reservada la satisfacción de habitar el majestuoso monumento. El 1 de diciembre de 1764 Carlos III trasladó su residencia en Madrid al nuevo palacio, donde viviría acompañado de sus hijos y de su madre, durante algunas temporadas, pues la mayor parte del tiempo la pasaba en los Sitios Reales. La impresionante imagen del palacio real de Madrid se aprecia muy bien en el cuadro de Antonio Joli, pintado hacia 1770 (Palacio Real de Nápoles).

22 SEBASTIÁN, Santiago: “El Palacio de Oriente como mansión de la realeza española”, en *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981, pp. 374-395.

23 KUBLER, G. A.: *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957. Vid. también *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985.

A la arquitectura y la escultura se sumó la pintura. La decoración del interior acabaría de completar la imagen del poder y la gloria de la Monarquía. En tiempos de Fernando VI diversos artistas se encargaron de desarrollar programas pictóricos, destinados a cantar las alabanzas de la Monarquía española. En la bóveda de la escalera principal, uno de los lugares más espectaculares y de mayor tránsito del palacio, un pintor italiano, Corrado Giaquinto, pintó unos frescos en que presenta a España rindiendo homenaje a la Religión y a la Iglesia, referencia a la tradicional alianza de la Monarquía con la Iglesia Católica, continuada en el siglo XVIII, a pesar del regalismo y de los problemas con la Santa Sede. Giaquinto fue también el encargado de la decoración de la bóveda del Salón de Columnas con el tema *La aparición del sol*, alegoría del rey en la figura de Apolo. Más adelante realizó las cuatro estaciones y una representación alegórica de la Corona de España. Toda la simbología de este recinto está dedicada a realzar la majestad de la Monarquía Hispánica bajo Carlos III²⁴. Giaquinto trabajó en la corte de España entre 1753 y 1762 para realizar trabajos en los palacios reales de Madrid, del Escorial y de Aranjuez. Fue nombrado pintor de cámara y director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1753. A la Academia regalaría un óleo de la *Alegoría de la Paz y la Justicia* que sería una versión de la pintada anteriormente para el rey.

De la escuela de Giaquinto fue Antonio González Velázquez, nombrado pintor de corte en 1757, que participó en la decoración del Palacio Real de Madrid, con una pintura alegórica en el techo de la antecámara de la Reina. También decoró las salas donde posteriormente se instalaría el comedor de gala, pero en esta ocasión recurrió a la Historia de España en uno de sus momentos más universales, representando a Colón ofreciendo América a los Reyes Católicos.

Carlos III dio un nuevo impulso a la decoración del palacio, llamando a varios artistas extranjeros y españoles. En 1761, Carlos III invitó al pintor veneciano Giovanni Battista Tiepolo, el último gran decorador del barroco italiano, a trasladarse a España con el encargo de decorar el Palacio Real de Madrid. Tiepolo, acompañado de sus hijos, Giandomenico y Lorenzo, y de varios ayudantes, viajó a España al año siguiente, 1762, comenzando de inmediato los trabajos, que le llevaron varios años. La grandeza de la Monarquía española, la glorificación de España y de la Casa Real son sus temas principales. Personajes mitológicos, simbólicos y alegóricos, siempre muy abstractos y decorativos, pueblan las pinturas. Los techos evocan cielos llenos de nubes, guirnaldas de flores y arco iris. Todo muy luminoso, de acuerdo con las luces del tiempo de la Ilustración. Pintaron los Tiepolo los techos del Salón del trono, en que representan las glorias de la Monarquía española, y también decoraron otras

24 SANCHO, José Luis: *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Tf, 2004, pp. 71-72.

estancias con frescos, como la Saleta de Carlos III. Giambattista Tiepólo recurrió a la mitología para decorar el techo de la Sala de Alabarderos, con una gran composición que representa el triunfo de Eneas, fundador mítico de la ciudad de Roma, tal como relató Virgilio en *La Eneida*, presentando el tema de la fundación de Roma como antecedente simbólico de la Monarquía Española. Representó varias escenas: *Eneas conducido al templo de la Inmortalidad por sus virtudes y victorias*, *Venus encomendando a Vulcano que forje las armas para Eneas*, temas que parecen aludir a la función militar del espacio pero también a la figura de Carlos III como guerrero victorioso y a su madre, Isabel de Farnesio, como reina prudente y protectora²⁵. En la antecámara pintó *La Apoteosis de España* y para la magnífica bóveda del Salón del Trono reservó el tema principal: *La grandeza y el poder de la Monarquía Española*. En ella se contempla al trono español custodiado por Apolo y Minerva, así como por representaciones de las Virtudes. En el lado contrario, unos amorcillos vuelan mientras portan la insignia de la Orden del Toisón de Oro. La glorificación de la monarquía y del soberano reinante es el objetivo de todo el fresco. Sobre el balcón oriental también pintó Tiepólo un fresco, ayudado por sus hijos Domenico y Lorenzo. Esta obra tiene muchísimas características similares a la que el maestro italiano pintó para la escalera de la Residencia de Wurzburg. Se culminó en 1764 y representa el último trabajo de Tiepólo en el Palacio Real²⁶. Tiepólo murió en 1770 en Madrid.

Muy importante fue Antonio Raphael Mengs, también llamado a España en 1761, siendo nombrado Primer Pintor del rey Carlos III, para quién trabajó en el embellecimiento del Palacio Real. Tras un tiempo de gran rivalidad y competencia, su nuevo estilo, neoclásico, frío y racional, triunfó sobre el estilo barroco, cálido y decorativo de Tiepólo. Mengs pintó al fresco los techos de la antecámara de Gasparini, representando temas mitológicos, como la corte de los dioses, con escenas en las que aparecen Júpiter, Venus y las tres Gracias, y otros temas de la historia antigua, como la apoteosis de Trajano, emperador de Roma de origen hispano, trazando así el enlace de la Monarquía Española con el Imperio romano.

Colaboraron en la decoración del nuevo palacio madrileño numerosos artistas. Otro pintor importante fue Francisco Bayeu. En 1763, Antón Raphael Mengs lo llamó a Madrid para colaborar en la decoración del Palacio Real. Bajo la protección de Mengs, consiguió ser el artista más influyente de Madrid. En 1767 sería nombrado pintor de la corte de Carlos III. Pintó varios frescos del palacio, con tema histórico, la *Rendición de Granada*, y con temas mitológicos, como *La Caída de los Gigantes*

25 *Ibid.*, p. 83.

26 GEA ORTIGAS, María Isabel: *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, La Librería, 2000, pp. 156-160.

(1763) y *Hércules en el Olimpo* (1769). Además de estas decoraciones pintó cuadros, en que trata igualmente de representar la grandeza de la Monarquía española en un momento de plenitud, como era el reinado de Carlos III. La Monarquía española es el título de una grisalla pintada hacia 1764, que con elementos muy abstractos busca retratar la realidad de España en pleno siglo XVIII (Museo del Prado, Madrid).

Mariano Salvador Maella, protegido por Antonio González Velázquez y por Antonio Rafael Mengs, también trabajó en palacio. Contribuyó igualmente con escenas mitológicas e históricas, como *Hércules entre la virtud y el vicio* (1766), siendo Hércules uno de los símbolos más característicos de la monarquía española, y la *Apotheosis de Adriano* (1797), otro de los emperadores de origen hispano, siempre tratando de reforzar el vínculo de la Monarquía Española con el Imperio Romano. Pintor de cámara desde 1774 llegó a ser primer pintor de cámara en 1799.

Aunque posterior, pintada en 1828, muy evocadora es la pintura al fresco que decora uno de los techos, pintada por Vicente López, representando la institución de la Real Orden de Carlos III.

La pintura explica a través de imágenes la Monarquía, la arquitectura construye la imagen en piedra. Iniciado en el reinado de Felipe V, continuado en el de Fernando VI y terminado en el de Carlos III, el espléndido palacio real de Madrid es el manifiesto más expresivo de la Monarquía española de los Borbones en el siglo XVIII.

La imagen de la Monarquía en movimiento

A las imágenes estáticas de la Monarquía y de la realeza que la encarnaba se sumaban las imágenes en movimiento, derivadas de la etiqueta cortesana y de los diversos rituales dentro y fuera de palacio, siendo de gran impacto aquellas que se hacían en espacios públicos, abiertos a la concurrencia popular. Las fiestas y ceremonias tienen un papel importante en la manifestación de la imagen de la Monarquía en todo tiempo y lugar. Muy significativas eran las que tenían lugar en los comienzos de cada reinado. Las fiestas de exaltación al trono de un nuevo Rey se iniciaban con el acto solemne de la Proclamación, realizado en Madrid y en todas las ciudades de la Monarquía, y tenían su culminación en la entrada pública y solemne en la ciudad de Madrid, capital del Reino.

En la España del siglo XVIII muy espléndidas fueron las fiestas celebradas al comienzo del reinado de Fernando VI en 1746. Magníficos son los testimonios que han quedado de las fiestas de proclamación organizadas en Sevilla en la serie de cuadros pintados por Domingo Martínez. En la máscara real desfilaban carros alegóricos, el de la Común Alegría por la exaltación al trono del nuevo monarca, y otros representando temas varios, como los cuatro elementos, Fuego, Agua, Tierra y Aire. La masca-

rada, con sus lujosas comitivas y espectaculares carros, recorriendo el escenario sevillano en medio de la curiosidad y el entusiasmo de la multitud, resulta muy expresiva de la especial relación que en esos momentos festivos se establecía entre Monarquía y sociedad, entre rey y reino, entre el soberano y sus súbditos (Museo de Bellas Artes, Sevilla). De la entrada real de Fernando VI y María Bárbara en Madrid, festejada los días 10, 11, 12 y 13 de octubre de 1746 existe una interesante relación²⁷.

La ceremonia de la entrada real, de larga tradición, se realizaba en los comienzos de cada reinado en la capital del reino, pero en el caso de Carlos III, que había estado ausente durante tantos años, alcanzaba una significación especial. Con el factor añadido de que el ingreso del nuevo rey en su reino había sido en este caso mucho más relevante, pues Carlos III se hubo de trasladar desde Nápoles, donde reinaba hasta entonces, a España, donde entró por Barcelona, para viajar luego por Zaragoza hasta Madrid. Entre otras imágenes del viaje destacan los cuadros de Antonio Joli, en que se representa la partida de la escuadra real desde la bahía napolitana, llevando al rey a su nuevo reino (Museo del Prado, Madrid)²⁸.

La entrada real creaba su propio espacio y su propio tiempo. El espacio era la ciudad, recorriendo los puntos más relevantes y significativos, en este caso la sede de la Corte y la capital de la Monarquía. Madrid actuó como centro y síntesis del complejo mundo que todavía era entonces la Monarquía española. Y el tiempo era una jornada, pero condensando en ella una larga historia, la de la Monarquía Española y la de la propia biografía regia del monarca que protagonizaba la entrada. El desfile, al desplegarse en ese tiempo y en ese espacio, se encargaba de ofrecer a la multitud de espectadores, la imagen en movimiento de la Monarquía y del Rey. La propia figura del soberano, el protagonista principal, y la comitiva que le acompañaba eran los intérpretes de la representación, el discurso artístico y literario de las decoraciones efímeras, construidas al efecto, los diversos rituales que integraban la ceremonia, desempañaban el papel de narrador de la historia y el público hacía las veces del coro, dando el contrapunto a los personajes principales. Todos formaban parte de la obra²⁹.

27 Archivo de Palacio. Real Casa de Fernando VI, leg. 87. Vid también TOVAR MARTÍN, Virginia: *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid, artífices de la "Entrada pública en la capital de España, de los Reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza"*. Octubre de 1746, Madrid, Cámara oficial de Comercio e Industria de Madrid, 1980.

28 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: "Yo el Rey. Poder y sociedad entre dos reinados", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXXV, Cuaderno III, *Homenaje a Carlos III en su II Centenario*, Madrid, 1988, pp. 501-586.

29 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: "El Rey y la Corte. Poder y ceremonia. Un ejemplo: el acceso al trono de Carlos III", en *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, 3 tomos, tomo I *El Rey y la Monarquía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 551-568. "El poder del símbolo y el símbolo del poder. Fiestas reales en Madrid al advenimiento al trono de Carlos III", en *Co-*

Los preparativos comenzaron al poco de la llegada del rey a Madrid en diciembre de 1759, pero las dificultades económicas y la complejidad de la organización obligaron a aplazar durante varios meses la celebración de la ceremonia. Como director encargado de las obras de ornamentación para la entrada real se designó, el día 6 de marzo, al famoso arquitecto don Ventura Rodríguez, Teniente de Arquitecto Mayor del Real Palacio. Para la decoración de escultura se designó a don Felipe de Castro, escultor de Cámara. La dirección de temas históricos, su distribución y las inscripciones se confiaron a don Pedro Rodríguez de Campomanes, destacado jurista, miembro de las Reales Academias Española y de la Historia, que un par de años más tarde pasaría a primera fila de la escena política al ser nombrado fiscal del Consejo de Castilla³⁰.

Finalmente se fijó la fecha del domingo 13 de julio de 1760 para la gran ceremonia de la entrada pública³¹. Madrid amaneció aquel día hermosamente engalanado. La carrera comenzaba en la Puerta Verde del palacio del Buen Retiro. Seguía después el itinerario por la calle de Alcalá, donde se hallaba el adorno más monumental, un arco de triunfo de 120 pies de altura, incluyendo tres arcos, uno central mayor, reservado al paso del Monarca y otros dos laterales para la circulación de las gentes. Era el mayor y más espléndido de todos los arcos construidos para la ocasión. Estaba decorado por múltiples esculturas y relieves. Había cuatro medallones que representaban la villa de Madrid, el desembarco de la familia real en Barcelona, tres partes del mundo, Asia, África y América presentando al Rey una corona imperial, y las Academias Reales esperando la real protección. Los intercolumnios estaban adornados con cuatro estatuas en cada fachada, en una, las cuatro partes del mundo, y en otra, cuatro ciudades que fueron testigo de algún triunfo del Monarca: Roma, Nápoles, Palermo y Parma. Sobre las columnas más estatuas, ocho en total, simbolizando virtudes regias: magnanimidad, prudencia, justicia, constancia, piedad, fortaleza, sabiduría y felicidad. La decoración se completaba con diversas inscripciones en latín y castellano, y múltiples trofeos, famas y escudos de armas. Como remate figuraba la cuadriga de Apolo. De su magnificencia puede dar idea el precio que costó, cerca de 90.000 reales. Arquitectura efímera, pero espléndida, cuyo recuerdo perduró en la Puerta de

loquio internacional Carlos III y su siglo. Actas. Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990, tomo II, pp. 377-393. *La vida y la época de Carlos III*, Barcelona, Planeta, 1998.

30 Archivo de Villa, Madrid, XX, sección 2ª, leg. 73, nº 1.

31 Sobre la entrada de Carlos III en Madrid, vid., *Gaceta de Madrid*, 22 de julio de 1760; Archivo de la Villa de Madrid, XX, sección 2ª, legajo 73, nº 1 y 2; NIPHO, Francisco Mariano: *Regocijos públicos de la Imperial y Coronada Villa de Madrid de Madrid en la plausible Real Entrada en ella de su Católico Monarca Don Carlos III*, Madrid, 1760; BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín: *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones con que esta imperial y coronada villa ha celebrado la plausible entrada y exaltación al trono de nuestros Católicos Monarcas D. Carlos III y Dña. María Amalia, en los días 13, 14, 15 y 19 de julio de este año de 1760*, Madrid, s.f.

Alcalá, construida años más tarde, en 1778, por Sabattini, el arquitecto preferido del Rey, en conmemoración, precisamente, del inicio de su reinado y de su solemne entrada en la villa de Madrid.

La carrera proseguía por la calle de Alcalá hasta la Puerta del Sol, donde la fuente que allí existía se hallaba vistosamente adornada, según explican las relaciones escritas y puede apreciarse en el cuadro anónimo que representa el ornato de la Puerta del Sol, con motivo de la entrada real (Museo Municipal, Madrid). También se hallaba adornada la Puerta de Guadalajara, con una arquitectura de dos arcos y dos intercolumnios que los unía y franqueaban el paso a la calle Mayor y a la calle Nueva. Siguiendo la calle Mayor se llegaba a la calle de la Platería, adornada por los artífices plateros de Madrid. Testimonio de la decoración de la calle y del ambiente festivo lo tenemos en uno de los cuadros existentes sobre la entrada real, concretamente el de Lorenzo Quirós (Museo Municipal, Madrid). El final de la carrera, que terminaba en la iglesia de Santa María de la Almudena, se cerraba con un arco de perspectiva entre la calle de Santa María y la Casa de Consejos.

En el itinerario de regreso destacaba la Plaza Mayor, recién pintada y profusamente adornada para la ocasión, también bajo la dirección de Ventura Rodríguez, como el resto del conjunto. Continuando el recorrido por la calle de Atocha, al llegar a la Plazuela del Ángel destacaba el adorno de la fuente de Provincia. Después la carrera seguía por la calle de las Carretas, en cuya entrada se levantaba otro arco triunfal, decorado con dos bajorrelieves, uno representando la entrada de Don Carlos en Nápoles, el 10 de mayo de 1734, y el otro la toma de Gaeta, el 7 de agosto del mismo año, evocación de los triunfos italianos del monarca que le habían permitido conquistar la Corona de Nápoles y Sicilia. A continuación de Carretas, la carrera de San Jerónimo y un arco más, situado en la Plazuela de Medinaceli, igualmente adornado con temas de hechos famosos en la vida del rey. Una vez más se repetía en este arco el tema militar, el más utilizado, en general, en ocasiones similares y más en arcos de triunfo, pero muy presente en este caso, por tratarse don Carlos de un rey que había empuñado las armas personalmente con frecuencia y que había resultado victorioso hasta el punto de conquistar un reino. Además, nadie ignoraba la inclinación del monarca por lo militar y su gran identificación con la figura del rey-soldado.

Pasando la Puerta del Ángel, la Puerta Zaguane se hallaba igualmente decorada, en este caso con la representación de España, coronada y sentada en un trono, con trofeos de guerra a sus pies y dos leones a los lados. En el hueco del arco, sobre un fondo de manto real, el nombre del rey, Carlos III, y, rematando, la corona real sostenida por la Fama y la Gloria. A ambos lados se extendían dos galerías con columnas de orden jónico, donde estaban representados, en un lado los diversos reinos y provincias de la Monarquía, en el otro lado una serie representando diversas posesiones en América, Asia y África.

La carrera era, pues, una magna conmemoración de los acontecimientos más sobresalientes de la vida de Don Carlos, para concluir una alegoría de la Monarquía española cuya Corona acababa de ceñir. La entrada real en Madrid significaba así, no sólo el encuentro solemne del rey con la ciudad, sino también el ingreso de una etapa culminante de su vida, ya convertido en rey de España y el inicio de una nueva etapa en la Historia de la Monarquía española, donde todos esperaban lo mejor del nuevo rey, que ya había dado muestras de su valía reinando un cuarto de siglo en Italia. Era también otro de los momentos carismáticos del contacto del monarca y sus súbditos. El rey se mostraba en majestad, se manifestaba a su pueblo, que le aclamaba en una vigorosa imagen plástica que resumía expresivamente la relación entre poder y sociedad. El aire festivo que envolvía la ceremonia, con las casas adornada e iluminadas, las fiestas organizadas para la ocasión y la gran multitud de gentes que se congregaban como espectadores y participantes a la vez, creaban un conjunto de símbolos y realidades enormemente significativo. Era mucho más que una ceremonia. Formaba parte esencial del fenómeno de la realeza en el Antiguo Régimen. Y era una imagen potente de la Monarquía española en un momento de plenitud y esperanza.

El día señalado, el domingo 13, desde primeras horas de la tarde comenzó a acudir la gente a las calles del itinerario regio, no sólo madrileños sino también muchos forasteros venidos de todo el reino. Los que no podían ocupar balcones y ventanas trataban de buscar sitios que les permitieran contemplar bien el cortejo. A las seis de la tarde se puso en marcha la comitiva, integrada por la familia real y la Corte, saliendo del palacio del Buen Retiro. La primera parada se efectuó en el arco del triunfo de la calle de Alcalá, donde el Corregidor de la villa de Madrid hizo entrega al rey de las llaves de la ciudad. La comitiva prosiguió hasta su llegada al santuario de la Virgen de la Almudena, donde se celebró un *Te Deum*. Al regreso toda la carrera se hallaba espléndidamente iluminada. Sólo en la Plaza Mayor el Ayuntamiento se había gastado para esa noche más de cuarenta mil reales en cera. La impresión no podía ser más espectacular, especialmente en una época en que muy pocos puntos de luz rompían la oscuridad de la noche y en una ciudad como Madrid, que no se distinguía precisamente por su alumbrado, hasta el punto que su mejora fue una de las primeras cuestiones que preconizó don Carlos en los meses posteriores. La fiesta terminó, como era habitual en todo acontecimiento festivo del Antiguo Régimen, con el disparo de un gran castillo de fuegos artificiales en la Plazuela de la Pelota, en el palacio del Buen Retiro. Las iluminaciones y fuegos artificiales eran una expresiva imagen de las luces del nuevo reinado y de la Monarquía ilustrada encarnada por el nuevo rey Carlos III.

Imágenes alegóricas: De la mitología a la historia

Aunque Madrid, como sede de la Corte y capital de la Monarquía española, concentraba todo el simbolismo, también otros lugares emulaban su ejemplo y contribuían a crear y difundir la imagen de la Monarquía y la imagen del rey. En el capítulo de fiestas ofrecidas a Carlos III en Barcelona en 1759, que fueron muy espléndidas, sobresale especialmente la gran máscara real organizada por los Colegios y Gremios para las noches del 18 y 19 de octubre³².

Las máscaras eran uno de los festejos más brillantes y espectaculares de la época. Se trataba de una cabalgata alegórica con carrozas ricamente adornadas y largas comitivas a caballo y a pié, ataviadas con gran lujo. El desfile incluía en su desarrollo música, bailes, cantos, luminarias y fuegos artificiales. Se elegía un tema simbólico, extraído de la mitología, de la geografía o de la historia -sagrada o profana- y se representaba de la forma más original, imaginativa y fantástica³³.

En esta ocasión se basaba la máscara en motivos mitológicos muy espectaculares, aunque abstractos y desvinculados del marco de referencias culturales y políticas del momento concreto. Se trataba de relacionar a la Monarquía Española con los grandes símbolos clásicos del cielo, la tierra y el mar, como alusión al dominio universal. Se componía de tres partes, que significaban el mundo celeste, presidido por Júpiter, el terrestre por Saturno y el marino por Neptuno, según la antigüedad clásica expresaba simbólicamente la composición del universo. No faltaba tampoco la tradicional comparación entre la Monarquía y el Universo, figurando el rey como el sol, la reina como la luna y los infantes como las estrellas³⁴.

32 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: "Poder y sociedad en la Catalunya de mediados del siglo XVIII: La visita real de Carlos III en 1759", en *Actes. Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Barcelona, 1984, Vol. II, pp. 275-285. "Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, n° 8, *Actes. Catalunya a l'època de Carles III. Segon Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Vol. II, Barcelona, 1988, pp. 561-577.

33 *Relación obsequiosa de los seis primeros días, en que logró la Monarchía española su mas Augusto Principio, anunciándose a todos los vasallos perpetuo regocijo y constituyéndose Barcelona un Paraíso con el arribo, desembarco y residencia, que hicieron en ella desde los días 17 al 21 de octubre de 1759, las Reales Magestades del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Amalia de Saxonia, con sus Altezas el Príncipe Real y demás Soberana Familia. Escrita de orden del muy Ilustre Ayuntamiento de esta Capital.* Con licencia. En Barcelona, por Maria Teresa Vendrell y Teixidó, 1759.

34 *Explicación del festejo alegórico y Real Máscara con que celebró la ciudad de Barcelona el feliz arribo del Rey nuestro Señor D. Carlos III con la Reyna nuestra señora D M Amalia de Saxonia y Real Familia. Executado por los Colegios y Gremios de dicho Capital.* Incluido en *Relación obsequio a de los seis primeros días en que logró la monarquía española su más augusto principio, anunciando a todos los vasallos perpetuo regocijo y constituyendo Barcelona un paraíso con el arribo, desembarco y residencia que hicieron en ella desde 10s días 17 al 21 de Octubre de 1759 las Reales Magestades del Rey nuestro señor D. Carlos III y de la Reina nuestra Señora Doña Maria Amalia de Saxonia con sus Altezas*

En la primera parte, la celeste, abría la marcha Mercurio, a caballo, mensajero de los dioses y dios del comercio -alusión significativa en una ciudad como Barcelona, tan volcada entonces en el desarrollo del tráfico mercantil-, seguían diez genios también a caballo. A continuación parejas de comparsas con bandas de música. Después diferentes brigadas con sus respectivos carros triunfales y séquitos, la de Eolo, dios del viento, la de Marte y Venus, la guerra y el amor, la de Cintia, la Luna, la de Apolo, el Sol, y la de Júpiter y Juno, padres de los dioses, celebrando la entrada “de nuestro invicto Carlos a tomar possession destos vastos Dominios, mas que con fueros de Rey, con créditos de amante y benigno Padre de todos sus Vasallos”³⁵.

En la parte segunda, la terrestre, primero iba la brigada de Vertumne, con Flora y Pomona, después la de Diana, la diosa cazadora, la de Ceres, divinidad de la agricultura, la de Vulcano, dios del fuego, y la de Saturno y Opis. Representaban a “la tierra, que espera ver renovados en España los antiguos siglos de Saturno, o edad dorada, con la venida de nuestro Soberano”³⁶.

La tercera parte, la Marina, comenzaba con la brigada de Alfeo y Aretusa, dioses de los ríos y las fuentes. Seguían la de Nereo, subalterno de Neptuno, la de Ulises, el gran héroe de la Odisea, que navegó largamente por el Mediterráneo -escenario primordial de la expansión marítima catalana y el mar que había atravesado Carlos III para llegar a España- y Parténope, la Sirena fundadora de la ciudad de Nápoles -la capital en la que había reinado Don Carlos-, la de Jasón y los Argonautas, protagonistas de otra gran epopeya marinera en busca del vellocino de oro -tema muy vinculado a la Monarquía Española a través del Toisón de Oro-, y finalmente, cerrando el magno desfile, la brigada de Neptuno y Anftrite, los grandes dioses del mar. Todos ellos: “Auspicios son de un Siglo de Oro para España, y las demás Regiones dependientes de su Imperio, los preludios del próspero Reynado de nuestro sabio Monarcha”³⁷.

Resultó en espectáculo magnífico, culminación de todos los organizados hasta entonces por la sociedad barcelonesa en honor de los soberanos, pues los Colegios y

el Príncipe Real y demás soberana familia. Escrita de orden del muy ilustre Ayuntamiento de esta capital. Barcelona, por Maria Teresa V. (Obra seguramente de Joan Casamajor, según se desprende de una carta de Finestres; vid. FINESTRES, Joseph: Epistolari, Barcelona, 1938, 2 v 61. Cartas 712 y 951), pp. 99-220. Eptome del alegórico festejo a sus Magestades y Altezas Reales que ha dispuesto la Ciudad, quedando la execución a cargo y expensas de sus Colegios y Gremios. Barcelona, Teresa Piferrer Viuda, 1759. 15 págs. Vid. también la tesis doctoral de REVILLA, Federico: Simbología de las celebraciones públicas en Barcelona durante el siglo XVIII, Universidad de Barcelona, 1977 y su artículo “Últimas consecuencias de la simbología clásica: la gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III”, Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, t. XLIX, Valladolid, 1983.

35 Explicación del festejo alegórico y Real Máscara con que celebró la ciudad de Barcelona el feliz arribo del Rey nuestro Señor D. Carlos III con la Reyna nuestra señora D. M. Amalia de Saxonia y Real Familia... Explicación de la IV lámina.

36 *Ibid*, explicación de la VI lámina.

37 *Ibid*, explicación de la VIII lámina.

Gremios no repararon en gastos ni en desvelos para la ocasión. La riqueza y espectacularidad de la fiesta quedó bien de manifiesto en la espléndida serie de grabados que se realizó como recuerdo, obra de Francesc Tramulles, J. A. de Ferht, Pere Pascual Molas y Jean Michel Moreau, que son el testimonio permanente de una de las más interesantes expresiones del arte efímero en la Barcelona del siglo XVIII.

Si en la visita a Barcelona de Carlos III en 1759 se utilizó el simbolismo mitológico para representar las glorias de la Monarquía, en la visita de Carlos IV a la capital catalana en 1802 se pasaría de la mitología a la historia, destacando especialmente la evocación de las glorias mediterráneas del pasado medieval, enlazando ese pasado con la voluntad de presencia en Italia que se buscaba en aquellos años iniciales del siglo XIX³⁸. Las dobles bodas hispano-napolitanas, la de Don Fernando, el Príncipe de Asturias, con la princesa María Antonia y la de la infanta María Isabel con Don Francisco Jenaro, Príncipe heredero de Nápoles, se celebraron el 4 de octubre.

En las noches del 5 y 6 de octubre, para festejar los matrimonios se organizó una Máscara Real. Cada una de las dos Máscaras contaba con cinco carros alegóricos, acompañados de sus correspondientes comitivas. La primera giraba en torno al tema del Himeneo y de la Paz, con “los preciosos frutos que ellos producen”, en referencia a las dos bodas y a la política de concordia entre España y Nápoles que se proyectaba³⁹. La segunda glosaba una de las más heroicas gestas de la Corona de Aragón en su expansión de la edad media por el Mediterráneo: “La expedición de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos a principios del siglo XIV”, en alusión al nuevo empuje que se buscaba dar a la política mediterránea de la Monarquía española, estrechando lazos con los Borbones napolitanos⁴⁰. Una tercera máscara real, organizada para la noche del 7 de noviembre, vigilia de la partida de los reyes de Barcelona, camino de Valencia, fue una “representación alegórica de la Gratitud, la suma de que están llenos los corazones de todos los barceloneses hacia su benéfico Monarca”⁴¹.

Una monarquía del Absolutismo ilustrado

El proceso de paulatino desarrollo del absolutismo ilustrado abarca todo el siglo XVIII, iniciado en el reinado de Felipe V, intensificado en el de Fernando VI, culminado en el de Carlos III y continuado, a pesar de la crisis, en el de Carlos IV.

38 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1973.

39 *Máscara Real para la primera noche cinco de Octubre*. Barcelona MDCCCII. Por la compañía de Jordi Roca y Gaspar. Biblioteca de Catalunya, Folletos Bonsoms, nº 9066.

40 *Máscara Real para la segunda noche seis de Octubre*. Barcelona MDCCCII. Por la compañía de Jordi Roca y Gaspar. Biblioteca de Catalunya, Folletos Bonsoms, nº 9067.

41 *Máscara Real para la noche siete de Noviembre*. Barcelona MDCCCII. Por la compañía de Jordi Roca y Gaspar. Biblioteca de Catalunya, Folletos Bonsoms, nº 1796.

Una serie de cuadros y otras obras de arte efímero proponen interesantes imágenes que construyen la imagen de conjunto de la Monarquía Española, como una de las más sobresalientes monarquías europeas de la Ilustración.

Símbolo de la protección a la cultura dispensada por el primer Borbón en el trono español son dos retratos de los reyes, Felipe V e Isabel de Farnesio, pintados por Meléndez en 1727, por encargo de la Real Librería, Felipe, vestido con casaca gris plata bordada en oro, con el peto de una coraza, la Orden del Espíritu Santo y el Toisón de Oro, aparece descansando su mano sobre un libro cerrado, que contiene los estatutos de la Real Biblioteca, e Isabel, llevando un traje de grueso brocado adornado de encajes y con manto de piel, muestra en un libro abierto la imagen de su esposo.

Los retratos de Fernando VI remiten esencialmente al monarca reformista e ilustrado. Ya rey, se le hicieron retratos como el realizado por Juan Bautista Peña en 1747 por encargo de la Biblioteca Real, en que Fernando VI aparece en una biblioteca, descansando su mano izquierda sobre la corona real, depositada en una mesa sobre un almohadón. El retrato hace pareja con otro de la Reina María Bárbara de Braganza, que tiene en sus manos varios libros, colocados sobre una mesa y al fondo la corona real⁴².

Muy significativa es la alegoría de Fernando VI como protector de las artes y las ciencias, obra de Antonio González Ruiz, pintada en 1754 (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). El rey está en pie ante el trono, va vestido con coraza y manto real, portando el collar de la orden del Toisón de Oro y el de la orden del Espíritu Santo. Recibe el homenaje de dos figuras femeninas simbolizando la agricultura y el comercio. Por el suelo, en primer término, dos *putti* con objetos que evocan el poder militar y las artes. Sobre el conjunto una figura alada, la Fama, con una trompeta para pregonar las virtudes del reinado y con la palma de la victoria. El afán reformista del reinado queda bien expresado en el cuadro.

Igualmente representativa es la imagen que presenta el óleo de fray Bartolomé de San Antonio en que Fernando VI, en pié, pisando a los enemigos de la religión, aparece al lado de una figura femenina entronizada, que simboliza la Iglesia Católica, coronada por la tiara pontificia e inspirada por el Espíritu Santo, a la que rinden pleitesía otras figuras femeninas representando las cuatro partes del mundo (Museo Municipal, Madrid). Tras graves problemas en las relaciones entre la Monarquía española y la Santa Sede, el Concordato firmado en 1753 marcó un hito de concordia.

Significativo es el retrato de Carlos III obra de Mariano Salvador Maella (Palacio Real, Madrid). La imagen de Carlos III, de pié ante el trono, con bastón de mando

42 SANTIAGO PÁEZ, Elena: "Retratos de reyes en la Real Biblioteca Pública", *Biblioteca Nacional*, Madrid.

y ciñendo espada, revestido con el hábito blanco y azul de su nueva orden, fundada en 1771, sobre una mesa a su lado, la corona y el manto real, también el sombrero. El retrato es un claro símbolo de la apuesta regia “por la virtud y el mérito”, tal como indicaba el lema de la nueva orden. La creación de la orden de Carlos III, consagrada a la Inmaculada Concepción, devoción tradicional de la Monarquía española, significaba una revolución ilustrada. Los requisitos para formar parte de ella ya no eran sólo la nobleza y la milicia, sino que estaba destinada a premiar los servicios a la Monarquía, valorando expresamente los méritos del talento y el trabajo.

La preocupación por el desarrollo de la economía y la prosperidad del reino también se expresaba frecuentemente en las decoraciones de los festejos. Significado especial tenía el comercio, considerado como el gran motor de expansión económica. Muy expresivo el adorno que se colocó en la fachada de la Lonja de Barcelona, con motivo de la visita real de Carlos III en 1759, a su llegada a España para ocupar el trono. La ornamentación se concentraba especialmente en la Plaza del Palacio, donde se hallaba la residencia real y algunos importantes edificios como la Lonja y la Aduana, que habían decorado sus fachadas con interesantes perspectivas de claras referencias a la economía. La más espléndida era la decoración de la Lonja, encargada por la Junta de Comercio a Juan Pablo Canals, artista aficionado y uno de los más significativos personajes de la burguesía catalana.

El grabado de la perspectiva llevaba la siguiente leyenda: “Idea de la Perspectiva iluminada, que para obsequiar a Sus Magestades y Real Familia, en su feliz arribo, erigieron en frente del Real Palacio, el Comercio y Real Compañía de Barcelona. Representan las Nimphas, al pie de los Obeliscos coronados con las effigies de Sus Magestades al Magistrado de la Lonja del Mar, i Real Compañía. Mercurio su Apoderado, ofrece su Caduceo a Apolo, que en el systema imitado, es nuestro Rei Carlos III, centro fixo de todos los movimientos, que debaxo el Iris, hacen a la América, sus Navíos. Los demás Planetas concurren á su deuda, i al applauso, á que dio complemento un harmonioso Cuerpo de Música, en presencia de los Reyes, en las noches de 17, 18 i 19 de Octubre de 1759”⁴³. La perspectiva pintada e iluminada hacía referencia al comercio catalán con las Indias, representado por barcos navegando a través del Océano, flanqueado por dos globos terráqueos, el uno mostrando Europa y el otro, América, y por las columnas de Hércules -el paso del Mediterráneo al Atlántico- con la tradicional inscripción del Plus Ultra. A ambos extremos aparecían las dos instituciones clave en la empresa del comercio catalán, la Lonja y la Compañía de Barcelona, enmarcando la vista marítima el Arco Iris, símbolo de la Paz, garantía del desarrollo económico, y coronando el conjunto el mundo celeste en el cual Apolo,

43 Institut Municipal d’Història de la Ciutat, Barcelona, Sección de Gráficos.

el dios Sol, ocupaba el centro y simbolizaba al rey Carlos III, foco de irradiación del poder, del cual se esperaba toda ayuda y protección, y al que se rendía Mercurio, como dios del comercio, en representación de la burguesía mercantil barcelonesa y sus intereses económicos, mientras los demás planetas, otros grupos e instituciones, giraban a su alrededor⁴⁴.

La decoración del edificio de la nueva Aduana para la ocasión era obra de José Sala por encargo del Intendente. Nuevamente el mar, los navíos y dos puertos, el de Barcelona y el de Nápoles, ocupaban el fondo de la composición. En el centro se hallaba Neptuno, que había amparado la feliz navegación del monarca desde Nápoles a Barcelona y del que se esperaba protegiera las largas rutas marítimas por las que Cataluña alcanzaba su prosperidad. A los lados, cuatro diosas, Fortuna, Juno, Ceres y Venus, y cuatro dioses, Mercurio, Júpiter, Hércules y Pan, simbolizaban el agradecimiento por los dones que Barcelona recibía del mar y el más preciado de ellos, la llegada de su nuevo rey. Y rematándolo todo, como siempre, la exaltación de la Monarquía en las personas de Carlos III y María Amalia, con la también repetida presencia de las Columnas de Hércules, el Plus Ultra, permanente recuerdo de las rutas atlánticas hacia América y proclamación de la voluntad catalana de ir más allá en el camino emprendido.

En años posteriores el arte efímero de la decoración de la Lonja y de la Aduana se convertiría en imagen permanente. La decoración de los salones de la nueva Aduana confirmarían los buenos augurios del comienzo del reinado, con la serie de pinturas al fresco de Pedro Pablo Montaña de 1790-1791, que evocaban importantes decisiones políticas del monarca en temas económicos y diplomáticos de gran relevancia para Cataluña, especialmente para el fomento del comercio marítimo. Una de las pinturas representa a Carlos III firmando los decretos de libre comercio, que ponían fin al sistema de monopolio y que abrían el tráfico mercantil con América a todos los puertos españoles. Otras pinturas muestran la firma del Tratado de paz y comercio con Argel, en diversos momentos, en una el embajador musulmán saluda de rodillas al rey, sentado en el trono, en otra el monarca, siempre sentado en el trono, discute con el diplomático magrebí, sentado frente a las gradas del trono, las condiciones del tratado, y en otra el embajador besa la mano del monarca, mientras uno de los ministros que se halla al lado sostiene el documento del tratado.

Otras grandes reformas del reinado de Carlos III fueron igualmente convertidas en imagen, por ejemplo la colonización de Sierra Morena que se representa en el cua-

44 PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: "Catalunya y el Atlántico a comienzos del reinado de Carlos III, entre la realidad y el símbolo", en *XIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, Comunicacions III*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1990, pp. 211-226. "La visita de Carlos III a Barcelona, vista por los académicos de Buenas Letras", en *Haciendo historia. Homenaje al Profesor Carlos Seco*, Madrid, 1989, pp. 235-248.

dro de José Alonso del Rivero: “Carlos III entregando tierras a los colonos de Sierra Morena” (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). El rey, vestido a la romana, centra el cuadro. Está rodeado de personajes relacionados de diversas maneras con el proyecto, entre ellos Pablo de Olavide, principal promotor de la reforma, Campomanes, otros ministros y diversos súbditos, representados por gentes de variada condición social, y dos figuras femeninas alegóricas relacionadas con la Agricultura. Sobrevuelan otras dos figuras mitológicas, Apolo en su carro y la Fama pregando la excelencia de la política regia. La colonización de Sierra Morena constituye una de las empresas de mayor envergadura de la política agraria del siglo XVIII. De la larga trayectoria de esta imagen habla la versión posterior, del siglo XIX, obra de Victoriano López, en que el rey, vestido con armadura y manto real, reparte las tierras a los colonos de las nuevas fundaciones de Sierra Morena (Alcázar de Segovia).

La imagen de Carlos III como rey de la Ilustración, protector de las ciencias y las artes, está representada en la obra de Manuel Camarón, una alegoría académica en torno a Carlos III, en que el monarca, vestido con armadura y manto real y con el bastón de mando en la mano derecha, se halla rodeado de héroes mitológicos y figuras alegóricas, haciendo referencia al papel regio como patrono ilustrado (Museo de Bellas Artes de Valencia).

En el reinado de Carlos IV, a pesar de la sombra proyectada por la Revolución Francesa sobre la situación española y las sucesivas crisis económicas y políticas, el afán reformador e ilustrado se mantuvo. Sin embargo, la presencia del favorito Godoy junto a los Reyes empañó estos positivos esfuerzos, desacreditando al trono y a la Monarquía. Guerras continuas con Francia, con Gran Bretaña, con Portugal, acabarían de hundir las mejores posibilidades. Revelador es el cuadro de José Aparicio, de 1796, en que Godoy presenta la paz a Carlos IV (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). A la izquierda, el rey, sentado en el trono, con manto real y el collar del Toisón de Oro, en el centro Godoy, como hombre fuerte de la situación, también lujosamente revestido, a la derecha una bella figura femenina vestida de blanco, coronada de olivo y portadora de una rama de olivo, que representa la paz, más a la derecha, caído en tierra, vencido, Marte, el dios de la guerra. Al fondo, el arco iris y figuras abrazándose, en signo de reconciliación. Godoy se consideraba el artífice de la paz de Basilea, firmada en 1795, por lo que el cuadro debió llenarle de satisfacción. La paz era un loable ideal, pero el horizonte histórico del reinado no sería la paz, sino continuas guerras, culminadas en la larga y terrible guerra de la Independencia.

Muy revelador de la escalada de poder del valido es también el cuadro de Francisco Llácer Vilademunt en que Carlos IV nombra almirante a Godoy, donde aparecen ambos personajes en el momento en que el monarca entrega el bastón de mando al ministro, rodeados ambos de figuras alegóricas, entre las que destaca Neptuno, el dios del

mar (Museo de Bellas Artes, Valencia). La presencia constante de Godoy junto al rey se detecta en múltiples cuadros, como el de Carlos IV y Manuel Godoy de cacería, obra de Isidro González Velázquez (Casa del Labrador, Palacio Real de Aranjuez, Madrid).

La imagen de la Monarquía Española en el siglo XVIII es una imagen compleja, construida a través de muchas imágenes, diversa, pero coherente, la imagen de una monarquía poderosa, la de una gran potencia internacional, y sobre todo la imagen de una monarquía ilustrada, deseosa de conseguir la felicidad de sus súbditos. Esa era la imagen que la Monarquía española del siglo XVIII quiso lograr y transmitir. Trataba de enlazar con el pasado, pues en su larga y gloriosa trayectoria radicaba su grandeza y su legitimidad, pero se hallaba volcada hacia el futuro; no deseaba mirar hacia atrás, no se recreaba en la nostalgia, su meta estaba delante; era el nuevo concepto de progreso el que la orientaba y la impulsaba a avanzar, un concepto que indicaba la existencia de una confianza en la mejora de la condición humana en general y también de la Monarquía española en particular. Como decía Jovellanos, el siglo XVIII español fue un siglo sembrado de “semillas de luz”, que con el correr del tiempo darían “frutos de ilustración y de verdad”, que eran para el famoso ilustrado “las prendas más ciertas de la felicidad del pueblo”. “El glorioso empeño de ilustrar la nación para hacerla dichosa”, en expresión también de Jovellanos, se manifestó a lo largo del siglo de mil modos y maneras, también en las imágenes que construyeron la imagen de la Monarquía Española en el siglo de la razón y de las luces⁴⁵. A pesar de todas sus limitaciones y contradicciones, era una imagen fuerte y atractiva, que llevaba consigo un mensaje de grandeza y prosperidad, una imagen que pretendía reflejar el ideal de toda Monarquía del Absolutismo ilustrado, un ideal que la Monarquía española persiguió con empeño durante todo el setecientos.

45 *Elogio de Carlos III*. Leído en Real Sociedad Económica de Madrid el 8 de noviembre de 1788.