

# LA IMPRONTA DEL REFORMISMO ILUSTRADO EN LA FORMACIÓN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS Y LAS JOYAS COMO SÍMBOLOS DE VIRTUDES CIVILES EN LA IMAGEN DEL REY FILÓSOFO: LA ALEGORÍA DE CARLOS III DE MANUEL CAMARÓN

ROSA E. RÍOS LLORET.  
SUSANA VILAPLANA SANCHIS.

*The enlightened reformism of Charles III, his centralist policy, and his eagerness for reform and education as a means to improve the situation of the country are the background of the establishment of the Academia de Bellas Artes de San Carlos. We should remember how important Pérez Bayer and other Valencian people were in implementing the royal proposals, making up a second generation of enlightened intellectuals who, although the heirs of Mayáns, were to follow the political guidelines emanating from the Crown. Drawing on these principles, we can easily conclude that the self-image the monarch was seeking had to be wholly in accordance with the conception of the king philosopher he embodied. An institution such as the Academia could not obviate these wishes. Jewels became a new way to get it, and the Alegoría de Carlos III, by Manuel Camarón, is an adequate example to show it.*

**E**n el año 1768 se aprobaron los Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, pero antes de esta fecha sucedió toda una serie de acontecimientos que derivaron en la creación de esta importante institución cultural y que, de alguna manera, la definieron. No trata este artículo del papel de la Academia en la difusión de determinados estilos artísticos, estudio que está ya suficientemente documentado, sino de la relación que existe entre la fundación y desarrollo estatutario de esta entidad y el reformismo ilustrado de Carlos III. El afán de control por parte del monarca unido a las ideas de la necesidad de las reformas, del progreso y de la mejora de las enseñanzas, alcanzó también a las Bellas Artes. Todo esto motivó una imagen del rey que ya no era la de los Austrias, y que las joyas ayudaron a crear.

## EL REFORMISMO ILUSTRADO Y SU INFLUENCIA EN LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA DE BBAA DE SAN CARLOS DE VALENCIA

Aunque el siglo XVIII es el del triunfo de las Academias, Garín Ortiz de Taranco (1993) habla de "una atmósfera protoacadémica" en España ya desde la época de Felipe II, que enlaza con la institución fundada por Pacheco en Sevilla (BROWN, 1988) y con otras similares, como la de Murillo, o la seiscentista

Academia de Nobles Artes que, curiosamente, tuvo un entusiasta protector en el valenciano Vicente Giner. El mismo Garín resume los orígenes académicos valencianos remontándolos a una academia fundada en el siglo XIV, al Colegio de Pintores del siglo XVII y, en otro orden de cosas, a la famosa Academia de los Nocturnos (1591) que, aunque dedicada a actividades literarias, la considera vinculada, por su organización y nomenclatura, al tipo de entidad cultural que estudia. Las reuniones de artistas con la finalidad de aprender y difundir ideas, teorías y conocimientos, también fueron bastante comunes ya en el siglo XVII y principios del XVIII en Valencia, en torno a personajes como Corachán, Zaragoza o Tosca, dentro del movimiento de los *novatores*; así como la existencia de los estudios particulares para la enseñanza de la pintura, como el de Juan Conchillos, o el de los Vergara.

Pero el siglo academicista será el XVIII, época del nacimiento de las Academias de Estocolmo, Copenhague, Londres y San Petersburgo y, por supuesto, de las españolas. La monarquía absoluta y su variante conocida como despotismo ilustrado, favorecieron su fundación ya que, mediante las Reales Academias, se aplicaban las teorías políticas ilustradas del estado moderno basado en el progreso de las artes, de las ciencias y de las técnicas, de la educación y del desarrollo económico, todo ello desde la perspectiva centralizadora y vigilante de

la monarquía. En España, las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, o la de San Fernando, en Madrid, serán los ejemplos primeros de ese interés de la nueva dinastía borbónica.

En 1742 se fundó la Academia Valenciana con el fin de difundir la cultura y mejorar los conocimientos y enseñanzas de materias tales como la Historia, todo ello dentro de la óptica ilustrada. Al mencionarla, a menudo, se nombra casi de pasada el papel que Gregorio Mayáns tuvo en su nacimiento, al mismo tiempo que se considera a esta entidad como uno de los precedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Conviene matizar ambas afirmaciones. Antonio Mestre (1968, 1970) ha demostrado lo decisiva que fue la intervención de Mayáns para la existencia de esta Academia, cuya fundación fue un "intento de reformar las letras españolas al margen de la Corte". El afán crítico y de independencia intelectual del erudito de Oliva le había ganado amigos pero también importantes enemigos entre los grupos intelectuales de la Corte. La animosidad que sentían hacia él algunos de los académicos de la Lengua y de la Historia era recíproca y, como prueba Mestre (1970), Mayáns no dudaba en manifestar en su correspondencia, y probablemente en conversaciones con sus íntimos, el desprecio que sentía por algunos de estos hombres que se reputaban a sí mismos como eruditos, y en criticar algunas de sus investigaciones por considerarlas burdas y faltas de juicio.

Mestre dice que "es imposible entender la génesis de la Academia Valenciana sin tener en cuenta dos factores: el proyecto de reforma de las letras españolas propuesto por D. Gregorio y la seguridad económica que busca para imprimir las obras necesarias" (MESTRE, 1968, pág. 133). Así, solicita la ayuda del barón y señor de Beniparrell y, con otros amigos animosos, se decide a crear una entidad en Valencia, con unas constituciones redactadas por él mismo y bajo su dirección e influjo, que pudiera convertir en realidad su programa basado en ilustrar las cosas de España, y cuyo fin fundamental era la reforma cultural. Si se potenciaba el desarrollo de las artes y de las ciencias se lograrían otras grandezas: la política, la económica y, por qué no, la militar.

Al leer los principios mayansianos que componen la Academia, se evidencia su identificación con la filosofía de la Ilustración, pero desde una perspectiva emancipada de la tutela oficial: la Academia Valenciana se gesta y forma al margen de Madrid, ni intenta parecerse a las Reales Academias existentes, ni se hace hincapié en la protección del monarca

y ni siquiera se intenta añadir el adjetivo "Real", que con tanto ahínco buscan otras instituciones similares.

Mayáns es un erudito de espíritu independiente, que pretende llevar a cabo las reformas necesarias pero que, justamente por su espíritu crítico y libre, choca con los grupos partidistas de los intelectuales cortesanos, es un hombre cuyos antecedentes familiares austracistas y de clara defensa de los Fueros valencianos lo hacían, como poco, sospechoso, en una corte como la borbónica. Todo esto provocará recelos y favorecerá camarillas que lo acusarán de anticlerical y antiespañol. Si a ello se añade su actitud, a menudo poco diplomática y habilidosa, propia del hombre de estudio que busca la plasmación de sus ideas antes que el medro y la aceptación aduladora, se comprenderá que sea considerado un personaje poco atractivo dentro de las aguas turbulentas de la política española dieciochesca.

En 1751 se disuelve la Academia Valenciana, entre otras causas, pero sobre todo, por la negativa de los académicos valencianos a obtener la protección real a cambio de que sus estatutos coincidieran con la Real Academia de la Historia y dependieran constitucionalmente de ella. En ese sentido, los académicos valencianos no fueron tan sumisos como los de la Real Academia de las Buenas Letras de Sevilla, ni tan dóciles como los catalanes de la Real Academia de Bellas Letras. Para Mayáns, los cimientos que sostenían su edificio cultural se basaban en la independencia del estudioso con respecto al poder, ya que sin esa autonomía no había crítica posible, y de no existir ésta, todo es adocenamiento, sumisión y carencia de nuevos caminos e ideas. La Academia Valenciana perdía la protección real si no acataba unas directrices que venían de fuera. Ni el gobierno, ni las entidades culturales radicadas en la Corte, aportaron apoyo y comprensión, antes al contrario, persiguieron las actuaciones de la Academia, o intentaron centralizar la actividad de la corporación cultural valenciana. El tiempo de una entidad ilustrada y autónoma había cumplido.

De 1754 data la creación de una Academia pública y oficial -aunque no estatal- de Pintura, Escultura y Arquitectura, a la que llamarán de Santa Bárbara, en honor de Doña Bárbara de Braganza, la esposa del rey Fernando VI. Conviene resaltar dos hechos: primero, el sitio donde se establece, en tres aulas del edificio de la Universidad y, segundo, la circunstancia ya señalada de que no es una academia estatal, por cuanto es sufragada por la Ciudad y por ricos próceres, e incluso por los propios académicos. Ambas cosas son significativas, como intuye

Garín (1993, pág. 51). Comenzar las enseñanzas artísticas dentro del ámbito universitario expresa el deseo de convertir aquéllas en una tarea de mayor enjundia que la derivada de la maestría o actividad gremial. Al insistir en el tono universitario, se considera a la Academia como una facultad más. Al mismo tiempo, el hecho de que surja desde la propia ciudad, desde el empeño de un grupo entusiasta de artistas, aristócratas e intelectuales, revela el interés por los avances en la enseñanza y aprendizaje de las artes dentro de las tendencias que se estaban imponiendo en el resto de Europa y demuestra la existencia de un grupo nutrido de ilustrados valencianos, continuadores del trabajo de los *novatores* seiscentistas. Y sin embargo, la Academia de Santa Bárbara nace mirando a Madrid, no sólo porque sus Constituciones se asemejan a las de San Fernando, sino también porque sus creadores comprenden pronto la necesidad de conseguir el favor real para solucionar el problema económico: el dinero, la subvención eran indispensables. La muerte de la reina primero y, al cabo de un año, la del rey, dejaron desamparada a la Academia de Santa Bárbara, y la convirtieron en un valeroso ensayo, sólo temporalmente fracasado.

La subida al trono de Carlos III y su fama de mecenas y protector de las artes reaviva la esperanza de los académicos valencianos por conseguir el calificativo de Real, y, en 1762, se había entregado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una "Representación" de Valencia, para hacerla valer al nuevo monarca. Estas teorías, la del interés artístico del rey y el apoyo de la Academia madrileña, han sido las tradicionalmente utilizadas para explicar la relativa rapidez con que se concretaron las aspiraciones valencianas. Y no obstante, habría que considerar alguna otra intervención no menos decisiva, la de un personaje de cuyo protagonismo en la fundación de la Academia de San Carlos poco o nada se ha hablado: el catedrático y hebraísta valenciano Francisco Pérez Bayer.

Antonio Mestre (1977) demuestra la existencia de un grupo valenciano en la corte de Carlos III dirigido por Bayer, que intervino de una manera rotunda en las medidas reformistas que, en el plano cultural, deseaba llevar a cabo el monarca. En estas reformas, tales como la expulsión de los jesuitas, el control de las enseñanzas y de la Universidad o la reforma de los Colegios Mayores (RÍOS LLORET, 1977), tuvo Bayer una actuación decisiva. Provisto del favor del monarca, el catedrático valenciano supo rodearse de amistades que le permitieron ascender en su situación en



Fig. 1.- Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1768. Aguafuerte buril. Realizado por Manuel Monfort y Asensi. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

la Corte, donde llegó a tener un importante puesto por su sintonía con los intereses del rey, que vio en él a quien podría servirle en lo que deseaba: conseguir el sometimiento absoluto a la autoridad real de la Iglesia, la Nobleza y todas aquellas instituciones que todavía gozaran de independencia. A este punto esencial de la política carolina habría que añadir el interés del monarca por la necesaria mejora de la enseñanza y de la cultura españolas, típicas de un monarca ilustrado.

Nombres como Felipe Bertrán, Raimundo Magí, José Climent, Juan Bautista Muñoz, José Tormo, Vicente Blasco, Antonio José Cavanilles, Antonio Ponz, son algunos de los que, en mayor o menor medida, constituían este grupo, todos ellos dirigidos por

Bayer. Sin embargo, el interés de Bayer no estaba ceñido a las reformas que deseaba el rey, sino que su ambición era mucho más amplia, deseaba controlar el mundo intelectual valenciano, como de hecho lo consiguió controlando el cabildo y la universidad. El primero mediante la elección de canónigos de la Metropolitana afectos a su partido; la segunda, con la elección de Blasco como rector de la Universidad e imponiendo su Plan de Estudios. En esta tesitura, ¿cómo iba a consentir que existiera una entidad cultural, la Academia, que escapara a sus designios?.

En 1761, Manuel Monfort viaja a Madrid comisionado por los académicos valencianos para presentar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando una "Representación" en la que se exponía la valía de los que habían de regir la futura Academia valenciana (fig. 1). Esta pretensión llegó enseguida al conocimiento de Carlos III y fue rápidamente atendida: "Oyó el rey con mucho agrado sus súplicas" (GARÍN, 1993, pág. 61). Además del éxito de su comisión, es sabido lo provechoso que le resultó el viaje a Monfort, ya que recibiría el cargo de tesorero administrativo de la Real Biblioteca, a instancias de Pérez Bayer, y lograría el honor de ser académico de San Fernando. El favor que le proporcionó el hebraísta valenciano es un hecho indiscutible. Así lo confesaba Juan Antonio Mayáns en carta a Vega Sentmenat: "Manuel Monfort, el laminista, no es largo en el buril, pero muy travieso en las entradas en las oficinas, de que ha hecho usos provechosos, pero muy pícaros, a la sombra del Ilmo. Bayer contra todo género de gentes" (SERRANO MORALES, 1898-99). Esta intensa relación entre Monfort y Bayer también la señala Ruiz Lasala (1974), quien confirma el apoyo y las influencias que recibirá el grabador valenciano gracias a la amistad de Báyer. Por tanto, aunque la preparación y las obras de los académicos valencianos tuvieran la calidad necesaria, es evidente que, en la benévola acogida de Carlos III a sus pretensiones, no fue ajena la mano de Báyer. De hecho, una vez aprobada la creación de la Academia y aprobada su condición de real, Báyer pronto fue nombrado académico, de la misma manera que lo fueron muchos de sus afectos, como Raimundo Magí, Ponz o Cerdá y Rico. Se puede objetar que tales designaciones eran fruto de las virtudes de estos caballeros, pero, sin negarlo, lo cierto es que dentro de la Academia había un grupo numeroso que seguía las directrices de Bayer, y éstas se encontraban en la línea del reformismo ilustrado de Carlos III. En este sentido resulta significativa la intervención oficial de la Academia en el arte sacro, a

cuyo efecto se recibió una Real Orden comunicada por Floridablanca a la Academia, el 25 de junio de 1787, confirmatoria de otra del año anterior, a las que Garín (1993, pág. 101) califica de "regalistas e ilustradas", en la que la academia recibía el encargo de controlar todas las obras, reformas, etc. que se hicieran en edificios, retablos, planos y dibujos de cualquier construcción o reforma relativa a un lugar sagrado, debiendo someterse las autoridades eclesiásticas a lo dispuesto por la Academia. Esta orden es una prueba de las medidas intervencionistas del monarca de las que Báyer era cumplido servidor, ya que, como se señaló anteriormente, no sólo tenía valedores en el interior de la Academia que tanto le debía, sino también en el cabildo de la metropolitana, donde los canónigos eran mayoritariamente amigos suyos y del que él mismo formaba parte.

Las diferencias entre el concepto de Academia de Báyer y el de Mayáns son evidentes: mientras que el primero apostará por una entidad que, siguiendo los criterios ilustrados y reformistas, sirva al mismo tiempo a los intereses monárquicos, Mayáns deseaba una Academia independiente de los poderes fácticos, con todas las dificultades que esto entrañaba. En este contexto y sabidas las complicadas relaciones entre Mayáns y Pérez Báyer (MESTRE, 1977, pág. 570), se comprende mejor un hecho que se ha interpretado de diversas maneras, la no publicación, caso insólito, de la *Oración* de Mayáns en la Academia del año 1776. Se ha dicho que el discurso era excesivamente largo, que había sido producto de un olvido involuntario, o simplemente se ha explicado este hecho por la controversia y unánime censura que suscitó el discurso (GARÍN, 1993, págs. 87 y ss.). Gracia (1998) considera el hecho de la censura del discurso como una represalia por el modelo de enseñanza que Mayáns defendía para la Academia. Para la autora, el escrito del de Oliva "se convirtió en una verdadera lección sobre el arte de la pintura, que puso en evidencia a los académicos locales" (GRACIA, 1998, pág. 405), además de adecuar las enseñanzas de la pintura a nuevos criterios educativos, entre ellos los del conocimiento de materias como la Geometría, Aritmética, Física, etc. Pero, amén de todos estos motivos, convendría no olvidar que Mayáns, intelectual de categoría indiscutible, no era hombre de muchas diplomacias y aprecio; ya se ha señalado lo complejo de su amistad con Bayer, pero también existían reticencias con otros académicos, por ejemplo con Monfort -cuyo padre, Benito, ya puso extraordinarias dificultades para editar la car-

ta de Don Gregorio al pavorde Calatayud (MESTRE, 1975)-, y buena prueba de la poca sintonía entre Manuel Monfort y Mayáns es el testimonio del cura Hermán, quien, en una carta a Mayáns de 1768, escribe lo siguiente: "No sé como se ha traslucido mi consulta. Lo cierto es que Monfort no es amigo mío ni de Vmd." (MESTRE, 1977, pág. L).

Esta segunda generación de valencianos ilustrados encabezada por Bayer está ya perfectamente identificada con el centralismo borbónico, con la necesidad de reformas en la enseñanza y con el control de la cultura desde las altas instancias del Estado, frente a la generación de Mayáns, que apelaba al criticismo y a la independencia del intelectual. No se trata de juzgar aquí cuál de las dos opciones era la correcta, sino de señalar que, en la formación y desarrollo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el reinado de Carlos III, tuvo una mayor incidencia la postura de Bayer que la de Mayáns.

#### LA IMAGEN DEL REY CARLOS III Y LAS JOYAS COMO SÍMBOLOS DE VIRTUDES CIVILES. LA "ALEGORÍA DE CARLOS III" DE M. CAMARÓN.

La Razón fue objeto de un culto universal por los intelectuales ilustrados del siglo XVIII, hasta tal punto que su credo reemplazó al de la religión por ellos combatida, y una mística sustituyó a otra. Derivado de este culto nacía la necesidad de la difusión de la cultura, de "las luces", y, en este sentido, para los ilustrados españoles la cultura en la España de este período, "como se hallaba poco desarrollada, y reservada a unos cuantos privilegiados, aquellos que disfrutaban de ella la sienten preñada de valores infinitos. Es ella la única que puede regenerar al país y devolver su dignidad y su libertad al individuo. Así pues, hay que distribuirla generosamente a todos para convertir en una España grande un país degradado" (SARRAILH, 1974, pág. 155). ¿Por qué esta fe en la cultura? ¿qué virtudes ven en ella los españoles ilustrados para venerarla de este modo? La cultura se les muestra como una fuente de felicidad, puesto que crea y desarrolla la felicidad del pueblo, y los reyes Borbones la impulsarán, porque no se puede hacer feliz al pueblo sin instruirlo. Por ello, la nueva dinastía pone en práctica una política cultural que se basa en una "cultura que es, a la vez, utilitaria y dirigida" (SARRAILH, 1974). La suma de ambos conceptos es decisiva para comprender muchos de los aspectos de la vida intelectual española de la segunda mitad del XVIII.

Los aristócratas y muchos miembros de la Iglesia siguieron estas doctrinas, sobre todo desde la perspectiva del puro conocimiento. Resulta interesante señalar cómo el Arzobispo Mayoral, uno de los primeros benefactores de la Academia de santa Bárbara, fundó una Biblioteca en el Palacio Arzobispal de Valencia, en la cual se encontraban *les meilleurs ouvrages étrangers sur la géographie et l'histoire* (LABORDE, 1809). Y, por supuesto, participa todo ese grupo de intelectuales que surgen de las capas medias de la sociedad, y que tanto contribuirá a los cambios en el reinado de Carlos III. Es importante señalar cómo también se van a agregar los nuevos burgueses, descendientes de las antiguas familias de mercaderes y de maestros de los gremios, pero con un espíritu muy distinto del de sus abuelos. La expansión y la ganancia eran sus objetivos y no la estabilidad y la seguridad. Así pues, aun dejando aparte a la mayoría de la población española que todavía vive de la agricultura y que se resiste a los cambios, lo cierto es que existe una minoría selecta, de variado origen social que, por diversas razones, sí que estaría dispuesta a aceptarlos. Es dentro de esta minoría selecta donde se pueden encuadrar a muchos de los académicos y a la propia Academia como un canal más de propagación de las ideas ilustradas. A esta minoría citada habría que añadir la actitud de la realeza. La mayoría de los escritores que celebraban los adelantos materiales de España los atribuían a la política ilustrada de Carlos, y ninguna de las medidas adoptadas para fomentar la prosperidad nacional fue más admirada que el apoyo prestado a las instituciones culturales, singularmente a las Universidades y a las Sociedades Económicas de Amigos del País (HERR, 1973). El hacer un estudio más profundo del porqué de esta actuación real rebasa los límites de este trabajo, sin embargo, no hay que obviar los anteriormente citados deseos de la monarquía de controlar todas estas entidades, las cuales, en el caso valenciano, estuvieron intensamente relacionadas con la Academia. Dentro de esta línea de actuación se entiende la Academia de Bellas Artes de San Carlos que "había creado un estilo artístico que fue aprobado y fomentado por la monarquía. El objetivo: crear una imagen visual del nuevo estado centralizado. (...) El hecho de que la Academia hubiera sido creada por la monarquía la convertía en garante de los intereses culturales de aquella, y en administradora de la cultura aceptable" (GRACIA, pág. 402, 1998).

Con todo este entramado de nuevas exigencias y reformas hay que relacionar la imagen que Carlos III desea ofrecer, imagen que los académicos valencianos se prestará a divulgar, como integrantes de una institución tan sensible a los intereses del monarca. Una imagen, por tanto, de un monarca que favorece las Artes y las Ciencias, preocupado por la cultura y la enseñanza, y que dirige todos sus intereses a lograr el bienestar económico y la prosperidad de sus súbditos y, por ende, la de todo el país.

Aunque hay unos patrones tópicos en las imágenes reales a lo largo de los tiempos, los cambios no se deben tanto al abandono de esas cualidades que se consideran propias del gobernante, como a la diferente prelación que se establece entre ellas en cada una de las épocas, e incluso al diferente contenido que se le otorga a un mismo símbolo. Es posible que el signo sea el mismo, pero ahora tendrá un distinto significado.

Durante el Barroco, los teóricos de la monarquía hispánica mantuvieron la idea de que la autoridad del príncipe tenía un origen divino, pero en esta concepción teocrática del poder, el rey no fue más que un vicario de Dios encargado de dirigir a su pueblo a buen puerto. El monarca no podía inhibirse de la Iglesia, y debía ser modelo de virtudes cristianas como ejemplo para su pueblo (SEBASTIÁN, 1995). La importancia política de la Iglesia en el siglo XVII se puede adivinar, cuando los tratadistas españoles de la época coinciden en señalar que el período de decadencia que se observa en España se debe esencialmente al comportamiento político desviado de la recta virtud cristiana. La fe cristiana y la religión son el norte de la monarquía espiritualista de los Austrias (GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1987). Para Morán (1990) el concepto de príncipe del XVII queda claramente reglamentado en la *Idea del príncipe político-cristiano* de Saavedra Fajardo, pero, a partir de Fernando VI, la literatura política más moderna, como la de Feijoo, ofrece una alternativa a la idea del monarca que tendrá incidencia sobre su representación plástica.

La instauración de una nueva dinastía, con guerra civil incluida, supuso cambios en la imagen real, lo que provocó que Felipe V tuviera que buscar en el extranjero un pintor que fuera capaz de representarle de la forma que él consideraba adecuada. Sin embargo, con Carlos III ya existe una generación de artistas españoles que son capaces de imaginar al rey como desea. Esa segunda generación de ilustrados regalistas y centralistas ayudarán a conformar el



Fig. 2.- Alegoría de la Real Academia y Carlos III, 1783. Óleo sobre lienzo. Realizado por Manuel Camarón Meliá. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

nuevo concepto del rey. Un ejemplo de esto es el cuadro de Manuel Camarón *Alegoría de Carlos III*, realizado en 1783 para optar al concurso general de premios de ese mismo año convocado por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, concurso que ganó (fig. 2). El tema fue impuesto por la propia Academia, que precisó de una manera minuciosa y exhaustiva el tema a representar. Este hecho, aunque dentro de la dinámica de la institución, no se debe obviar, y habría que entenderlo no sólo como explicitación de las reglas de un premio, sino también desde el horizonte del asunto a desarrollar: la imagen específica que el monarca desea ofrecer a su pueblo, imagen que la Academia, la Real Academia que lleva su nombre, no puede ni quiere eludir.

Carlos III aparece en esta obra según una concepción de la majestad real típicamente versallesca, con manto de armiño y corbata anudada a la francesa, que resulta distinta de la apariencia casi austera a la que se ajustaban los Austrias, cuyo modelo de representación comunicaba al espectador una sensación de aislamiento majestuoso, al colocar al rey generalmente en un interior, sobrio el vestido y el decorado, con pocos elementos simbólicos -mesa, sillón, reloj, espejo- (GÁLLEGO, 1987), y con un cierto rechazo del retrato alegórico-mitológico. Otra diferencia con respecto a los retratos de los Habsburgo es el nuevo tono militarista que se va a imponer como constante entre los Borbones, que gustan de verse con armadura y bastón de mando, incluso cuando, como en este caso, se dedican a las tareas más pacíficas de su gobierno. Y, sin embargo, éste no es un retrato de un

príncipe conquistador cuyo único móvil sea la ambición personal. La condena que hacen muchos de los escritores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, como Feijoo, del rey guerrero, enlaza con la figura tan querida del príncipe filósofo, sustitutiva del príncipe cristiano del XVII. Y es que, si al advenimiento de Felipe V era imprescindible una figura regia de claro contenido belicista, con Carlos III, asentada la nueva dinastía, la imagen ideal era la del pacifismo, la prudencia y la benignidad del príncipe, virtudes que, sin negar su poder militar, lo superan, de ahí la curiosa mezcla de armadura con medias blancas y zapatos de salón con hebillas de oro, una de las joyas masculinas más típicas de este siglo junto con los botones. Las hebillas, de oro y gemas, pastas vítreas y plata u otros materiales que imitaban a los metales nobles, solían llevarse allí donde la indumentaria lo permitía, en la cintura, en los puños o en los zapatos. Las más extendidas fueron estas últimas, y existía todo un protocolo codificado respecto a ellas, de tal forma que podía adivinarse la posición social de una persona simplemente observando las hebillas que llevaba. El hidalgo solía usar a diario las de plata y, en las grandes ocasiones, las doradas; los petimetres preferían las de acero facetado y pastas vítreas, mientras que los aristócratas podían permitirse usar las de diamantes y gemas preciosas. Las había de gran variedad de formas, diseños y tamaños. Hacia 1770, los más esclavizados por la moda llevaban unas hebillas tan grandes que cubrían casi toda la parte delantera del zapato.

Las características tradicionales del retrato real no sintonizaban con el nuevo concepto de monarquía borbónica. Frente a los retratos de traje oscuro y austeridad en el ornato y en las joyas, típicas de los Austrias, los Borbones quisieron que la majestad se representara en todo su esplendor. En los retratos de Carlos III, como en los de sus predecesores y continuadores, aparece un elemento diferenciador de los retratos de la anterior dinastía: la mesa en la que reposa la corona que, casi nunca, se encuentra en los retratos de los Austrias y que sí aparece siempre en el de los Borbones. Así se puede comprobar, entre muchos otros, en los retratos de Carlos III que realiza Maella (fig. 3) y en la obra de José Vergara Gimeno, *Carlos III*, actualmente en el Museo de la Ciudad de Valencia. Ya se ha hablado del manto de armiño y terciopelo y, respecto a las joyas, el rey viste collar de eslabones de los que pende la insignia de la orden de su nombre. Se trata de la Muy Distinguida Orden de Carlos III, la más importante



Fig. 3.- Retrato de Carlos III, 1784. Óleo sobre lienzo. Realizado por Mariano Salvador Maella. Madrid, Palacio Real.

condecoración española, instituida por este monarca en 1771. Tiene forma de Cruz de Malta, y en el centro se distingue el esmalte que representa a la Inmaculada Concepción, de ahí que la banda sea de color azul. Confeccionada en oro, diamantes y esmaltes, en la parte superior lleva un cuerpo compuesto por corona que pende del collar. Esta clase de joyas sirve para ilustrar el tránsito de los antiguos "hábitos" y "veneras" a las modernas condecoraciones. Como consecuencia de la disminución de la religiosidad en esta edad de la razón, las antiguas veneras y encomiendas fueron poco a poco sustituidas por este otro tipo de alhaja conmemorativa. Estas insignias caballerescas, que llevaban tanto hombres como mujeres y que no desdeñan los prelados, eran muy comunes, como lo demuestran las pinturas y los testimonios escritos de viajeros como Twiss. Aunque los diseños estaban sometidos a las normas impuestas por la Orden que lo



Fig. 4.- Carlos IV, 1789. Óleo sobre lienzo. Realizado por José Vergara Gimeno. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



Fig. 5.- Toisón de Oro de Maximiliano III José de Baviera. Oro blanco y brillantes. Realizado en 1765 por Johann Staff.

otorgaba, lo cierto es que en el siglo XVIII se puso muy de moda el que estuvieran ricamente engalanadas con piedras preciosas. Se podían llevar pendientes del collar, cosidas a una banda o al vestido y, muy a menudo, adornadas con un lazo con los colores de la Orden.

No podía faltar el collar de la Orden del Toisón de Oro, que, veladamente, se entrevé. Esta orden de caballería instituida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, de la que era jefe el rey de España, era elemento indispensable entre los reyes habsburgueses, y se convertirá en parte del atuendo de los Borbones. El collar, del que pende el vellocino de oro, símbolo principal de la Orden y que hace alusión a la epopeya de Jasón y los Argonautas, es de eslabones, alternando, como es costumbre, los de la doble B de Borgoña, con los de pedernales en llamas. Con ambos collares

aparece Carlos III en los dos retratos que le hace Mariano Salvador Maella, el del Palacio Real, y la copia que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de México. Incluso en el boceto de Vicente López para la decoración de la bóveda del salón de Carlos III, el monarca no deja de estar revestido de estos atributos. En la segunda mitad del siglo XVIII, el Toisón también evolucionó, dentro de su uniformidad, a modelos más recargados, tanto por la rica pedrería como por la adición de piezas entre el vellocino y el collar, como el que luce Carlos IV en el retrato de José Vergara Gimeno, propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (fig. 4). Muy semejante a éste en cuanto a su composición es el de Maximiliano III José de Baviera, realizado en 1765 por Johann Staff (fig. 5). El colgante, de brillantes blancos y doblados en rosa, se compone de un motivo de lira que sostiene dos fascas.



Con todo, lo que articula la pintura es la manifestación del monarca como el gran protector y valedor de la Academia de Bellas Artes de Valencia, en concreto, y de las Artes y las Ciencias en general, para mayor progreso y felicidad de sus súbditos. Cuando Jovellanos escribe el *Elogio a Carlos III* está ofreciendo esta misma imagen del rey: "Estaba reservado a Carlos III aprovechar los rayos de luz que estos dignos ciudadanos habían depositado en sus obras. Estaba reservado el placer de difundirlos por su reino y la gloria de convertir enteramente sus vasallos al estudio de la economía. Si, buen rey. Vé aquí la gloria que más distinguirá tu nombre a la posteridad. El santuario de las ciencias se abre solamente a una porción de ciudadanos dedicados a investigar en silencio los misterios de la naturaleza para declararlos a la nación. Tuyo es el cargo de recoger sus oráculos, tuyo el de comunicar la luz de sus investigaciones, tuyo el de aplicarla al beneficio de tus súbditos. La ciencia económica te pertenece exclusivamente a ti y a los depositarios de tu autoridad".

Es éste el sentido de todas las figuras mitológicas que aparecen en la *Alegoría de Carlos III*, mientras que en los Austrias, el uso alegórico de estos personajes tiene una finalidad ceñida a la moralidad cristiana: el rey ha de poseer las virtudes tradicionales propias del buen cristiano; ahora, para los Borbones, el simbolismo tiene un objetivo que se podría definir como laico. Cuando se representa a Apolo o a Minerva se está hablando de la protección de las Artes y de la Sabiduría, con un sentido pragmático de ambos conceptos, por eso la diosa presenta a la Academia con el cuerno de la abundancia (por otro lado, y no inocentemente, uno de sus símbolos). Las estrellas anuncian las bondades de la Academia, un ángel trompetero difunde las excelencias de la política del monarca. Cuando, en la obra de Camarón, aparece Hércules con la hidra, este Hércules dieciochesco tiene otras connotaciones de las de siglos pasados, no es la encarnación de la Virtud, es el triunfo de la Razón que lucha contra los monstruos que dan lugar a la decadencia y la ruina material del país (MORÁN, 1990, págs. 39-43). Es la suma del principio ilustrado de confianza y fe en el progreso que llevará a la felicidad.

A la derecha del rey se encuentran representadas la Prudencia y la Generosidad, dos virtudes que adquieren aquí un significado que se aleja del específicamente religioso para adquirir un contenido "civil".

En el caso de la primera conviene recordar que la literatura emblemática influida por el jesuitismo había insistido mucho en esta virtud cardinal que consiste en discernir lo bueno de lo malo, pero en el reinado de Carlos III, las ideas de los jesuitas estaban en franco retroceso (recuérdese la expulsión de esta orden religiosa). Aquí, tiene un sentido laico, se refiere a la templanza, cautela, moderación, a la sensatez y buen juicio que posee el monarca. Es el concepto del decoro tan grato a los ilustrados. Por lo que respecta a la Generosidad, aparece tal y como la describe Ripa: "Una bellísima joven, a cuya belleza corresponden todos los miembros del cuerpo en proporción y donaire. Tendrá el cabello rubio y en parte rizado graciosamente. Vestirá un traje real, con corona de oro en la cabeza. Tendrá extendido el brazo derecho y desnudo, en cuya mano sostendrá collares de oro, joyas y otros objetos de gran valor, en acción de donarlos. Colocará la mano izquierda sobre la cabeza de un león que esté próximo y familiar a ella." (REVILLA, 1999, pág. 197). Aquí, las joyas tienen un claro significado relacionado con la magnificencia del rey, lograda gracias a su labor de mecenazgo, de desarrollo del país. Frente al sentido ambivalente de las joyas en períodos anteriores, ahora con la Ilustración la riqueza que ellas simbolizan no tiene por qué tener un contenido negativo. Cuando Mariano Salvador Maella pinta *La apoteosis de Adriano*, para la bóveda de la llamada Cámara Oficial del Palacio Real de Madrid, las alegorías allí representadas están dentro de la misma temática de las señaladas en el cuadro de Manuel Camarón. Así, Minerva, la Magnificencia, Hércules, la Fama, etc. vuelven a utilizarse unidas a otras tan significativas como la Liberalidad, la Prosperidad, la Felicidad Pública, o la Abundancia, y todas ellas con joyas y coronas y toda clase de ricas alhajas como símbolos propios.

El principio de la felicidad material y terrena propugnado por los filósofos de la época vence a las ideas de felicidad espiritual y celestial, tan caras a los místicos del XVI y a los tratadistas del XVII. Las joyas forman parte de una imagen ideal según la cual, en la segunda mitad del siglo XVIII, la figura del rey experimentó un cambio radical. El pacifismo, la prudencia y la benignidad del monarca son los pilares del Templo de la Fama que se abrirá para él y de una nueva época, una mítica edad de oro para satisfacción de sus súbditos.

- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 2ªed. 1988.
- GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1987.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.ª: *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia. 2ª ed. 1993.
- GONZÁLEZ de ZÁRATE, J.M.ª: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987.
- GRACIA, C.: *Arte Valenciano*. Valencia, 1998.
- HERR, J.: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, 1973.
- LABORDE, A.: *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. 2ª ed. París, 1808.
- MESTRE SANCHIS, A.: *Ilustración y Reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de D. Gregorio Mayáns y Sísca (1699-1781)*. Valencia, 1968.
- MESTRE SANCHIS, A.: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*. Valencia, 1970.
- MESTRE SANCHIS, A.: *La carta de Mayáns al pavorde Calatayud: dificultades con la censura*, en "Cuadernos de Historia", V, pp. 459-85, 1975.
- MESTRE SANCHIS, A. (Transcripción, notas y estudio preliminar). *Epistolario VI. Mayáns y Pérez Bayer*. Valencia, 1977.
- MORÁN; M.: *La imagen del rey. Felipe V y su corte*. Madrid, 1990.
- REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. 3ª. ed. Madrid, 1999.
- RÍOS LLORET, R.E.: *El grupo valenciano en la reforma de los Colegios Mayores durante el reinado de Carlos III*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, inédita. Valencia, 1977.
- RUIZ LASALA, I.: *D. Benito Monfort y su oficina tipográfica (1757-1852)*. Zaragoza, 1974.
- SARRAILH, J.: *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, 1974.
- SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995.
- SERRANO MORALES, J.: *Diccionario de los impresores valencianos*. Valencia, 1898-99.