

DOS NUEVOS BUSTOS DEL ESCULTOR FELIPE DE CASTRO, DESCONOCIDOS

por

MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ

Dentro de la producción escultórica del siglo XVIII hay que destacar el auge que adquiere el retrato. Retrato bien en forma de bustos, bien de medallas en relieve, generalmente ovaladas, que perpetúan la imagen de los soberanos, familia real, altos personajes de la nobleza o simplemente personas de acusado relieve en la vida nacional en sus diferentes facetas: hombres de ciencia, literatos, grandes políticos o protectores de las Bellas Artes.

Referirme ahora en este artículo, a la historia del retrato, y concretamente en la escultura, es algo que omito, puesto que en la mente del lector están sus remotísimos inicios en Egipto y la importancia concedida en los diversos pueblos: etruscos, griegos, y fundamentalmente romanos hasta llegar al Renacimiento y al siglo que hoy nos ocupa.

Entre sus diversas motivaciones sí quiero recordar ese deseo de perpetuar la imagen del retratado con variados fines, idealizándolo unas veces, aceptando la realidad del representado otras, o bien recogiendo aquellos estados anímicos o rasgos más acusados de su personalidad.

El auge del retrato se mantiene con mayor fuerza y sin interrupción en la producción pictórica a lo largo de la Edad Media, Renacimiento y todo el siglo XVII dejándonos perpetua memoria en donaciones de retablos, trípticos, pinturas exentas de muy diversas dimensiones, etc.; quedando postergado el retrato escultórico para tumbas, mausoleos o estatuas ecuestres. Las causas habría que buscarlas, fundamentalmente, en un mayor gusto y predilección por la técnica pictórica, aunque también pudo haber influido un mejor dominio de la técnica del retrato por parte de los pintores que, por otra parte, complacería con mayor acierto al que encargaba la obra. Tampoco descarto, por último, una mayor proliferación de pintores de gran talento, y una mayor facilidad y economía para conseguir las materias primas por parte del artista; un lienzo es más asequible que un bloque de mármol.

Esta predilección por el retrato pictórico no es sólo privativa de España, sino que es corriente generalizada en Europa.

Es obvio destacar que el personaje que iba a ser retratado, es persona bien situada económicamente y que a tal fin eligiese el artífice más diestro en la materia o de más reconocida fama, mucho más cuando del Rey o la familia real se trataba. Porque hay que dar una buena imagen no sólo de cara al momento, sino a la posteridad.

Este apogeo del retrato escultórico del XVIII iba a favorecerlo en primerísimo lugar la realeza. A los Reyes borbónicos les preocupó grandemente tener buenos retratistas a su servicio. Había que dejar en sus nuevas creaciones arquitectónicas, instituciones, fundaciones regias, etc., el sello de su promotor. Y no bastaba con colocar su escudo, más o menos artístico, en las líneas de su diseño con el collar y toisón, sino que allí, para mayor memoria de su protección regia, convenía dejar su busto, medalla o estatua en una imagen marmórea.

Cuando Felipe de Castro llega a Madrid, el rey entonces reinante Fernando VI, teniendo en cuenta el prestigio y las noticias que sobre su habilidad han llegado a su conocimiento, le permite formar en su real presencia un retrato suyo y de su esposa la reina María Bárbara de Braganza.

El primero de octubre de 1746 es la fecha que fija una carta de José de Carvajal y Lancáster, firmada en el Buen Retiro el 18 de marzo de 1747 y dirigida a D. Baltasar de Elgueta, como el día en que el escultor empezó a estudiar la formación de los retratos de sus Magestades¹, y justamente desde esta fecha es cuando el Rey, al concederle los honores de Escultor de su Real Persona, le otorga el sueldo anual de 15.000 reales de vellón.

A primeros de enero de 1747, Castro tenía concluidos los modelos de los retratos «muy a satisfacción de Sus Magestades» y hallándose terminados para poder dar principio a vaciarlos, pide se le libre alguna ayuda y más teniendo en cuenta que éste era el procedimiento que se seguía con el escultor principal de Palacio, D. Juan Domingo Olivieri. Baltasar de Elgueta lo comunica al Ministro de Estado, Carvajal y Lancáster, opinando que se le podrían adelantar 1.000 reales. El 10 de enero de 1747 el Rey aprueba esta petición accediendo a que se le entregue la referida cantidad².

Es interesante la valoración que de estos vaciados en yeso, y de Castro como artífice retratista, hace Carvajal al embajador en París, Duque de Huéscar, el 9 de noviembre del mencionado año: «Aquerdame lo del retrato quando esté en Madrid y haré que te haga alguno mejor que Vanlau que no retrata bien. Busto suyo y de la Reina tengo yo de yesso admirables de un célebre escultor gallego»³.

Esta noticia, aparte del criterio que al Ministro le merece la obra de

¹ Arch. General de Palacio. Secc. de Obras. Leg. 355.

² Arch. General de Palacio. Secc. de Obras. Leg. 2.

³ OZANAM, Didier: *La Diplomacia de Fernando VI*. Madrid, 1975, p. 247.

Castro, nos da a conocer que en noviembre de 1747 el vaciado en yeso de los bustos está acabado. Estos vaciados en yeso serían los que encontramos en la Academia de San Fernando figurando el número 148 en la peana del de la Reina. Son los que Bedat en su libro dedicado a Felipe de Castro cita como los únicos conservados de él, aunque los confunde, al identificarlos con los reproducidos por Sánchez Cantón, que no son éstos, sino los dos de las escaleras de la Academia⁴.

D. Enrique Serrano Fatigati, al referirse a la obra del escultor, cita también los bustos de Fernando VI y su esposa, reproduciéndolos y lamentándose en estos términos: «...han de calificarse de muy hermosos y es sólo criticable en ellos la desdichada ocurrencia que tuvo algún fanático de la pulcritud externa de pintar la piedra y de que hayan podido creerse durante algún tiempo vaciados en yeso»⁵. En este caso el autor está refiriéndose a los dos retratos que con idénticas características se encuentran a ambos lados de la escalera de entrada a la Academia. Es, pues, claro que hasta aquí contamos con cuatro bustos: dos en yeso y dos en piedra.

Siento enormemente que por las especiales circunstancias de la Academia no me haya sido posible poder obtener fotografía de ellos y poder constatar, sobre todo en estos últimos, la veracidad de la lamentación del señor Serrano Fatigati. Aunque los recordaba de mis investigaciones en la Academia, dada la semejanza y para mayor seguridad he hablado con la señora Elena Santiago (quien ha conocido y tratado muy de cerca estas esculturas), informándome sobre ellos, corroborando la existencia de estos cuatro bustos hasta aquí mencionados⁶.

Surgen ahora, para la historia de la escultura y del catálogo de la obra de Castro en particular, otros dos bustos de los citados reyes de coincidentes características, que se encuentran en la clausura de las Salesas en la calle Joaquín García Morato⁷, y en este caso realizados en mármol de Carrara, firmados por detrás en la peana «Castro F.» y sin fecha. Se plantea, pues, el problema siguiente: ¿Son éstos los bustos que el señor Bedat da por desaparecidos»⁸. Yo me atrevería a afirmar que sí, por las razones que a continuación expondré. Sobre ellos he podido hallar algunas noticias, que ayudan a corroborar esta afirmación.

Cuando Felipe de Castro muere, se le hace un resumen y elogio de su vida

⁴ BEDAT, Claude: *El escultor Felipe de Castro*. Santiago de Compostela, 1971, p. 94; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Ars Hispaniae*, tomo XVII.

⁵ SERRANO FATIGATI, Enrique: «La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días». *B. S. E. E.* 1909-10, p. 67.

⁶ Aprovecho esta circunstancia para agradecerle la amabilidad de haberme dejado consultar su Catálogo inédito de la Escultura de la Academia de San Fernando.

⁷ Quiero agradecer a la Madre Superiora y Comunidad de las Salesas la serie de facilidades que me han dado para poder fotografiar estos bustos y la ayuda prestada.

⁸ BEDAT, Claude, ob. cit.

y obra, como era costumbre en la Academia y con sus profesores más destacados. En éste, entre otras cosas, se dice: «habiendo sido llamado el año de 1746, retrató en mármol a los Señores Reyes D. Fernando, y Doña María Bárbara, que acababan de ascender al trono, cuya obra está en el Real Convento de Señoras de la Visitación de esta Corte, y de ella resultó grande aplauso, y poderse llamar en adelante Escultor principal de la Real Persona de S. M.»⁹. Justamente está refiriéndose a los dos bustos hallados e identificados como los que le valieron los honores de escultor de Cámara.

Noticias muy semejantes a éstas se repiten en Ceán, Sánchez Cantón, Caveda, Willian Stirling, en el elogio que le dedica Felipe García Samaniego en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, etc., pero sin especificar su paradero, ni hacer mención a las Salesas.

Los datos que la Academia nos proporciona están redactados, como ya he indicado, a la muerte del escultor; pero con anterioridad he podido hallar otros documentos sobre ellos. Se trata, en primer lugar, de una carta firmada por D. Ricardo Wall y dirigida al intendente de las obras de Palacio el 23 de enero de 1761 y dice así: «He hecho presente al Rey lo que me dice V. S. en sus Papeles de 20 y 21 del presente en satisfacción á mi encargo sobre los Bustos retratos del Rey Dn. Fernando y la Reyna D.^a María Barbara, y avisaré á V. S. si S. M. resolviere, lo que sea de su real agrado»¹⁰. En estas fechas reinaba ya Carlos III.

Posteriormente en las Actas de la Academia, en la Junta ordinaria del 9 de agosto de 1761 leemos: «El Sr. Dn. Felipe de Castro hizo traer a la Academia dos Bustos de Marmol que representan a los Sres. Reyes difuntos Dn. Fernando Sexto y Doña Maria Barbara. La Junta después de haber elogiado mucho la Maestria, acierto, y perfección con que estan executadas estas piezas las juzgó dignas de estar ala vista del publico y en lugar debido en la Academia. Y con la noticia de que se destinaban para la Sala Capitular de las Salesas: Acordó por todos los votos pedir al Rey que los citados Bustos originales se queden y coloquen en las Salas de la Academia, assi para que los Discípulos tengan también concluidos modelos que imitar, como para que la fatiga y pericia del S^{or}. Castro no quede sepultada en el fondo de una Clausura»¹¹.

Esta noticia, que por su interés he querido transcribir íntegramente, aclara y desconcierta al mismo tiempo. Hay que recordar que Castro tenía vaciados los modelos en yeso casi a finales de 1747 y que hasta mediados de 1761 no

⁹ Premios de la Academia de San Fernando, tomo III, 1778-1790, Junta Pública de 2 de julio de 1778, p. 15 a 18.

¹⁰ Arch. G. de Palacio, Secc. Obras. Leg. 350.

¹¹ Actas de la Academia de San Fernando. Junta Ordinaria del 9 de agosto de 1761, fols. 117 vt.º y 118.

los lleva a la Academia. La duda se plantea sobre si los referidos bustos no fueron ejecutados en mármol a raíz de hacerse los vaciados; o bien, si ejecutados, Carlos III decide darles el destino de las Salesas, o si, habiéndose quedado sin labrar en mármol durante el reinado de Fernano VI, es su hermanastro el que determina que se plasmen en mármol y se trasladen a la fundación real a la que hoy pertenecen. Yo me inclino por esta última proposición. Aparte de otras razones, nada de extraño nos puede resultar este lapso de tiempo para su realización en mármol, cuando conocemos que el propio busto de Alfonso Clemente de Aróstegui, Viceprotector de la Academia, lo realizó en barro en sus años de estancia en Roma y sin embargo, su factura definitiva en mármol la llevó a cabo ya en España y con posterioridad a la de los Reyes. También sabemos ejecutó del Rey Carlos III un busto en yeso durante su estancia en Nápoles, y que, una vez nombrado Carlos III rey de España, lo presentó a S. M. en el Retiro, sin que tengamos noticias que éste se plasmase con posterioridad en piedra dura¹². Expongo todo esto a fin de que quede claro que, cuando el escultor realiza un yeso o barro, no necesariamente ni inmediatamente se sigue su plasmación en mármol.

Con el fin de completar las noticias sobre ellos puedo añadir que el arquitecto Jaime Marquet el 11 de agosto de 1761 está pidiendo mármol para los pedestales que han de servir para colocar en las Salesas las dos obras citadas y que el 17 de agosto se le entregan 2.000 reales para éste y otros gastos¹³. Asimismo contamos con un oficio de Wall al Marqués de Esquilache, su fecha 27 de abril de 1762, ordenando que por real orden se paguen al escultor Felipe de Castro 7.907 reales de vellón que había gastado «en el marmol de Carrara jornales de dos oficiales y compra de algunos utensilios para labrar los dos bustos que ha hecho de los difuntos Reyes... que se habían colocado en el convento de las Salesas de Madrid»¹⁴.

Por último, conocemos la decisión real con respecto a la petición formulada por la Academia: «Leído el Acuerdo precedente di cuenta de un aviso del S^{or}. Protector su fecha en San Yldefonso a catorce de Agosto en que participa que habiendo hecho presente al Rey la representación dela Academia de once del mismo mes sobre que se queden en ella los Bustos de Marmol hechos ultimamente por el S^{or} Castro S. M. respondió los tenía ya destinados y que si la Academia juzgase conveniente tener otra obra del mismo Artífice para el adelantamiento de los Discipulos podria mandar executar»¹⁵.

¹² Arch. Soc. Económica Matritense de Amigos del País. Leg. 9, Exp. 42.

¹³ Arch. G. de Palacio, Secc. Obras. Leg. 3.

¹⁴ GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M.^a del Socorro y ARRIBAS ARRANZ, Filemón: «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII». B. S. A. A., 1961-62, p. 193 (Arch. de Simancas. Secc. Hac. 7 Orig. 1 hoj. 4.º).

¹⁵ Arch. Academia de San Fernando. Actas Juntas Ordinarias General y Públicas 1757-1770. Junta Ordinaria 13 de septiembre de 1761, fol. 119 vt.º

Conocidos todos estos datos he de puntualizar lo siguiente. Las dos obras hoy encontradas en la Clausura de las Salesas (la Reina en el primer rellano de la escalera y su esposo en el rellano superior) son idénticas en su concepción a los cuatro bustos referidos en la Academia de San Fernando. El Rey se presenta de frente, vestido con armadura, adornado con la banda y toisón y coronado de laurel. El torso aparece envuelto en un manto que se sujeta en el hombro derecho y se recoge sobre la peana. La reina, también de frente, ataviados sus cabellos con una diadema, y un gran broche en el centro del espléndido escote cuadrado, envuelta también en un manto que se recoge con otro broche, a juego con el del escote, sobre el hombro izquierdo.

En las seis obras citadas la indumentaria tanto del rey como de la reina es idéntica, e idénticas las joyas que la soberana luce. Pero hay que señalar una diferencia en el vestuario de Bárbara de Braganza, y es que: luciendo el mismo peinado, adornándose con iguales joyas, y llevando equivalentes adornos en su vestido, cubre su copioso escote con una camisilla ablusada rematada por puntilla a línea con la caja del cuello. Este recato en el vestir de la reina hace pensar que, cuando la obra se realiza de manera definitiva y se traslada al mármol al ser su destino un convento y el de unas monjas de clausura, parece más decoroso el vestir la desnudez impuesta a las damas por los años en que Castro realizó el vaciado de los yesos; moda ésta que cambiaría con la llegada del púdico Carlos III. Este detalle nos ayudaría también a fecharlos como realizados a poco de llegar Carlos III al trono de España.

La uniformidad en los rasgos de ambos soberanos fortalece la tesis de que todos los bustos fueron ejecutados utilizando un mismo vaciado, puesto que la edad que los reyes representan es la de unas personas jóvenes, más o menos en la madurez de la vida, pero nunca en el ocaso de una existencia. Según todo lo expuesto, mi opinión es ésta: Felipe de Castro hace el dibujo de los Reyes y sobre ellos los vaciados en yeso entre 1746-1747; pero dada la cuantiosa labor escultórica a realizar en aquellos años para decorar el Palacio, así como la lentitud de los trámites en el encargo de mármoles, éstos quedarían un poco pendientes de su realización definitiva, hasta que se decide su ultimación a la muerte del soberano y su esposa. Castro, orgulloso de su obra y conociendo el destino que se le daba, antes de su definitivo encierro a los ojos del público la quiso presentar a la Academia; y ésta, al no conseguir que la obra quedase en ella, pide al Rey (bien por consejo de Castro o de forma totalmente al margen) la deje en las Salas de dicha institución. Al tener la negativa real, Castro sobre los yesos realizaría los de piedra que se hallan en la escalera de la Academia.

Técnicamente el escultor muestra en estos dos retratos su pericia con el cincel y como retratista, aunque haya sido tachado por algunos críticos de

frío y falto de vida en sus realizaciones. Las expresiones de los monarcas resultan impasibles si se quiere, aunque no exentos de cierta dulzura; porque, al querer transmitir ese sentido solemne a sus retratados, no hay que dejar aflorar (dentro de una concepción academicista) ningún sentimiento y vida que pueda conturbar el semblante de los soberanos. Las expresiones y movimientos arrebatados, prodigados en otros momentos, están prohibidos en el academicismo. Pero no por ello podemos dejar de valorar la perfección y hermosura de estos bustos, teniendo siempre presentes las leyes que regían el arte en el momento que fueron realizados. La imagen del Rey resulta quizás de gran morbidez, con labios muy sensuales y abultada nariz; pero en conjunto pienso que ambos monarcas reflejan en sus expresiones una cierta paz de espíritu, que agrada al contemplarlos.

Felipe de Castro ha embellecido sus modelos, sobre todo, al Fernando VI; con Bárbara de Braganza aun el mejor retratista hubiera encontrado serias dificultades para ello, dado que su corpulencia y facciones, con esa doble barbilla y rasgos en conjunto vulgares, no se prestaba a demasiadas florituras, si se pretendía obtener un cierto parecido y dar, a la vez, el sentido de nobleza que se requería. A la vista de ellos es muy comprensible que los soberanos se sintiesen complacidos y hasta halagados.

El Rey está concebido a lo heroico, como Apolo coronado del laurel de la fama o como aquellos emperadores romanos de los tiempos Julio-Claudio, y armado con coraza como algunas esculturas del emperador Augusto. Es más, el busto como tal, está ideado teniendo presente los bustos romanos en que del personaje se representaba cabeza, cuello y torso hasta la primera parte del brazo.

Estamos claramente ante los inicios de penetración de la corriente neoclasicista en el arte escultórico de mediados de siglo en España. No hay que olvidar la formación de Felipe de Castro cuando llega a Madrid, después de haber permanecido trece años en Roma, en donde ha tenido ocasión de contemplar la ingente producción de esculturas de la antigüedad allí conservadas y por las que se ha interesado vivamente. Pero sus bustos pienso reflejan una influencia más directa, la del escultor Alejandro Algardi, más próximo en el tiempo, cuya extensa producción retratística presenta sobre todo en su última etapa rasgos coincidentes con Castro.

En sus retratos encontramos ya esa serenidad del personaje que, ajeno a todo lo que es vida, acción, movimiento, se sumerge apaciblemente en su mundo interior. Hay en Algardi ese sentido de serenidad clásica, que estamos viendo en estos bustos de Felipe Castro; el gusto por el detalle, el deseo de sublimar al retratado, la tendencia a la horizontalidad en el plegado de los paños cuando los mantos, como en el presente caso, envuelven o adornan el torso,

la búsqueda del efecto luminoso, la morbidez de los rostros, la delicadeza y refinamiento del modelado, la elegancia y deseo de ennoblecir sus modelos nos hablan elocuentemente del influjo que su contemplación directa pudo causar en nuestro escultor. Baste para ello echar una ligera ojeada a los bustos de Lelio y Muzio Frangipane, Urbano Millini, o el tan discutido de Camilo Pamphili.

No hay que olvidar que Algardi, a pesar de vivir en la Roma del Bernini, se siente inclinado hacia el clasicismo, y que, como Felipe de Castro, ha manejado muy de cerca la escultura antigua.

Si tenemos en cuenta que es ésta la primera obra que realiza al llegar a la Corte, es de suponer que se volcaría en dejar plasmadas las enseñanzas adquiridas y lo que él ha visto directamente, dándose a conocer a los nuevos reyes como artífice renovador del arte para España y haciendo algo nuevo que entusiasmara a los monarcas y le valiera el comienzo de su fama en la Corte.

Al llegar a Madrid vería con recelo y envidia el que estuviese instalado con todos los máximos honores un escultor italiano, Olivieri, y en segundo o tercer plano los españoles. Su orgullo, probado sobradamente en más de una ocasión, trataría de demostrar a Fernando VI, su esposa y a la Corte en general, su valía y que había un escultor español, tan capaz o más que Olivieri, de servir al Rey. Por esto mismo pienso que el gallego sentiría enormemente ver el destino que se les daba, y que buscaría el apoyo de la corporación académica, para que con su petición a Carlos III no se llevase a cabo la «ocultación» en la clausura monacal.

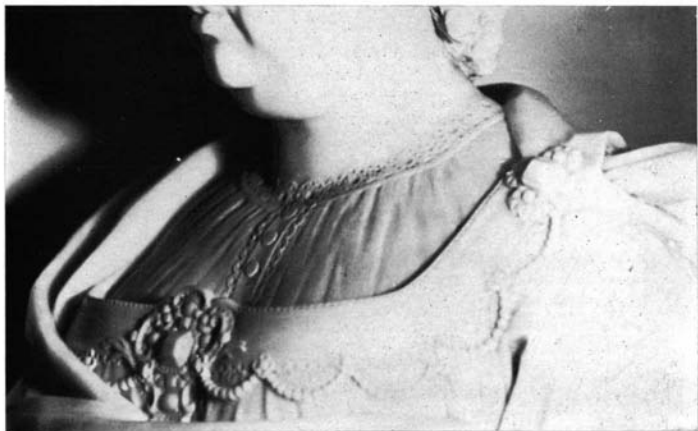
LAMINA I



Madrid. Academia de San Fernando: 1. Bárbara de Braganza. Yeso.—2. Fernando VI. Yeso.



1



2

1. Madrid, Salesas Reales. Bárbara de Braganza. Mármol.—2. Detalle del busto.



1. Madrid. Salesas Reales. Fernando VI. Mármol.—2. Detalle del mismo.