

EL GRAN MARQUÉS DE SCOTTI,
SECRETARIO DE ISABEL DE FARNESIO

*THE GREAT MARQUIS OF SCOTTI,
SECRETARY OF ISABEL DE FARNESIO*

ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ
Del Instituto de Estudios Canarios

Resumen: Es nuestra intención poner de relieve la importancia del marqués de Scotti, Annibale Deodato, en la vida social de la España del siglo XVIII, a quien se obvia o simplemente se ignora con un desdén que tenemos por injusto y que fue fomentado en su mismo tiempo histórico. Nuestro personaje, ligado a la presencia de Isabel de Farnesio, reina consorte, fue un auténtico forjador de cultura desde su autodefinición como «amante de la verdad». Durante tres largas décadas su influencia se ejerció, no siempre en un primer plano, en los diversos cargos de confianza que ocupó en la Corte española, muchos de ellos relacionados con las Artes en general, a las que contribuyó con su conocimiento y sensibilidad, y como enlace que fue de personalidades y manifestaciones artísticas de Europa, específicamente italianas.

Abstract: It is our intention to highlight the importance of the Marquis of Scotti, Annibale Deodato, in the social life of eighteenth-century Spain, which is obvious or simply ignored with a disdain that we consider unfairly and that was fostered at the same time historical. Our character, linked to the presence of Isabel de Farnesio, Queen consort, was a true creator of culture from his self-definition as "lover of the truth". For three long decades his influence was exercised, not always in the foreground, in the various positions of trust he held in the Spanish Court, many of them related to the Arts in general, to which he contributed with his knowledge and sensitivity, and as a link that was of personalities and artistic manifestations of Europe, specifically Italian.

Palabras clave: Marqués Annibale Deodato de Scotti, Reina Isabel de Farnesio, Infante Don Luis, palacio de San Ildefonso, la Ópera, Andalucía, Aranjuez y el palacio real nuevo de Madrid.

Keywords: Marquis Annibale Deodato of Scotti, Queen Elisabeth of Farnese, infante Luis Antonio, Palace of San Ildefonso, the opera, los Caños del Peral Theatre, Aranjuez and de new royal palace of Madrid.

Fecha de recepción: 20/06/2018
Fecha de aceptación: 31/10/2018



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ



*Armas heráldicas de Scotti.
En el número 39 de la Via Poggiali.
Piacenza*

1. EL GRAN MARQUÉS DE SCOTTI

¿Cuál es el deber del historiador? Relatarnos los hechos exactos, ya que cualquier error en ellos induce a formar juicios parciales e injustos. Ordenar los hechos para conseguir una auténtica obra de arte, porque un libro de Historia, compuesto sin gracia ni armonía artística, es ilegible, incomprensible y, por tanto, ineficaz.

André Maurois

Una biografía debe ser «el fiel retrato de un alma en su aventura de la vida». Es decir, el biógrafo ha de ser un analista del corazón humano, un moralista y un poeta.

Edmund Gose

Por sus frutos los conoceréis. A ver, ¿acaso se cosechan uvas de las zarzas o higos de los cardos? Los árboles sanos dan frutos sanos.

Evangelio según San Mateo 7, 15-20.

Más mata una mala lengua / que la mano de verdugo/ el verdugo mata a un hombre / y la mala lengua a muchos.

Refranero



Las noticias sobre el marqués Annibale Deodato de Scotti se encuentran hoy dispersas. Su nombre se menciona fugazmente en algunas monografías, donde se le cataloga a veces de oficioso, quizá por sus injerencias en materia artística, valoración que contradice, sin embargo, su ingente y acertada labor. Con la maledicencia, que es, como asegura un proverbio chino, «hermana tímida de la calumnia», sus detractores intentaron infravalorar su obra. Pero como Scotti estimó muchas cosas que nosotros amamos, intentaremos «dar a cada uno lo suyo», y de ese modo probaremos a habilitar su memoria.



*Bajorrelieve.
Retrato del marqués Annibale Scotti.
Palacio Scotti di Castelbosco,
Via Taverna Piacenza*

Porque no sólo fue Scotti el introductor de la ópera en España y el impulsor de la edificación y reforma de la mejor arquitectura del barroco español, sino que a él le correspondió organizar las colecciones de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio. Como asesor regio, trabajó en el palacio de La Granja de San Ildefonso, en el de Aranjuez y también en el palacio real nuevo de Madrid. En 1738 asumió la edificación del teatro de los Caños del Peral, y en 1739 se hizo cargo de controlar la construcción de la parroquia madrileña de los santos Justo y Pastor; luego fiscalizó la de la Colegiata de la Villa de Orgaz y, poco antes de morir, diseñó los planos del palacio de Riofrío, de cuya realización inicial se encargó Virgilio Rabaglio. Scotti tuvo la suerte de vivir un tiempo singularmente propicio para la



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

gestación de una Europa unida, o para decirlo como Stefan Zweig: el objetivo que hermanaba a un grupo ideal no era la vanidad de una sola nación sino la prosperidad de toda la humanidad. Su ingenio, quizá, no fuera de primer nivel, pero sí lo era su cultura. Unificaba en sus trabajos diversas formas de creación: la arquitectura, la pintura, la música y la educación, pues conjugó múltiples ambientes, en los que evidenció la huella de un auténtico *illuminado*.

De manera privada, logró renovar y embellecer sus residencias piacentinas. Por más que poseía valiosas obras de arte, con talento y buenos contactos, adquirió excelentes pinturas italianas, flamencas y españolas, manifestando un gran sentido del gusto y juicio certero en la formación de sus colecciones. Resulta muy parcial el bilioso retrato que hizo de él el duque de Saint-Simon y que recoge Yves Bottineau¹, en el cual se lo describe como «un personaje alto y macizo, espeso en el exterior, pero incapaz y tolerado por Isabel de Farnesio sólo por su afán patrioter». Afortunadamente, los juicios que la Historia elabora con suma rapidez, según intereses fraudulentos, admiten, desde perspectivas más documentadas y rigurosas, revisiones que evidencian la verdad.



*Palacio Scotti di Castelbosco,
Via Taverna, Piacenza*

¹ BOTTINEAU, Y.: *Arte en la corte de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pp. 372-373.



2. PRIMEROS AÑOS DE VIDA. DE SU FORMACIÓN

Un escritor puede decirlo todo, con la única condición de que sepa decirlo. Un historiador, desde su condición de historiador, sólo puede afirmar aquello que puede demostrar.

Krzysztof Pomian²

Annibale Deodato Scotti nació el último día del año 1676 en el *Palazzo Scotti di Castelbosco* de Piacenza, hijo unigénito de los marqueses de Scotti Fabio y Alessandra. Poco sabemos de su infancia, aunque la suponemos rodeada de bienestar y de afecto. Desde sus primeros años mostró —asevera el marqués de Peñuela, su hagiógrafo— «genio dulce, trato afable, gracia en decir, viveza de ingenio: nacido en fin para las letras». Amaba el saber y, cuando cumplió la edad exigida, sus padres lo envían al Seminario de Nobles de Parma, regentado por la Compañía de Jesús, donde cursó estudios completos —clases de «letras»—. Allí le enseñaron a expresarse y a escribir en correcto italiano, pero además estudió francés, un poco de alemán, y aprendió a leer y comentar los clásicos, lecturas que refinaron su gusto. También estudió Arquitectura, Música, Baile, Equitación y Esgrima³. De su aprendizaje, afir-

² KRZYSZTOF POMIAN: *Sobre la historia*, Madrid, 2007, p. 258.

³ El Seminario o Colegio de Nobles de Parma era análogo al parisino *Luis el Grande* e igualmente regentado por los jesuitas. El parisino sirvió de modelo al Real Seminario de Nobles de Madrid, fundado por Real Decreto dado en Puerto de Santa María a 1 de septiembre de 1729. Este último fue colocado bajo la dependencia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. El número de alumnos era reducido, pero fue en España la primera institución en la que se impartían clases desde los rudimentos del alfabeto hasta la enseñanza superior. En sus *Constituciones*, se enumeran las materias cursadas que eran, después de aprender a leer, escribir y contar: Latinidad, Francés o Italiano (optativas voluntarias), Filosofía, Física, Matemáticas, Sagrados Cánones y algunas otras que se daban en «académicas separadas». Como «habilidades», se practicaban: Música, Danza, Esgrima. Clausurado en 1767, después de la expulsión de los jesuitas, se reabrió en 1770 con Jorge Juan y Santacecilia (1713-1773), como primer director seglar, entonces se reformó la enseñanza, exclusivamente dirigida a la formación de cortesanos. Disciplinas como música, baile, equitación, esgrima, adquirieron mayor importan-



ma Peñuela que «en breve tiempo hizo grandes progresos en la inteligencia de los Divinos Misterios, y en las obligaciones del Cristiano, fundamento firme de las virtudes, que constantemente practicó después; y se adelantaba con admiración y aplauso en los estudios». Inclusive se inició en las llamadas «artes de corte, mesa y danza», y aprendió a montar y a cazar. Luego fue discípulo del gentilhombre Antonio Berni⁴, personaje de elevada cultura, formado en la Academia de Arquitectura de Bolonia, quien consolidó sus conocimientos.

Concluida su formación, ingresó como gentilhombre de Cámara en el servicio del duque de Parma y Piacenza, Francisco Farnesio (1678-1727), que consiguió llevar nuevamente a los Farnesio al núcleo de la gran política europea. En 1699 el apuesto marqués Annibale Deodato, con veintitrés años, contrajo matrimonio con la condesa Teodora Chiapponi, una dama rica y noble⁵. El duque de Parma, que sabe de su competencia, le confía varias embajadas a las cortes de Viena, París y Florencia. Esos cometidos le permiten practicar lenguas extranjeras y conocer, por otra parte, el gran mundo. Visita monumentos, se trata con los magnates y frecuenta las grandes y bien provistas mesas. La exquisitez en lo relativo a la comida y a la bebida será en él un hábito que practicará hasta el final de su vida.

cia, a la vez que se daba una preparación militar que capacitaba a los alumnos para ingresar como oficiales en el Ejército. (Véase: José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955, Madrid, 1992, pp. 237-239 —La Fuente, *Historia de las universidades*, Madrid, 1887, t. III, p. 362.)

⁴ BONET CORREA, A.: *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, «Virgilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal Don Luis Antonio de Borbón», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, p. 19.

⁵ En 1713 la marquesa Teodora [Casillas de los señores de Torano] heredó a su padre, el conde Daniele de Chiapponi. En los años posteriores a su exilio, en 1719, el cardenal Guilio Alberoni se encontró repetidas veces en Piacenza con Teodora Chiapponi, marquesa de Scotti, a la que solía repetir, refiriéndose a su marido, «se io fossi stato vendicativo già da gran tempo voi sareste vendova» (Si yo fuera vengativo, hace tiempo que sería vengado). (NASALLI ROCCA, G.: *Per le vie di Piacenza: ricordi di storia patria e pensieri*, Piacenza, 1909, p. 263.)



Portada esponsales Felipe V con Isabel de Farnesio

Cuando el 22 de septiembre de 1714 Isabel de Farnesio dejó Parma, fue despedida por una inmensa multitud que la aclamaba gritando «¡Viva la reina!». En su séquito figuraban Ippola Ludovisi-Boncompagni, princesa de Piombino, primera dama de honor; así como su mayordomo mayor, el atractivo marqués de Scotti y el joven y seductor capellán Maggali. Según informaría Scotti al duque su señor, a la reina la aterrizzaba el mar y en Sestri Levante, cerca de Génova, decidió continuar su viaje por tierra. Pero tras la entrega de la real persona por el marqués de los Balbases al marqués de Santa Cruz, que representaba al rey de España, se prohibió continuar con ella al séquito italiano, por lo que el marqués de Scotti regresó a Piacenza. Incorporado al alto servicio de la corte ducal, trabajó junto con el tesorero conde Ignazio Rocca⁶, que será de por vida su amigo e interlocutor para asuntos artísticos.



Audiencia de Isabel de Farnesio al cardenal Gozzadini, por Ilario Mercante «Lo Solverini»

⁶ El conde Ignazio Rocca di Piacenza falleció en 1742, a los 80 años. En 1715 el marqués de Scotti le había designado como ejecutor testamentario. L. Mensi (*Diccionario biográfico piacentino*, Piacenza 1899, facsímil, Piacenza, 1978, págs. 361-362). Véase *Disposizioni testamentarie, addizionali e condicillari Di S.E. Il Sig. Marchese D. Annibale Deodato Scotti già defunto*, In Parma, Nella R. D. Stamapería Monti in Borgo Riolo, 1754, p. 8.

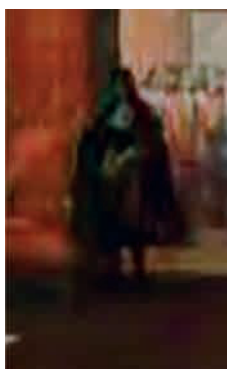


ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

3.

El que espere justicia de la Historia exige más de lo que ella está dispuesta a dar; a menudo arroja al hombre mediocre y sencillo a la proeza e inmortalidad, y lanza a los mejores, los más valientes y sabios, al anonimato y a la penumbra⁷.

Stephan Zweig



El marqués Annibla Scotti. Pormenor

Su venida a España

En 1715 lo envió el duque de Parma, su señor, a Francia, para transmitir el pésame por la muerte del rey Luis XIV y para felicitar a su bisnieto, Luis XV, por su exaltación al trono. El regente francés lo recompensó con una valiosa miniatura: un retrato ornado de diamantes del rey niño. En diciembre de 1718, como consecuencia de la política belicosa de Felipe V, las potencias europeas garantes de la intangibilidad de los tratados de Utrech y Rastatt, que eran imprescindibles para mantener los equilibrios que permitieran la paz, le declararon la guerra a España. El duque de Parma intentó mediar; por un lado, quería sacar de apuros a su sobrina y, por otro, asegurar la sucesión de su ducado. El duque precisaba información de primera mano y

⁷ Zweig, S.: *Américo Vespucio*, Editorial Juventud, pág. 945.



así poder tranquilizar a su esposa, la duquesa Dorotea, madre de la reina Isabel de Farnesio. Francisco Farnesio ya había nombrado heredero al pequeño Carlos, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, pese a la oposición del Papa y del emperador, por lo que el soberano de Parma ideó una alianza entre Francia y España con el propósito de que ambas potencias conquistaran Italia y expulsaran a los austriacos. Para lograrlo, en 1719, nombró al marqués de Scotti⁸ embajador extraordinario ante las cortes de Francia y España.

A fines de ese año de 1719, la guerra estaba perdida para España. El cardenal Alberoni comunicaba al conde Rocca, ministro de Parma, que se había intentado sin éxito negociar la paz, y le avisaba de la negativa de Francia a franquear el paso a su mediador, el marqués Scotti, hasta Holanda, donde se celebraban las negociaciones. No obstante, éste por fin pudo llevar a La Haya y a París las acuciantes propuestas de paz. España se resignaba a abandonar Sicilia y Cerdeña a cambio de Gibraltar y Menorca, pero los aliados respondieron que la condición indispensable previa de negociación era despedir al ministro Alberoni. Scotti, plenamente instruido, se presentó en Madrid, dispuesto a derribar al valido. Tiene entonces cuarenta y dos años y más que mediado el camino de su vida. Es cortesano instruido y experimentado diplomático y desde ese tiempo gozará de la confianza de los reyes de España, país que, paso a paso, se mudará en su patria adoptiva. Convertido, en palabras de Peñuela, en «Varón de sus deseos», de los soberanos: *En quibus Scientiis debeant Aulici*⁹. Hasta el punto que de Italia sólo añorará a su familia, a las cosas que allí pueden admirarse y, sin duda, los placeres de la mesa.

⁸ BONET CORREA, A.: *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, «Virgilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal Don Luis Antonio de Borbón», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, p. 19.

⁹ CHACÓN TORRES DE NAVARRA, L. I. (1698-1766): Marqués de Peñuela y conónigo de la Catedral de Sevilla, *El varón de deseos: Oración fúnebre, y sentida declamación, que en las solemnes exequias, al Excelentísimo señor Marqués Scotti, Grande de España de Primera Classe [...]. Honras fúnebres*, Sevilla, Imprenta de Don Florencio Joseph de Blás y Quesada, 1752.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ



Frescos de Bartolomeo Rusca, Palacio Scotti, Plasencia

Siempre echó en falta los sabores de su patria y, siempre que podía, se hacía traer viandas y buenos vinos¹⁰. En Piacenza quedó su esposa, con la que había contraído matrimonio dos décadas atrás, y sus hijos Fabio, Claudio Luis y Bradamante, todos nacidos antes de 1715.

Del carácter del comportamiento íntimo de nuestro personaje resaltan dos aspectos. Por una parte, sus treinta años de forzada abstinencia, pues no se le conocieron galanteos y si los tuvo su discreción fue grande, y las bellas artes. Scotti comprendía el mundo a través de las artes, con las que tuvo más contacto que con las mujeres. Solo tuvo oídos para la música y ojos para la pintura. No frecuentó festines, y fue más un gastrónomo que un catador, consiguiendo evitar los excesos de Baco y esquivar las tentaciones de Venus.

Por otra parte, su orgullo de raza se evidencia al tratar los matrimonios de sus hijos. A su primogénito, Fabio, nacido en 1707, le tiene junto a sí, respalda en su carrera diplomática y, pese a la inquietud que le causan sus despilfarros lo mejora en su testamento. Fabio, marqués de Scotti, contrajo matrimonio en Sevilla, en 1732, con María Teresa Hurtado de Amézaga, marquesa de Riscal, enlace de su gusto. La pareja tuvo un varón y tres hijas, a quienes su abuelo, alarmado ante los desarreglados gastos de su hijo, dotó generosamente. En 1733 su hija Bradamante casó convenientemente con el marqués

¹⁰ A su muerte dejó en su residencia madrileña una abastecida despensa y una bien surtida bodega, especialmente de vinos de Italia. Mucho de esto, que se perdería si se esperaba a que viniese su hijo Fabio, lo adquirió la reina viuda, después de tasado.



Giuseppe Malvicini Fontana di Nabbiano, pero no ocurrió igual con su segundo hijo, Claudio Luis, quien tras un apasionado romance casó contra la voluntad de sus padres y por ello fue desheredado. Ése fue el motivo de la inesperada venida a Barcelona el 23 de marzo de 1749 de Claudio Luis, conde de San Jorge, y sus exigencias, que causarían gran tensión al marqués de Scotti, ya entrado en años, y agudizarían su declive. No consta que Scotti regresara a Italia, pero se sintió invariablemente ligado a su tierra natal, y prueba de ello es su continuo interés en reformar y embellecer su palacio de Piacenza del Po y sus predios parmesanos. Antes de su venida a España, en 1715, el marqués de Scotti había hecho costosas reformas y reparaciones en el palacio de la ciudad como en la villa de Castelbosco¹¹.



Felipe V por Louis-Michael van Loo

¹¹ Sugranyes, S.: «Virgilio e Pietro Rabaglio in Spagna (1737-1760)», C. Agliati, M (coord.), *Maestri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria*, sec. XVIII, Edizioni Dello Stato Del Cantone Ticino-Archivo di Stato, Bellinzona, 2010, pp. 197-200.?



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

La caída de Alberoni

Para decirlo con las palabras del marqués de San Felipe: «Armado de grandes papelones, que descubrían la vida y conducta de Alberoni, que le mandó dar el duque de Orleans, pasó a Madrid el marqués Annibal Scotti con carácter de enviado del duque de Parma a aquella corte. También éste le dio las instrucciones necesarias, y escribió cartas confidenciales de su puño al Rey Católico y a la reina»¹². Nada más llegar se presentó en palacio, decidido a eliminar al «prepotente y belicoso» cardenal. No fue fácil conseguir una audiencia con los



Isabel de Farnesio. Retrato de Jean Ranc. Museo del Prado

soberanos; el ministro vigilaba para que nadie hablase en privado con los reyes, pero al fin pudo tener una larga y secreta entrevista. Su discurso consistió en evocar la inminente ruina de la Monarquía española, la necesidad de la paz y la imposibilidad de obtenerla mientras Alberoni continuase en el poder, no sólo porque su obcecación era notoria, sino porque los Aliados estaban convencidos de que ningún tratado sería duradero mientras el soberano español tuviera a su lado a ese ministro. Ante la indecisión de Felipe V, el marqués de Scotti se

¹² VOLTES, P.: *Felipe V. Fundador de la España Contemporánea*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 245.



alió con el jesuita Daubenton, confesor del monarca, y con Laura Pescatori, antigua nodriza y confidente de la reina, y juntos orquestaron una campaña que contó con el beneplácito de la propia reina.

Se culpaba a Alberoni de malversación, asesinato, falsía, y otras lindezas, más inventadas que veraces. Se decía que el ministro se había apoderado fraudulentamente de valiosas pinturas que procedían de los bienes confiscados durante la Guerra de Sucesión al almirante de Castilla y al duque de Uceda. El rey se resistía, no obstante; sabía que no era cierto todo lo que se contaba de su diligente ministro, pero entre todos lograron disuadirlo y la razón de Estado se impuso.

El 5 de septiembre de 1719, antes de partir a la jornada de El Pardo, Felipe V entregó al marqués de Tolosa un decreto en el que ordenaba que el cardenal Alberoni dejase de desempeñar de forma inmediata y sin poner ningún obstáculo los cargos que ocupaba, hiciese entrega de los documentos que tenía en su poder relativos al gobierno de la monarquía, y abandonase Madrid antes de ocho días, y España antes de tres semanas. Alberoni trató inútilmente de encontrarse con los soberanos y de disponer a toda prisa sus asuntos. En ese tiempo, el duque de Parma, padrastro de Isabel de Farnesio, ideó convertir al marqués Annibale Scotti en relevo del cardenal, y lo nombró su plenipotenciario en España. Para negociar la paz, Scotti obtuvo los poderes del rey Felipe V y efectúa con la mayor celeridad posible marchas de París a Pamplona, donde entonces se hallaba la Corte, y no cesó en su empeño hasta lograr que el monarca hispano aceptara las condiciones impuestas. El pacto quedó sellado en La Haya el 17 de febrero de 1720. Entonces se le concedieron distinciones y felicitaciones y, al fin, casi la privanza, aunque no funciones de ministro, tal vez porque no intentó serlo. Si bien, fue nombrado administrador del bolsillo secreto de la reina.

El repentino protagonismo de Scotti dio lugar a críticas sobre su papel como mediador, entre ingleses y franceses. Lo calificaban de cohecho, afirmando que de Londres le enviaron una vajilla de plata y unos pagarés, y de París, una joya con el retrato de Luis XV —la miniatura que como sabemos le había regalado con anterioridad el regente de Francia—. Pero, como en otros casos, ¿no se trataba de imputaciones falsas o exageradas? La cordura, constante y silenciosa, sabe esperar, y esas acusaciones no consiguieron indisponerlo con los soberanos, auténticos árbitros del país.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

4. LA CORTE ESPAÑOLA. SECRETARIO DE RELACIONES EXTERIORES.
JUEZ DE CÓMICOS

Subraya el marqués de Peñuela *como rasgos definitivos del comportamiento de Scotti, su estricto sentido de la caballerosidad y total entrega a los Farnesio, primero, y luego a los reyes de España*. Desde ese tiempo acompañará permanentemente a los monarcas, quinquenio andaluz incluido, en sus diversos periplos cortesanos. El inclinarse, el ceder y plegarse no significaron sacrificio para un palaciego como Scotti, que conocía desde siempre las astucias y los cálculos de la Corte. No obstante, se distinguió en todas las ocasiones por su altruismo.

Dejó dicho Emilio Cotarelo:

Con el Cardenal salió de España su hermano el Conde, protector de los farsantes italianos; pero no quedaron sin apoyo, porque como el Marqués también lo era, a él se dirigieron y no tardó en ser nombrado juez protector y director del teatro y compañías italianas. Él mismo lo recuerda en más de una ocasión, diciendo en una de ellas: «Luego que salió de estos reinos el señor Cardenal Alberoni mandó S. M. por su Real Decreto despachado por el Sr. D. José Rodrigo (Madrid, 25 de diciembre de 1719), ahora marqués de la Compuerta, que yo me encargase de la dirección del real teatro de los Caños del Peral y todo lo que a él ateniende y dependiente, con las mismas facultades y preeminencias¹³.

El gentilhombre Scotti sustituyó como secretario para el fomento de las Relaciones Exteriores al destituido cardenal Alberoni, y gozó, durante breve tiempo, del valimiento real. En la persona del nuevo consejero parmesano, según Pedro Voltes, se hacía realidad el célebre axioma de Marx de que los sucesos políticos que han ocurrido una vez en son de tragedia se repiten luego en clave de comedia. Esa privanza le granjeó muchos amigos y también despiadados enemigos. Se olvidó pronto de que, gracias a sus esfuerzos, España logró asociarse al tratado de la Cuádruple Alianza, achacando su encumbramiento exclusivamente al ciego favoritismo de la reina. Tal vez el

¹³ COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, p. 55.



marqués carecía de la envergadura y designios de su predecesor Alberoni, pero, al contrario de aquel, Scotti salió airoso de su cometido. La fracción profrancesa de la Corte lo acusaba de «corrupto y desagradable» y consiguió apartarlo de la secretaría de Estado e Indias, que ocupó el marqués de Grimaldo, ahora convertido en el verdadero primer ministro. Sin embargo, asegura Peñuela que a Scotti se le ofrecieron importantes cargos de gobierno y sólo admitió, para no desairar al monarca, el empleo de mayordomo mayor de la reina, que ejercía interinamente y, el de director y juez de Cómicos.

El Real Decreto resuelve:

En Madrid, a 25 de diciembre de 1719. Al Marqués Scotti. Señor mío: Aviendo tenido por conveniente el Rey que V.S. Se encargue del cuidado y dirección de la compañía de representantes italianos de esta corte, me ha mandado se lo participe a V.S. para que se halle con esta noticia¹⁴.

Era éste un encumbrado cargo y la controversia estaba por lo tanto servida. Sir Luke Schaub, representante de los intereses británicos, opinó que Scotti «tiene todo el aspecto de un hombre honrado, o más bien de un tipo simpático. Su intelecto está prodigiosamente embrollado y confuso. Es celoso y suspicaz, desearía disimularlo pero no sabría hacerlo. Sus ideas nada tienen de fijas y me sorprendería mucho que fuera capaz de concebir una política». Aunque los hechos contradicen a Schaub, porque en esos días, Scotti urdía la alianza con el Imperio, gran proyecto que pondría en jaque a Inglaterra y Francia. El plan de acercamiento a Austria lo enfrentó al partido profrancés, liderado por el embajador Jean-Baptiste Louis Andrault, marqués de Maulevrier-Langeron (1720), y por Melchor Macanaz.

Por entonces, la reina Isabel de Farnesio se había apartado de la tutela política de su padraastro y creía que con la solidaridad francesa le bastaba para llevar a buen puerto sus designios italianos. En esas estaban cuando, el 14 de septiembre de 1721, el duque de Orleans, regente de Francia, anunció solemnemente que Felipe V había ofrecido la mano de la infanta María Ana Victoria al rey Luis XV, quien la había aceptado. Dos semanas después, se hizo público

¹⁴ Archivo Histórico Nacional. Estado. Leg. 2469-4.



el compromiso del príncipe de Asturias con Luisa Isabel de Orléans, *mademoiselle* de Montpensier, hija del duque de Orléans, y el de su hermana Felipa Isabel de Orléans, *mademoiselle* de Beaujolais, con el infante Don Carlos (más tarde Carlos III). Para combinar los tres matrimonios regios, vino a Madrid en 1721, como embajador a la Corte, Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon (1675-1755), gran admirador de España. Estos enlaces significaban una reconciliación entre los monarcas hispanos y el regente de Francia, y dieron lugar a una alianza franco-española, episodio culminante de la carrera política del embajador Saint-Simon, recompensado con la Grandeza de España. La reina estaba fascinada y Saint-Simon logró el apoyo de Laura Pescatori¹⁵ y de Giuseppe Cervi, médico de cámara, pero no el de Scotti, que se obstinó en llevarles la contraria. Por lo que no es extraño que Saint-Simon, en sus *Memorias*, trazara un funesto retrato de este «cancerbero de los intereses regios», como se autodenominaba Scotti. Dice que «era un muy pesado, cuyo fastidio estaba en todo lo que decía y lo que hacía; buen inicio para un hombre honesto pero inepto. [...] Quizá su origen parmesano le hacía único y tenía la gran fortuna de gozar del afecto de la soberana, pese a que ésta nunca le hizo gran caso». *Laura Pescatori, sumada al partido galo, se permitió enfrentarse violentamente a Scotti, incluso en pre-*

¹⁵ Pescatori, Laura (?-1736), azafata de la reina. En Parma fue nodriza de Isabel de Farnesio. Vino a España en setiembre de 1715 enviada por el duque de Parma para atender el embarazo y el parto de la reina. Era mujer jovial, bonachona y en sus inicios discreta, por lo que supo captar la voluntad de la reina y ser respetada por el propio rey. En seguida Alberoni, que vio una rival en ella trató de neutralizarla e intentó sin éxito su regreso a Italia. En Madrid se murmuraba sobre su avaricia, de utilizar su valimiento en su exclusivo provecho y se propagaron numerosos infundios sobre ella. Si bien, colaboró lealmente, junto con la condesa Somaglia, en realizar los propósitos de su ama. Su influencia era grande, como azafata de la reina podía concedía audiencias y tenía acceso a la correspondencia secreta. Se coaligó contra su paisano el ministro Alberoni y a favor de un acercamiento a Francia. En 1721 se enfrentó vivamente contra el marqués Scotti y estuvo a punto de lograr su despido. Luego, en 1736, participó junto con el conde de Montijo, el doctor Cervi, Scotti y su protegido el marqués de Campo Florido en una fracasada trama contra el ministro Patiño, y a partir de entonces su valimiento se apagó. Trajo a la corte a su hija que, casó con el conde Juan Francisco de Cogorani (1695-1742), que como diplomático al servicio de España fue enviado a Dinamarca en 1739 y gozaba fama de aventurero. La condesa de Cogorani fue, en La Granja, una de las cuatro señoras de honor de Doña Isabel de Farnesio.



sencia de la reina, quien a menudo, abatido, prorrumpía en llanto. El marqués, que tiene que soportar la crítica malévola, andaba por palacio como un espectro, y a punto estuvo de regresar a Italia. Sin embargo, el apego de la soberana lo hizo desistir.



Patio de la Herradura. Palacio de San Ildefonso

El tiempo todo lo desvanece, «pelillos a la mar», pues; se reconcilió con sus paisanos el doctor Cervi y Laura Pescatori, que lo regalaba con su opulenta mesa, y las aguas volvieron a su cauce. Scotti continuó como juez protector del teatro, administrador de las finanzas y asesor para la adquisición de arte —escultura y pintura— de la reina¹⁶. Olvidó lo ocurrido, pero volvería a verse envuelto, después de un tiempo, en nuevas intrigas. Años después, en 1736, reconciliados los tres parmesanos —Scotti, Cervi y la Pescatori—, junto con otros cortesanos, conspiraron contra el ministro José Patiño y Rosales (1666-1736), que, aunque de remota ascendencia gallega, era natural

¹⁶ Asesorados por Scotti, los reyes formaron una importante colección de arte, en la que cada cónyuge marcaba sus cuadros con un símbolo dinástico diferenciado: el rey con la cruz de Borgoña y la reina con la flor de lis.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

de Milán, donde se había formado. Voltes nos cuenta el siguiente embrollo: «Paradójicamente, causaba más trastorno en la cámara regia un altibajo casero que las incidencias de la salud de Felipe V, que se daban por descontadas. Había una peluquera de la reina, llamada la Peregrina, que le llevaba recados de Patiño. La moza era guapa; se casó, se marchó, y la monarquía se tambaleó. Lo mismo podía ocurrir con el montaje imprescindible que formaban Scotti, la Pescatori, ya reconciliados, el doctor Cervi y otros domésticos».



Dr. Giuseppe Cervi

El pensamiento de Felipe V e Isabel de Farnesio se refleja en el carácter marcadamente europeo de sus realizaciones artísticas. Durante todo el siglo XVIII, ese monarca, al igual que sus sucesores Luis I y Fernando VI, favoreció un arte de corte foráneo, básicamente realizado por artistas procedentes de Francia e Italia. Con la autoridad delegada por los reyes, Scotti se encargará de reclutar a muchos



prestigiosos profesionales italianos. Amplia nómina de escultores y pintores que contribuyeron con sus obras a difundir en España el espíritu del arte barroco europeo.

Repasando el programa constructivo que emprendieron los Borbones, se advierte que la estética de sus formas artísticas está totalmente divorciada de la que aparecía en la arquitectura hispana, expresando un sentimiento marcadamente opuesto. La causa de esta disparidad en el gusto artístico tiene sus raíces en el permanente intento por parte de Felipe V de recrear, en las construcciones que patrocinó en España, el ambiente palaciego de Versalles en el que había nacido. Por otra parte Isabel de Farnesio, la segunda esposa del monarca, nacida en Parma, trató siempre de evocar en los palacios que se levantaron durante su reinado, el espíritu de la arquitectura de su país¹⁷.



Andrea Procaccini

¹⁷ José Camón Aznar, José Luis Morales y Marín, Enrique Valdivieso González, *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXVII. Arte Español Del Siglo XVIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 646-647.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

La inclinación de Isabel de Farnesio a la estética de su país de origen motivó que fueran llamados destacados arquitectos y urbanistas italianos para dirigir las obras de los nuevos palacios. Por más que los reyes procuraron integrar a artistas hispanos¹⁸, con la presencia de toda una legión de artistas extranjeros —franceses e italianos— se impusieron las nuevas tendencias. La elegancia y sobriedad de las construcciones borbónicas, su ordenación y claridad de líneas presentaban grandes diferencias con las edificaciones precedentes, dominadas por un sistema decorativo, movido, recargado y teatral. Ambos estilos arquitectónicos —el foráneo y el vernáculo— alternaron a lo largo de los años, lo que evidencia la disparidad ideológica y cultural en sus inicios entre la nueva dinastía y la tradición. Si bien, estas diferencias fueron desapareciendo lentamente para llegar, en los reinados de Carlos III y Carlos IV, a un casi total acercamiento del gusto de los monarcas con el de su pueblo, como consecuencia de la aceptación general del arte áulico que se había venido desarrollando y que la Ilustración terminó por asimilar.

5. LOS INICIOS DE LA ÓPERA EN MADRID. SCOTTI, PROTECTOR DE LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO

La ópera italiana se convirtió a lo largo del siglo xvii en la fuerza exportadora de música y músicos. En las cortes europeas la música se importaba de Italia y la Corte de España no será una excepción. Los primeros intentos de representar óperas cantadas

¹⁸ Entre los españoles figuraron: Teodoro Ardemans (Madrid, 1661-1726), pintor, tratadista y arquitecto de máximo prestigio; Pedro de Ribera (1681-1742), discípulo de José Benito de Churriguera, sucedió en 1718 a Ardemans como maestro mayor de obras y fuentes de Madrid; los hermanos Alberto, Joaquín —definió el llamado estilo churrigueresco, caracterizado por la abundancia y protagonismo de la decoración—, y José Benito de Churriguera (1665-1725), autor, entre otras obras, del diseño urbano de la localidad madrileña de Nuevo Baztán (1709-1713), el primer proyecto de una población completa en la Península, y del palacio de Goyeneche, actual sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



en italiano y por italianos tuvieron lugar a finales del reinado de Carlos II, pero la muerte del monarca dio al traste con los preparativos. En 1703 comenzó a interpretarse en Madrid la comedia musical italiana, introducida por los *Trufaldines*, traídos de Nápoles por Felipe V, que actuaban en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, el primer teatro cortesano de Madrid¹⁹ y en una corrala de la calle de Alcalá. El monarca estimó que sería una excelente diversión para su joven esposa, que aún no entendía las finezas literarias ni los dramas litúrgicos españoles. Esa farándula solía representar una especie de «zarzuelas», en las que intervenía un patán, figura de la *commedia dell'arte* que equivalía, en el teatro español, a un personaje entre el «gracioso» y el «bato», tardíamente denominado *trufaldín*. A partir de 1704, los italianos pasaron a actuar en un barracón, ubicado en un solar vallado, contiguo a los lavaderos municipales de los Caños del Peral o Fuentes del Arrabal. Poco después Francesco Barotoli, director de esa farándula, construyó allí un pequeño teatro, «mezquino corral» en opinión de Mesonero Romanos, que fue conocido como «Corral de los *Trufaldines*».

Para los reyes, amantes de la música, la ópera ocupaba un lugar destacado entre sus espectáculos. No sólo responsabilizaron al marqués Annibale Scotti de la dirección de la compañía de los italianos, sino que le otorgaron amplios poderes de programación y en la adecuación de los teatros. Gracias a esas facultades, pudo contratar compañías de gran nivel artístico y asegurarles un mínimo de subsistencia, cualesquiera que fuesen las veleidades del público. Para dar brillantez a sus espectáculos, hizo venir de Italia a una legión de pintores, decoradores y arquitectos. Ese aluvión agudizó la pugna iniciada en 1716 entre los artistas españoles y los extranjeros. Debido al desconocimiento del idioma italiano, en sus inicios la ópera tuvo escaso éxito. Se acusaba a Scotti de relegar a los comediantes españoles. Pero como se limitaba a secundar, en todo, a su regia protectora, y contaba con su patrocinio, pudo in-

¹⁹ Teatro de planta ovalada, inaugurado el 4 de febrero de 1640. Principal escenario para las obras teatrales de la Corte, por la comodidad que suponía para los reyes poder disfrutar de los espectáculos sin tener que abandonar el propio palacio.



sistir en ese espectáculo. Isabel de Farnesio era mujer lúcida, de exquisita cultura, incondicional del teatro y de las artes plásticas —pintaba con la soltura de una profesional—. Con la música la reina intentaba, de una parte, dominar la «invencible melancolía» del rey, contra la cual habían fracasado los remedios hasta entonces conocidos, y, de otra, encariñar a los españoles con la lírica italiana. La ópera fue sólo un paliativo para la enfermedad del monarca, pero su esposa logró con creces su segundo objetivo, pues la música culta gozó pronto del favor del pueblo. Prueba de ello son las muchas comedias y zarzuelas a la italiana con que desde entonces compitieron los actores españoles e italianos. En la Corte también representaban los cómicos hispanos, como atestigua la fiesta celebrada, en 1722, en el teatro del Real Sitio del Buen Retiro con motivo de la onomástica del monarca, donde fueron exclusivamente españoles los que representaron la ópera escénica *Angélica y Medoro*²⁰.

Pese al padecimiento que condicionó su vida, Felipe V tuvo en su actuación política un comportamiento irreprochable.

*Su alto nivel de honorabilidad, de dignidad y respetabilidad moral —escribe Armstrong— se comparan favorablemente con la venalidad de Viena, la vulgaridad de la corte georgiana inglesa y el libertinaje de los Orléans. Ningún miembro de aquel círculo poseía influencia política directa alguna. Toda la autoridad y todos los asuntos de Estado estaban centrados en el rey. Influir en el rey era influir en España, y a esta tarea fue a la que se dedicó la reina con infatigable paciencia. La reclusión, la invariable regularidad de vida a la cual se había acostumbrado el rey Felipe bajo el régimen de la princesa de los Ursinos contribuyeron sin duda al éxito de Isabel, pero añadió infinitos valores a su cometido*²¹.

²⁰ En 1724, a la subida al trono de Luis I, se interpretó en el Buen Retiro la comedia de Calderón *Fiera y afemina Amor*, si bien muy reformada. En 1731, se impuso la lírica y lo prueba el que, en ausencia de la Corte, se escenifica en el teatro de la Cruz un «melodrama al estilo de Italia», titulado *Con amor no hay libertad*, con música del napolitano Francisco Conradini.

²¹ VOLTES, P.: *opus cit.*, p. 263.



6. EL PALACIO REAL DE SAN ILDEFONSO, LLAMADO DE LA GRANJA
(1719-1741)



Palacio de San Ildefonso. Fachada posterior

En la primavera de 1718, durante una jornada de la corte en Valsaín —vetusto pabellón de caza de los Trastámara, dañado por un incendio en 1682—, ante la estrechez del maltrecho edificio, Alberoni y el secretario del Despacho Universal, Miguel Durán, se instalaron a unos dos kilómetros, en una hospedería de los padres Jerónimos del Parral. La humedad de las estancias



y el acusado riesgo de incendio de Valsaín obligaron a los reyes y al príncipe de Asturias a trasladarse, probablemente por sugerencia del cardenal a la hospedería donde se alojaba éste. Así que fue Alberoni quien eligió el emplazamiento de la edificación que, con el paso de los años, se convirtió en el Palacio Real de San Ildefonso, desterrando el mito de que Felipe V e Isabel de Farnesio descubrieron el paraje de forma espontánea en una carcería. En este nuevo emplazamiento, la familia real podía seguir disfrutando de la caza y, al mismo tiempo, de una mejor calidad del aire y de menos humedad que en Valsaín²². El cambio resultó satisfactorio, y poco después Felipe V adquirió la finca a los Jerónimos. En 1719, se encargó al arquitecto Teodoro Ardemans (1661-1726) modificar la hospedería jerónima y habilitarla para residencia de los reyes, a cargo de más de ochocientos obreros, veteranos de la guerra de Sucesión, origen de la población de La Granja. En 1723 estaba concluido un edificio de planta rectangular en torno a un patio central y con torres en las esquinas, que evocaba a los tradicionales alcázares hispanos. Pero la reina, que poseía un gran sentido estético quiso poseer un palacio y unos jardines que fueran la admiración de todos, y su esposo, que añoraba Versalles, accedió a sus deseos y contrató al célebre abate Juvarrá. Ésta será la primera gran construcción iniciada por la dinastía borbónica. Lo que iba a ser un palacete de retiro se transformó, pues, en la principal residencia veraniega de la Corte, en la cual iba a reflejarse un ambiente netamente italiano y cuya riqueza levantaría mucha bulla. Para tener una mejor visión del palacio, es aconsejable situarse ante la fachada posterior, la más suntuosa de La Granja, que empezó en 1736 Giovanni Battista Sacchetti, sobre un proyecto de Filippo Juvarra, y finalizó en 1741. A Sacchetti se le debe además el patio de herradura y el esbozo del sepulcro de los reyes. La responsabilidad de Scotti en las edificaciones fue primordial, al delegar en él los reyes la recluta de artistas y técnicos.

²² *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (Siglos xv-xviii)*, volumen III, Mercedes Simal López, «Noticias sobre Gulio Alberoni y las artes durante su estancia en la corte española (1713-1719)».



*La utilización en el alzado de materiales polimorfos, en los que la piedra rosada de los muros, la piedra granítica que refuerza las esquinas y la pizarra que cubre los tejados, producen con su alternancia una armoniosa y suave composición cromática*²³.

Cuyos acertados trabajos convirtieron al palacio en la más fascinante de las residencias reales españolas²⁴.



La Granja. Fachada posterior o principal. Cascada Nueva

Para esos logros, el marqués de Scotti hizo venir de Italia al arquitecto Andrea Proccacini (1671-1734)²⁵, pintor de gran creativi-

²³ *Summa Artis, opus cit.*, pp. 649-650.

²⁴ *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXVII. Arte Español del Siglo XVIII, VV. AA., Madrid, 1995, pp. 647-651.

²⁵ Andrea Procaccini (Roma, 14 de enero de 1671-Palacio Real de La Granja, 1734): Arquitecto y pintor. Formado entre los miembros de la Academia de



dad, decorador y fresquista destacado, quien llegó acompañado de sus discípulos: Sempronio Subissati²⁶ y Domenico María Sani²⁷. A ellos se debe la traza de los dos patios, Norte y Sur, llamados de Cocheros y de la Herradura, que lograron integrar el edificio dentro del suntuoso barroco internacional. A la muerte de Procaccini, la finalización de los magníficos salones de las dos crujías, alta y baja, recayó en Subissati y en Sani, a quienes correspondió la terminación del palacio.

El interior fue, por demás, enriquecido con los óleos de Teniers y Wouwerman, comprados en Holanda, al marchante Florencio Kelly, con las pinturas de Carlo Maratti, y con los mármoles clási-

la Arcadia y de la de San Lucas de Roma. Muy joven, en 1690, entró en el taller de Carlo Maratti, y colabora con él, por orden del papa Clemente XI, en la decoración de la basílica de San Juan de Letrán. En 1700 comienza su actividad en solitario, convirtiéndose, según Lanzi, en «uno de los mejores artistas de su tiempo». Cuando llegó a España en 1720, ya gozaba de gran fama, y fue nombrado director de obras del Real Sitio, aposentador y pintor de cámara de Felipe V. Por mediación suya llegaron las valiosas pinturas de su maestro Maratti y los mármoles clásicos de la colección formada en Roma por Cristina de Suecia. Procaccini acompañó a los reyes a Andalucía (1729-1733). Él y Ranc, ambos con un firme prestigio a escala europea, constituyen una indiscutible novedad en el panorama artístico hispalense, que daría lugar a una excepcional renovación estética, acercándola con las tendencias vigentes en Europa. Además de la dirección ornamental del palacio de La Granja, Procaccini se ocupó en la realización de cartones para tapices, series de la *Batalla de Túnez* y de *El Quijote*. Hasta nosotros han llegado importantes óleos suyos y un gran número de dibujos, muchos de ellos conservados en la Real Academia de San Fernando. En España contó, también, con la colaboración de su discípulo el pintor Giuseppe Astasi.

²⁶ Sempronio Subissati (Urbino, 1680- Madrid, 1758), arquitecto y pintor. Llegó a España en 1722 llamado por Procaccini para colaborar en la decoración del palacio de La Granja. A la muerte de Procaccini (1734), se le encargó la finalización de las obras del Real Sitio, junto a su paisano Sani.

²⁷ Domenico María Sani (Cesena, 1690-La Granja de San Ildefonso, 1773). Llamado por su maestro Procaccini, se trasladó a España en 1721 para trabajar al servicio de Felipe V, primero en Madrid, para la Real Fábrica de Tapices, a la que proporcionó dos series de cartones de las historias de *El Quijote* y de *La toma de Orán*. Tras retratar en 1722 a Isabel de Farnesio, fue nombrado pintor del rey, maestro de dibujo del príncipe de Asturias y aposentador de palacio. En 1759 pintó en La Granja los lienzos de los altares de la Real Colegiata. En el Prado y en el palacio de Caserta, Nápoles, se conservan de su mano sendos retratos de la infanta María Ana Victoria, prometida de Luis XV y luego reina de Portugal.



cos, que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia. Cuando en enero de 1724 abdicó Felipe V, se trasladó al inacabado palacio de La Granja, Procaccini continuó encargado de resolver toda clase de inconvenientes técnicos y artísticos invariablemente bajo la vigilancia del marqués de Scotti. Si bien, el proyecto de la Colegiata de la Santísima Trinidad, antigua capilla del palacio, y el remate de la cúpula, finalizada el 19 de diciembre de 1723, son de Ardemans, las torres y la fachada curvilínea fueron añadidas en 1726 por Procaccini y Sempronio Subissati, que es también el autor del Panteón Real.

Los parques y jardines

Al arquitecto francés René Carlier²⁸, que ya había reformado los jardines del palacio del Buen Retiro, se le encargó en 1720 el diseño de los jardines de La Granja, que aunque evidencian clara influencia francesa, poseen una armonía propia. En abril de 1721, se iniciaron las obras²⁹ y el polifacético marqués de Scotti procedió a plantar los primeros árboles, procedentes de los lugares más dispares. Étienne Boulelou, que desde 1716 era el jardinero mayor de Aranjuez, continuó las obras de nivelación y ampliación, diseño parterres, plantaciones de árboles, arreglos vegetales, construcción de surtidores y fuentes, que se prologaron durante más de dos décadas. En 1725 se hizo cargo de su dirección el ingeniero Étienne Marchand quien transformó los acci-

²⁸ El arquitecto René Carlier (?-El Escorial, 1722) fue discípulo de Robert de Cotte. Felipe V lo contrató para unificar y mejorar el aspecto del Palacio del Buen Retiro. Los planos que realizó, remitidos a su maestro Cotte, se conservan en la Biblioteca Nacional de París. No obstante, la escasez de medios impidió la realización de esas obras. Después de la muerte de María Luisa Gabriela de Saboya, Isabel de Farnesio concentró su empeño en la construcción del palacio de La Granja y le encargó del trazado de los parques y jardines. Carlier decidió quedarse definitivamente en España y realizar su vida entre Madrid y Segovia. Su hijo, François Carlier, siguió los pasos de su padre, y se convirtió en arquitecto y jardinero de Fernando VI.

²⁹ Callejo Delgado, B.: *El Real Sitio de S. Ildefonso*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 1122.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

dentados terrenos de La Granja, dotándolos de grandes parterres y anchos paseos. En el ornato de monumentos y estanques destacaron los escultores René Fremin, Jean Thierry y Hubert Demandré. De 1746 datan las estatuas de la fuente de Diana, que lograron un gran efecto escenográfico, aunque era frente a la Cascada Nueva desde donde Felipe V solía mostrar a su Corte la insuperable perspectiva de su parque favorito.



La Colegiata de la Santísima Trinidad. Palacio de San Ildefonso

6. LA ABDICACIÓN DE FELIPE V Y EL REINADO DE LUIS I

En el decreto de abdicación de Felipe V, en San Ildefonso, a 10 de enero de 1724, se incluye la nómina de personas designa-



das para formar el nuevo gabinete y la casa de Luis I y de su esposa, y se acompaña con los nombres de doce de nuevos caballeros del Toisón de Oro³⁰. El marqués Annibale Deodato Scotti di Castelbosco figuró entre los agraciados y fue además uno de los testigos del testamento del monarca. Durante el corto reinado de Luis I, el marqués de Grimaldo, con el carácter de secretario general del rey padre, ejerció de auténtico primer ministro de la Monarquía. Scotti explica la situación al duque de Parma: «la corte de San Ildefonso es la que hace y deshace en todos los asuntos importantes, muchos de los cuales no pasan por el Consejo... Tan sólo le comunican los asuntos de Estado en términos generales y la mayor parte de las decisiones se toman sin su opinión³¹. Se pierde un tiempo considerable esperando instrucciones de la corte de San Ildefonso que no tiene que sufrir ningún consejo».

Tramas diplomáticas y censuras

A mediados de agosto de 1724, Luis I enfermó de viruelas malignas y pronto se supo que iba a morir. Los bulos se esparcieron, nada más fallecer. Dice Alfonso Danvila que el primero en difundirlos fue Melchor de Macanaz, encarnizado enemigo de Isabel de Farnesio, quien manifiesta en sus *Memorias* que el rey Luis fue ciertamente atacado de viruelas, pero que, aliviado de aquella enfermedad, el

³⁰ Los caballeros galardonados ese día fueron: Nicolás Fernández de Córdoba, X duque de Medinaceli y de Feria (1682-1739), Hyacinthe Boutin, marqués de Valouse (1682-1736), Francisco Pio, III duque de la Mirandola (1688-1747), Mercurio López Pacheco, IX marqués de Villena, IX duque de Escalona y conde de Santisteban de Gormaz (1679-1738), Domingo María Claros de Guzmán el Bueno, XIII duque de Medinasidonia (1691-1739), Antonio de Arduino, mariscal de Campo, gobernador de la plaza de Tarragona, hermano del príncipe de Palicio (+1731), Alfonso Fernández Manrique de Lara, I duque del Arco (+1733), José Gutiérrez de Solórzano, I Marqués de Grimaldo (1664-1733), Álvaro Antonio de Bazán Benavides y Pimentel (1692-1739), VII marqués de Santa Cruz, y Annibale, marqués de Scotti.

³¹ Erlanger, *opus cit.*, p. 294.



médico parmesano Giuseppe Cervi³², de acuerdo con la nodriza de la reina, Laura Pescatori, con el marqués Scotti y con Domingo Guerra, confesor de Isabel de Farnesio, envenenó al joven monarca con cierta bebida, de la cual resultó la calentura y la muerte a los tres días, y que los cirujanos que embalsamaron el cuerpo conocieron que el tóxico administrado era tan violento que no pudieron coser el cuerpo, y el principal de ellos, que hizo el embalsamamiento, estuvo muy enfermo y a punto de perder ambas manos por haber tocado las partes en que el veneno había obrado. Ahí va eso, el efecto difamatorio de la mentira posee ciertamente una gran eficacia social; a Bacon se le atribuye la conocida frase de «calumniad, que algo queda».

En 1725, y para compensar el afrancesamiento de la Corte, Isabel de Farnesio retomó las ideas de Alberoni, al tiempo que desempolvó su ascendencia materna: era hija de alemana y prima hermana del emperador. Scotti dio forma a los propósitos de su ama, y con la intervención de Ripperdá inició negociaciones con Viena. Se pensó en casar al infante Carlos, futuro rey de España Carlos III, con una hija de Carlos VI, quizá la propia heredera; y si eso no era factible, con una gran duquesa rusa, comprometiendo así la ayuda del zar a su establecimiento en Italia. Los aposen-

³² El doctor Guiseppe Cervi y Grásico (Parma, 14 de octubre de 1663-Madrid, 25 de marzo de 1748). Hijo de una familia acomodada. Estudió en el Colegio jesuita de Parma Filosofía, Matemáticas, Oratoria y Medicina. Catedrático de Filosofía y después de Medicina en la Universidad de Parma. En 1715, llamado por la reina Isabel de Farnesio, con cuarenta y cuatro años de edad, abandona la cátedra parmesana de Medicina para venir a España. Se le concede el título de Consejero y médico de cámara. Tres años después fue nombrado protomédico de Castilla, examinador y presidente del Protomedicato, protomédico General del Ejército de Cataluña y Supremo de España. Promovió la enseñanza anatómica según los criterios más avanzados; impulsó la traducción de innovadores textos, para difundirlos en los medios españoles. Hizo una gran labor en la Regia Sociedad de Sevilla y dio a conocer la obra de grandes anatomistas franceses, como Blas Beaumont y Guillermo Jacobe. En Parma, y con fecha de 1733, el futuro Carlos III, en nombre de sus padres Felipe V y de Isabel de Farnesio, dedicó a Cervi una placa conmemorativa, en los claustros de la Universidad, donde aún se conserva. (Véase: José María Montaña y Ramonet, «El Dr. D. José Cervi, Presidente Perpetuo de la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla», Instituto de Academias de Andalucía, Córdoba, 2000.)



tos regios bullían con esas tramas y los franceses sospecharon, porque también el emperador, como si contara con más fuerzas, les había planteado nuevas reclamaciones. Hasta que en el inmediato mes de noviembre averiguaron el contenido de las conversaciones de Ripperdá en Viena. Su inmediata consecuencia fue la ruptura del compromiso matrimonial, acordado tres años antes, entre Luis XV y María Ana Victoria, pretextando los cortos años de la infanta y la conveniencia de casar al rey galo lo antes posible con una princesa ya núbil. Así que devolvieron a la infanta. Agraviada, España contestó despachando a la duquesa de Beaujolais, prometida del infante Carlos, y a su hermana, la reina viuda Luisa Isabel de Orléans.



Los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, por Louis-Michael van Loo

7. EL QUINQUENIO ANDALUZ. LOS REYES EN ANDALUCÍA DESDE 1729 HASTA 1733

Los primeros síntomas del trastorno bipolar de Felipe V aparecieron en 1702, con episodios cíclicos que se irían sucediendo y empeorando, así en 1717, 1724, 1727 y 1728. A mediados de mayo de 1729, el rey sufre una fuerte recaída, que le hizo creer que la hora de su muerte era cercana, y añade a su testamento un codicilo por el que a su óbito nombra regente a su esposa. Había que hacer frente a la enfermedad del monarca, evitar su abdicación y preservar su buena imagen pública, por lo que se decidió alejarlo de la Corte y de los problemas del gobierno. Las dobles bodas del príncipe de Asturias con la infanta María Bárbara de



Portugal, y el príncipe de Brasil con la Infanta María Ana Victoria, antigua prometida de Luis XV, fijadas para fines de diciembre de 1728, justificaban el viaje a Extremadura. Desde Badajoz los soberanos y su séquito se dirigieron a Andalucía. El 3 de febrero de 1729 entró apoteósicamente Felipe V en Sevilla y fijó su residencia en los Reales Alcázares. Su estancia, con intervalos, duró hasta abril de 1733. Reunida la familia real al completo, se organizaron diversos viajes, con el objeto de mejorar al rey de su neurosis. Visitaron Cádiz, Puerto de Santa María y, desde Sanlúcar de Barrameda, organizaron batidas de caza en Doñana, y navegaron por el Guadalquivir.

Luego fueron a Granada, donde residieron en los palacios de la Alhambra y en del Soto de Roma. En Sevilla se actualizaron las Reales Fábricas de Artillería, y la de Tabaco³³. Felipe V apadrinó a la Real Academia de Medicina de Sevilla, cuyas constituciones habían sido aprobadas —poco antes de morir— por Carlos II, en 1700, con lo que la convertían en la primera institución científica oficial de España. En 1729, el doctor Giuseppe Cervi, médico del rey, fue elegido presidente perpetuo de esa Regia Sociedad de Medicina³⁴. Un acontecimiento feliz, el 17 de noviembre de 1729, fue el nacimiento en los Reales Alcázares de la infanta María Antonia Fernanda, benjamina de la familia real, que será, por su matrimonio, reina de Cerdeña.

La capital andaluza se convirtió en «foco de atracción para el comercio de arte en España». Músicos, pintores y otros artistas llevaron el nuevo lenguaje artístico internacional, anticipo de la Ilustración. Scotti, como mayordomo mayor, acompañó a los reyes durante toda el periplo andaluz, organizando diversas e innovadoras

³³ La Real Fábrica de Tabaco fue la primera de Europa, ubicada en un edificio iniciado en 1728 según proyecto del ingeniero militar Ignacio de Sala y que sería el complejo industrial más importante de España. Asimismo Felipe V inauguró en 1731 la iglesia de San Luis de los Franceses, paradigma del barroco andaluz, obra de Leonardo de Figueroa. Otorgó privilegios a la Real Maestranza de Caballería y a la Real Academia de Medicina de Sevilla.

³⁴ El doctor Cervi, en el tiempo en que la Corte permaneció en Sevilla, presidió todos los actos que celebró esa Real Academia, quiso complementar su prestigio y en 1734 publicó en Madrid un libro reformador titulado *Pharmacopea Matritensis*.



«óperas y bailes». Pese a que el arzobispado hispalense las prohibía, la Corte, lógicamente, quedaba exenta. El 27 de noviembre de 1729 hubo una gran gala en la residencia del marqués de Brancas, embajador de Francia, y en los Reales Alcázares se escenificó la *Serenata de Cañizares*, con música del maestro de la Capilla Real el napolitano Filippo Falconi (+Madrid, 9 de abril de 1738). Dice Isusi Fagoaga³⁵ que «la música estuvo presente en todo tipo de fiestas regias, actos oficiales, celebraciones religiosas dentro y fuera de la catedral, diversiones reales y muy especialmente las serenatas»³⁶. En los años 1731 y 1732, se celebraron en el Patio de Montería del Alcázar diversas representaciones de óperas en italiano, serenatas alusivas a las festividades reales, de temática pastoril, atribuidas al maestro Falconi.

El marqués de Scotti, Jean Ranc³⁷ y Andrea Procaccini desempeñaron un papel importante en la renovación del panorama artístico hispalense, acercándolo a las tendencias entonces vigentes en Europa. La enseñanza de esos artistas supuso «una regeneración sin precedentes de las artes sevillanas —afirma Nicolás Morales—, tras un periodo de evidente decadencia». La reina encargó a Pro-

³⁵ Rosa Isusi Fagoaga, «Fiestas Regias y celebraciones Musicales durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)». *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*, coord. por Eliseo Serrano Martín, vol. 2, 2004.

³⁶ En 1732 se representaron en los Reales Alcázares, al menos, cuatro obras musicales, tituladas: *Felipe Quinto en Sevilla* y *en Italia el Infante de Castilla*; *El míralo todo*; *Más es el ruido que las nueces*; *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, a cargo de actores no profesionales.

³⁷ Jean Ranc (Montpellier, 26 de enero 1674-Madrid, 1 de julio de 1735). Alumno y seguidor de Hyacinthe Rigaud. En España desde 1723, como pintor de cámara de Felipe V. Se dedicó al retrato dentro del estilo solemne, típico de la época. Entre sus obras destaca *La familia de Felipe V*, ambicioso retrato colectivo del que sólo subsiste, en el Museo del Prado, un modelo a pequeño formato, ya que el gran original quedó inconcluso y desapareció en el incendio del Alcázar de Madrid. Ranc mantuvo serias disputas con su colega Michel Angel Houasse, motivadas por celos y afán de sobresalir en la Corte. La quema del Alcázar, ocurrida en la Navidad de 1734, que destruyó por completo la antigua residencia de los Austrias, se inició en la habitación de Jean Ranc, que tenía problemas de visión. Ranc murió seis meses después de la catástrofe, sumido en una fuerte depresión. Su obra *Vertumno y Pomona*, en el Museo Fabre de Montpellier, arquetipo de la belleza barroca del siglo XVIII, pudo haber inspirado algunos de los cartones para tapices de Francisco de Goya, como *El quitasol*.



caccini la compra de obras de arte. Pasaron a engrosar la colección real, de este modo, pinturas de Velázquez, Murillo y Ribera, que en 1733 fueron trasladadas al palacio de La Granja. En esa época, acompañaba al marqués su hijo mayor, Fabio Scotti, que contrajo matrimonio en Sevilla en 1732 con la española María Teresa Hurtado de Amezaga, hija de Baltasar Hurtado de Amézaga y Unzaga, teniente general de los Reales Ejércitos y primer marqués de Riscal de Alegre. Para Scotti la boda de su primogénito constituyó, sin duda, una gran alegría. Fabio Scotti, que será luego embajador de España, y sucederá a su padre en el marquesado y en la grandeza de España, se dejaría llevar por su pasión por el juego y la ostentación, lo que lo llevaría a comprometer seriamente el patrimonio familiar.

Por más que Felipe V no sanó, el periplo aportó un cabal conocimiento del sur peninsular y contribuyó a su modernización. En los primeros días de mayo de 1733 finalizó la estancia de los reyes. Escoltada por seis regimientos de dragones, la familia real partió de Sevilla y se dirigió lentamente a la capital del Reino, evitando las ciudades y los caminos más transitados³⁸. El infortunado monarca había caído en un gran abatimiento psíquico, precursor de una aguda neurastenia que anulaba su voluntad. Al regreso a Madrid, el poder de la reina aumentó y, desde ese tiempo y hasta la muerte de su esposo, será ella la personificación de la Monarquía y el ministro José Patiño, su genio y brazo ejecutor.

9. LA CORTE REGRESA A MADRID. EL MARQUÉS DE SCOTTI, MECENAS DE LAS ARTES

Entre 1730 y 1750 encontramos al marqués Annibale Deodato Scotti inmerso en muy distintos quehaceres. Simultáneamente se ocupaba del cuidado y dirección de la compañía de los comediantes italianos, de la construcción del teatro de los Caños, de asesorar las

³⁸ Nicolás Morales, profesor de la Universidad de Marsella, «Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733), Casa de Velázquez, 2007.



obras del palacio de La Granja, de las fábricas de la parroquia de San Justo en Madrid, y de la Colegiata de Orgaz, en Toledo, a más de supervisar las reformas de los restantes Reales Sitios, sin olvidar por ello sus obligaciones familiares, y desde la distancia a cuidar y enriquecer sus propiedades italianas. Gracias a los privilegiados contactos de Scotti con el conde Rocca, de Piacenza, muy implicado en el trasiego artístico entre Italia y Madrid —reclutamiento que continuaría durante el reinado de Fernando VI el príncipe de San Nicandro³⁹—, pudo seguir empleando a arquitectos, pintores, escultores, artesanos, además de la compra de los materiales necesarios, y contratar cantantes para las óperas y para espectáculos musicales que programaba.

En 1731, para acometer las obras del Real Coliseo del Buen Retiro, vino a España el escenógrafo, arquitecto y urbanista Giacomo Bonavia (Piacenza, 1705-Madrid, 17 de septiembre de 1758), quien construyó, en 1739, un nuevo teatro a la manera de Vitruvio en el palacio del Buen Retiro. Scotti había seguido de cerca los excelentes trabajos de pintura y decoración de ese paisano suyo, se entusiasmó con el excepcional gabinete de la reina, en Aranjuez, y en 1734, al fallecimiento de Procaccini, consideró a Giacomo Bonavia, cuya carrera en la Corte española estaría plena de éxitos, el artista idóneo para continuar la fábrica del Palacio de San Ildefonso. En 1735, a instancias de Bonavia vino a España su ayudante el pintor Félix

³⁹ Cattaneo della Volta, Domenico (Nápoles, 20 de diciembre de 1696-Barra, 2 de diciembre de 1782), príncipe di San Nicandro y duque consorte de Termoli, grande de España, caballero del Toisón de Oro y de la orden napolitana de San Genaro, embajador de Carlos de las Dos Sicilias en la Corte de Felipe V de España en 1740. Sería mayordomo mayor, ayo y decano del Consejo de Estado y de Regencia durante la minoría de edad de Fernando I de las Dos Sicilias (IV de Nápoles y III de Sicilia), organismo del que era secretario el marqués Bernardo Tanucci. El príncipe di San Nicandro, muy ligado al clero, sería en el Consejo de Regencia el representante de «la plutocracia y de la aristocracia más vinculada a los privilegios», defendía la conservación por parte de la nobleza de exenciones, inmunidades y honores. Carlos III le encomendó la compilación del *Codice Carolino*. Fue un amante y protector de las artes; encargó a Francesco Solimena una serie de retratos titulados «Apoteosis de la familia Cattaneo», hoy en París. Casó con Guilia de Capua, princesa de Roccaromana y duquesa de Termoli.



Fedeli⁴⁰, quien cooperó con su maestro en las decoraciones de diversas salas del Buen Retiro y de los teatros del Buen Retiro y La Granja. En 1739, por encargo del marqués Scotti, Bonavia formó parte del equipo responsable del diseño de la parroquia de San Justo y Pastor; aunque, en 1742, al dedicarse Bonavia enteramente a las construcciones del Real Sitio de Aranjuez, fue sustituido por Virgilio Rabaglio. Bonavia fue nombrado, en 1743, maestro mayor de la catedral de Toledo y pintor de cámara del rey. Entre 1743 y 1745, secundado por Virgilio Rabaglio, Bonavia proyectó y realizó gran parte de los frescos de La Granja de San Ildefonso. Desde 1744 formó parte de la junta preparatoria de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la que sería desde 1753 director de la sección de pintura. En 1748, bajo el reinado de Fernando VI, se encargó de la reconstrucción del incendiado palacio de Aranjuez; hay que señalar que ya antes, en 1746, había trazado la majestuosa escalera de ese edificio. Su gran obra fue el proyecto urbano de Aranjuez, demoliendo viejas viviendas, uniformando la traza de las nuevas y creando ejes que parten del palacio y de las casas de oficios en diferentes direcciones, resuelto sin exornación ni artificio. En 1746, tras la muerte de Felipe V, cuando su viuda se retiró a La Granja, será Bartolomeo Rusca —que conocemos por su obras en el palacio Scotti del Pó de Piacenza— quien finalice la ornamentación de los techos de La Granja. En 1738, Sempronio Subissati diseñó el austero y elegante templo parroquial de Nuestra Señora del Rosario o del Cristo de La Granja, cuyas obras finalizaron en 1752. En sus retablos se colocaron las pinturas de Domenico Maria Sani y de Andrea Procaccini.

⁴⁰ Félix Fedeli (1710-1773). Ingresó en la Real Cámara como su ayudante y con un sueldo de 1.000 reales. Pintor de perspectivas, para los teatros del Buen Retiro y La Granja. En este último Real Sitio cooperó con su maestro en la decoración de diversas salas. Casó en San Ildefonso con Mariana Balesti, de origen italiano, de la que tuvo tres hijos. Junto con Bonavia, realizó cartones para la decoración al fresco de arquitecturas fingidas, tanto en Aranjuez como en el Buen Retiro y La Granja. Manuel Juan Diana lo menciona en sus *Memorias histórico-artísticas del Teatro Real de Madrid*, Madrid, 1850, pág. 19. Aunque, según Cotarelo, «este libro, en la parte histórica, es un conjunto de errores y desatinos, ninguna fe merece sus afirmaciones», opinión que corroboramos.



Palacio Real de Aranjuez. Escalera Principal

Carlo Broschi, Farinelli

A partir de diciembre de 1719, Scotti compartió con el corregidor de la Villa —ya que ésta los costeaba— la organización de los espectáculos y de las funciones relacionadas con la Casa Real. Entre el corregidor y Scotti se disponía todo; sin embargo, después de 1737, tras la llegada de Carlo Broschi, *Farinelli*⁴¹, acostumbraban

⁴¹ Carlo Broschi, llamado el Farinelli (Andria, 24 de enero de 1705-Bolonia, 20 de septiembre de 1782). Nació en una familia de la baja nobleza. Una caída de caballo que sufrió siendo niño fue causa de que le sometieran al «taglio». Aprendió música del famoso Niccolò Porpora, que lo llevó consigo a Roma en 1722. Después visitó varias ciudades de Italia, y pasó a Viena. Tras residir tres años en Inglaterra, y hacer una escala en Francia, donde cantó ante Luis XV, en 1737 llegó a la corte de Felipe V, donde alcanzó, como es bien sabido, el favor de ese monarca y el de su hijo Fernando VI.



recabar el parecer del tenor acerca de los cantantes que habían de traer de Italia y sobre la manera de escenificar. Farinelli supo ganar la voluntad del monarca, y usó discretamente su poder. Su voz fue empleada como un remedio contra la melancolía del rey y durante dos décadas, noche tras noche, el soberano le pedía cantara las mismas canciones. Fue nombrado director de los coliseos del Buen Retiro y de Aranjuez, montó muchas obras, la mayoría con textos de Pietro Metastasio⁴². A la muerte de Felipe V, Farinelli siguió disfrutando de la protección de su hijo Fernando VI y de su esposa Bárbara de Braganza, quienes continuaron apoyando la ópera italiana y, además, le encargaron la dirección del Real Colegio de Niños Músicos de Santa Bárbara, popularmente conocido como «Casa de los Capones», situada en la calle de Leganitos, en la que tuvo su morada el célebre compositor Giuseppe Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685-Madrid, 1757), que vino de Portugal, como maestro de música de esa reina.

⁴² Pietro Antonio Trapassi, más conocido por Metastasio (Roma, 3 de enero de 1698-Viena, 12 de abril de 1782), fue un escritor y poeta italiano, uno de los más importantes libretistas de ópera del siglo XVIII. Sus *Obras completas* fueron traducidas al francés, inglés, alemán, español e incluso al griego moderno. En Viena fue protegido por la mallorquina María Anna Josefa Pignatelli y de Aymerich (Alcúdia, 1689-Viena, 1755), condesa Althann, por su matrimonio con el conde Michael Johann von Althann, camarero Mayor, caballero del Toisón (austriaco), consejero Privado y *Oberstallmeister* del emperador Carlos VI. Althann era líder de la llamada «Fiesta española» y un fiel apoyo del partido hispano. Hasta su fallecimiento, en 1722, continuó influyendo en la política de Estado y en el sistema general de mecenazgo de la Corte vienesa. Los condes Michael y Josefa von Althann eran, junto con el secretario de Estado, el barcelonés marqués de Rialp, de los pocos que tenían libre acceso al emperador, quien con ellos solía hablar en catalán, idioma que dominaban los tres. Por lo que, como era de esperar, el valimiento de los Althann provocaba todo tipo de comentarios, tanto de las élites austriacas como por parte de los exiliados españoles. A la muerte de su esposo se dijo que la condesa María Anna Josefa rehízo su vida y se casó en secreto con Pietro Metastasio, sin embargo ambos vivían separados, ya que la cantante de ópera Mariana Bulgarelli, *la romana*, antigua amante de Metastasio, no aprobaba la relación y le reprochaba al libretista su abandono por la condesa.



10. «EL CLÁN DE SCOTTI». LA ÓPERA ITALIANA. ITALIANOS EN LA CORTE

Detrás de Procaccini y como era habitual de la mano de Scotti vendría a Madrid un gran equipo de artistas italianos. Uno de los primeros fue el suizo-italiano Bartolomeo Rusca⁴³, que llegó en 1734. Cuatro años después de Rusca arribó Giacomo Pavia (1699-1750)⁴⁴, académico de la Clementina de Bolonia, quien realizó una intensa labor como arquitecto e imaginativo pintor de temas religiosos; en su última etapa trabajó como escenógrafo en los teatros del Buen Retiro y Aranjuez, y fue además cofundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1749, compareció el modenés Antonio Joli⁴⁵, que sustituyó a Pavia como pintor de perspec-

⁴³ Bartolomeo Rusca (Roviro, Arosio, 1680-La Granja, 1750). Después de pintar en Malcalpone los frescos de la parroquia de San Miguel (1709), se trasladó a Piacenza donde trabajó veinte años y, entre otras obras, dejó los frescos del palacio Scotti di Castelbosco. En 1734, a la muerte de Procaccini, con el consentimiento de la reina Isabel de Farnesio Scotti lo llamó a España. En Madrid y en Segovia trabajó en los palacios reales. Colaboró desde 1739 con Bonavia y con Bartolomeo Sermini —con quien ya había trabajado en Piacenza—, en la iglesia de los santos Justo y Pastor. Ponz le atribuye la Apoteosis de los santos Justo y Pastor en el platillo de la bóveda central de ese templo. Entre 1741 y 1744 pintó muchos frescos en el palacio de La Granja de San Ildefonso. Mencionaremos: *Apolo matando a la serpiente Pitón*, *Las Horas que guían el carro del Sol tirado por caballos blancos*, *Perseo desgarrado por las bacantes*, *Caída de Faetón*, *Bodas de Amor* y *Psique*, *Venus consagrando las armas de Eneas*, *Caída de Belerofonte*, *La Justicia y la Razón de Estado*, *África y América*, *Europa y Asia*, *Rapto de Proserpina*, *Alegoría de la conquista*, *Hércules niño que estrangula dos serpientes*, *El Valor coronado por la Victoria*, *Gloria del príncipe*, *Alegoría de la Paz*, *Alegoría de la Verdad*, y *Venus recibiendo las armas forjadas por Vulcano para su hijo Eneas*, este último en colaboración con Giacomo Bonavia.

⁴⁴ Giacomo Pavia (1699-1750). Arquitecto y pintor. De familia de artistas, casó con Bárbara Schiari. Llegó en 1738, vino como académico de la Clementina de Bolonia. Será cofundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su última etapa trabajó como escenógrafo en los teatros del Buen Retiro y Aranjuez, con un sueldo de 12.000 reales. Pintor de temas religiosos, de él conocemos la serie de *Nacimiento de la Virgen*, *Desposorios*, *Adoración de los reyes* y *Jesús ante los doctores*, en la madrileña iglesia de San José, y en el palacio de la Moncloa se conservan dos lienzos suyos de tema mitológico, fechados en 1742, *Alejandro encuentra el cuerpo de Darío* y *Alejandro corta el nudo gordiano*.

⁴⁵ Antonio Joli, nacido en Módena hacia 1700. En Módena fue discípulo de Raffaello María Rinaldi y, luego, en Roma de Panin. Residió algunas temporadas en Venecia, donde admiró el arte de Canaletto (1697-1768), luego vivió en Alemania e Inglaterra. En 1749 es llamado a Madrid, para sustituir a Giacomo Pavia como



tiva y ornamentación en el teatro Cortesano del Buen Retiro. En 1747 se estableció en Madrid el célebre Giacomo Amigoni⁴⁶, seguidamente nombrado por Fernando VI director de la mencionada Academia de Bellas Artes. La presencia de Amigoni dividirá a la Corte en dos tendencias estéticas: los partidarios del francés Louis Michel Van Loo y los de gusto italiano. Aunque para entonces la Corte española se inclinaba decididamente hacia el último. En 1736, a ruegos de Scotti, para ocuparse en actividades relacionadas con la construcción del Palacio Real Nuevo, acudió el arquitecto Virgilio Rabaglio, en compañía de su hermano Pietro Rabaglio (1721-1791)⁴⁷, y de un delineante, sobrino de ambos.

Asimismo vino el pintor italiano Francisco Pelón, a quien en 1740 se pagaron, por orden del rey, según Antonio Matilla Tascón, «75 doblones sencillos» por los retratos que había pintado de las infantas María Teresa (Madrid, 1726-Versalles, 1745) y María Antonia (Sevilla, 1729-Montcallier, 1785). En ese tiempo también trabaja en la Corte su compatriota el pintor Nicolás Valeta, de quien se guarda en la Real Academia de San Fernando un lienzo titulado *Alegoría del canto*, y la Biblioteca Nacional un grabado titulado *Ale-*

pintor de perspectiva y ornamentación en el teatro del Buen Retiro, con un sueldo de 400 doblones y 1.500 reales para ayuda de casa. Un lustro después, en 1755, regresó a Italia donde, tras fundar en Venecia la Academia de Pintura y Escultura, pasó Nápoles, lugar de su fallecimiento en 1777. En España se conservan varias obras suyas.

⁴⁶ Giacomo Amigoni (Venecia, 1680-Madrid, 22 de agosto de 1752). Arribó a Madrid en 1747, después de residir en Baviera, Londres y París. Vino en compañía de su mujer, María Antonia Francischini, y sus dos hijas, Catalina y Margarita. Su primer encargo fue la decoración de la entonces llamada «sala de la conversación» en el Palacio Real de Aranjuez, hoy comedor de gala. Buen retratista, se conservan de su mano uno de la infanta María Antonia Fernanda —1750— y otro del marqués de la Ensenada, ambos en el Prado. También retrató a Fernando VI y Bárbara de Braganza, hoy en la Colección Marqueses de Canossa de Verona e hizo varios a su amigo Farinelli, en las versiones de la National Gallery of Victoria de Melbourne y de las colecciones privadas de Nueva York y Amposta (Tarragona). Particular interés supone la representación de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte en un grabado de Flipart, en la Calcografía Nacional.

⁴⁷ Sugranyes Foletti, S.: *opus cit.*, e *Ibidem*, documento de 14 de septiembre de 1744 y documento sin fecha pero de alrededor del 9 de septiembre de 1744. Véase también: J.L. Sancho Gaspar, «Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid», *op. cit.*, p. 155-156.



goría de la Reina Bárbara de Braganza. Otro artista italiano, Francesco Sasso (1720-1776), miembro de la Academia de Génova, vino en 1753, e inmediatamente pasó a formar parte del cuadro de profesores de San Fernando y, en 1757, un lustro después de la muerte de Scotti, entró al servicio de la reina viuda como profesor de dibujo del infante-cardenal⁴⁸.

Indudablemente los arquitectos Sacchetti, Bonavia y Rabaglio son los realizadores de lo mejor del arte dieciochesco en los Reales Sitios españoles. Bonavia, los Rabaglio y Carlo Antonio Bernasconi (Massagno 1714-1767), pertenecían al llamado «clan Scotti», del que Sacchetti era declarado rival. Pero ésta fue una provechosa pugna que adelantó los enriquecedores efectos de la competencia y la emulación, a más de formar en su entorno una escuela de excelentes profesionales. Virgilio Rabaglio elogiaba a Scotti, al que consideraba «amparo de los pobres extraídos de sus países». Era para muchos de sus compatriotas, ciertamente, un paño de lágrimas. Giovanni Domenico Olivieri, Andrés Rusca o Giovanni Pietro Verda solían acudir a él para resolver asuntos privados o en busca de recomendaciones⁴⁹. Pero Scotti no sólo socorrió a los que habían llegado por su mediación, ya que sabemos que en noviembre de 1736, nada más venir a Madrid, pese a la mutua antipatía, recomendó al gran arquitecto turinés Giovanni Battista Sacchetti para trabajar en El Escorial, El Pardo, Aranjuez y La Granja. En 1736, a la muerte de su maestro Juvarra, Sacchetti fue nombrado aparejador mayor y encargado de continuar, más bien iniciar, el nuevo palacio real, que sería su obra cumbre. Sacchetti desempeñó esa función hasta 1760, y fue además director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y maestro mayor de obras de la Villa y Corte de Madrid desde 1742 hasta 1764.

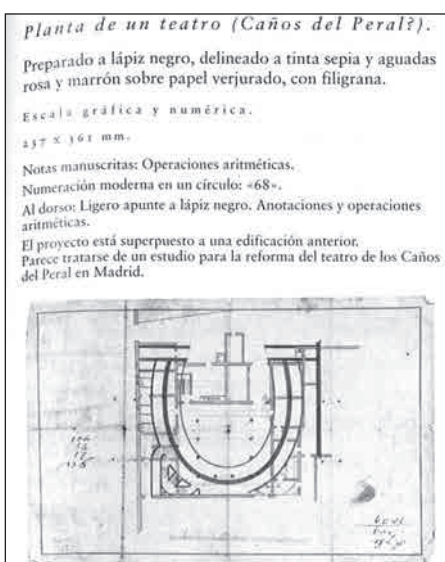
⁴⁸ Sasso, F.: En 1756 en la Colegiata del palacio de San Ildefonso pintó para el mausoleo de Felipe V unos medallones al fresco, que representan alegorías de las virtudes teologales y cardinales, y para la parroquia Nuestra Señora del Rosario, de La Granja, las cúpulas de las capillas del Cristo y la de la Soledad. Sasso casó con una hija de Domenico María Sani y por medio de su suegro realizó algunos cartones para tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara.

⁴⁹ ADT, Rep. Tem., Leg. M6, 1 A, documento del 24 de enero de 1749, 12 de julio de 1750 y s.f. Pero anterior al 15 de marzo de 1745.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

El teatro de los Caños del Peral o Fuentes del Arrabal (1737-1738)



ADT, Rep. Tem., Leg. M6, 1 A, documento del 24 de enero de 1749, 12 de julio de 1750 y s.f. Pero anterior al 15 de marzo de 1745. Planta del teatro de los Caños del Peral. Ravaglio.

Como juez y protector de las compañías de cómicos, Scotti se ocupaba tanto de organizar los espectáculos como del gobierno civil y económico de las agrupaciones que actuaban en los teatros. En aquel tiempo las partituras no tenían voces de barítono y los cantantes eran mayoritariamente eunucos (*castrati*), con timbres semejantes a los niños de coro de las catedrales. Pese a las dificultades, el melómano marqués y su regia protectora se obstinaron en traer a Madrid a los más afamados *virtuosos* y *virtuosas*, que eran habitualmente reclutados a través del conde Rocca. Scotti y Rocca consiguieron contratar a una prestigiosa compañía de comediantes italianos para debutar en Madrid el 31 de mayo de 1737. Por ese motivo, el rey se dirigió al gobernador del Consejo de Castilla a fin de que dispusiera los medios necesarios para adecentar el destartado patio de comedias. Scotti advirtió que el «mezquino corral de los *Trufaldines*» de Francesco Barotoli resultaba impropio y que se hacía imprescindible contar con un teatro acorde con las exigencias de un arte en continuo progreso⁵⁰.

⁵⁰ María de los Ángeles Pérez Samper, *Reinas de la Edad Moderna*, «Isabel de Farnesio: Una reina entre dos mundos», Barcelona, 2013.



La construcción

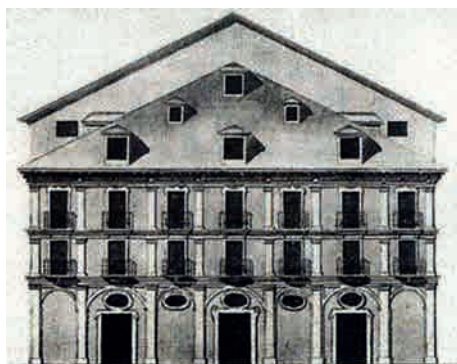
La reina encomendó a Scotti localizar en Italia el arquetipo del nuevo teatro. Éste, en carta de 31 de julio de 1737, informa al marqués de Montealto, corregidor de Madrid, que en Nápoles se estaba construyendo el gran teatro de San Carlos, que podía servir de modelo. Se encargaron estudios previos a los arquitectos Felipe Bononcini, Juan Bautista Galuci y Giacomo Bonavia, italianos residentes en Madrid. Pero el proyecto lo obtendría Virgilio Rabaglio y las decoraciones Giacomo Bonavia. El rey y el Consejo de Castilla aprobaron los planos y se le dio a Scotti carta blanca para realizar el trabajo. De inmediato se procedió a derribar el corral de los Trufaldines, para iniciar, en un solar de mayores dimensiones, el coliseo de los Caños del Peral⁵¹. Aunque Rabaglio era el técnico responsable, todo lo gobernaba el comitente marqués de Scotti, que conminaba, invocando órdenes reales que a nadie mostraba, pero que se obedecían de inmediato; apremiaba a autoridades y establecimientos públicos a cumplir sus mandatos. En cuanto a la financiación, no está muy claro de dónde procedían los fondos; Francisco Palomares, un capitalista madrileño, se sabe que suministró más de seiscientos mil reales. Con ese trabajo, Rabaglio⁵² culminará su etapa madrileña, que refrendará el 8 de noviembre de 1759, cuando solicitó de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando su habilitación como arquitecto.

⁵¹ Aunque Manuel Juan Diana, en su *Memoria Histórico-Artística del Teatro Real* (Madrid, 1848), da noticia de la solicitud de Francesco Bartoli, *capocomico* de la compañía de «Los Triufaldines», para levantar un corral junto a los lavaderos, por ser lugar concurrido, luego entre 1713 y 1719 abandonaron ese sitio, que fue ocupando la «Compañía de Representantes Italianos» (quizá los restos de la farándula de Bartoli). José de Antonio Armona, *Memorias*.

⁵² El plano para un teatro que figura en la colección Rabaglio confirma la atribución de Carlos Sambricio en su nota «Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral», publicada en *Archivo Español de Arte* (1972), basada en los datos del marqués de Torrecilla en su manuscrito *Sucesos de España*, año 1738, donde se lee que para su construcción el marqués de Scotti «hizo venir de Italia a un maestro arquitecto llamado Virgineo», y la propia afirmación de Rabaglio al pedir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando el reconocimiento de su título de arquitecto. Véase: BONET CORREA, A.: *opus cit.*, p. 31.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ



Teatro de los Caños. Fachada

Inauguración del teatro en 1738

En esa época, el viajero francés Louis Riccobini afirma que⁵³ «actualmente se ha construido en Madrid un teatro muy grande y magnífico, sobre el gusto de los teatros de Italia conservando, sin embargo, algunas partes de la forma antigua». Otros arquitectos italianos realizaron por entonces diversos proyectos para teatros madrileños. En el año 1735, Filippo Juvarra reformó el de la Cruz; Bonavia, el del Buen Retiro; y en 1744 Sacchetti modificó el Corral del Príncipe. Pero, será el coliseo de los Caños del Peral la gran sala a la italiana que en España romperá con la forma cuadrangular de los patios de comedias, e iba a desempeñar un papel fundamental en los fastos cortesanos del siglo XVIII. En él se representaron óperas y comedias, y se celebraron los bailes de máscaras y de gala.

¿Qué parte de la obra del teatro corresponde a Scotti y cuál a Rabaglio? Probablemente existió reparto de cometidos: Rabaglio controló el diseño y la técnica, mientras que Scotti, con clara función directiva, asumió la inspección y el asesoramiento artístico. Para la función inaugural, Scotti eligió la ópera *Demetrio*, de Metastasio, con música de Juan Adolfo Hasse, el sajón, que había sido estrenada en Venecia el año 1732. En el Carnaval de 1738, se celebró en

⁵³ Riccobini, L.: *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (París, 1738).



el teatro un fastuoso baile de máscaras. En agosto de 1739, con motivo del casamiento del infante Felipe con Luisa de Francia, hija mayor de Luis XV, se representó una ópera de asunto español titulada *La fe en las traiciones*, con letra del abate italiano Jerónimo Gilli y música de varios autores [...]. «Y con esta obra —afirma Cotarelo— se acabaron las representaciones italianas de los Caños del Peral, que cesaron por un periodo no menor de treinta y seis años. ¡Tantos afanes, gastos y molestias para representar media docena de óperas en un nuevo teatro que había de cerrarse al cabo de veinte meses!»⁵⁴.

Sobre la traza del teatro, dice Cotarelo:

*Por fortuna su planta y situación no han cambiado mucho desde entonces, excepto la entrada a la plaza de Isabel II por la calle del Arenal [...]. Su planta era un rectángulo perfecto que tenía por lado más corto, el que daba a la actual plaza de Isabel II [...]. Ocupaba una gran parte del teatro Real, que es mucho mayor, pero avanzaba un poco más dentro de dicha plaza. [...] al Suroeste su fachada de la plaza de Oriente y al Nordeste la opuesta. La fábrica [...] era de mampostería y ladrillo, con sillares en los ángulos, marcos de los huecos y zócalo, todo de piedra berroqueña. En la fachada principal tenía siete repisas moldeadas, y el adorno lo constituían unas pilastras con ornamentación cuyo detalle ignoramos. El novedoso salón elíptico, fue el primero que rompió en España con la tradicional estructura cuadrangular de los antiguos corrales de comedias. Tenía cuatro pisos de palcos o galerías, sostenidas por pilastras y balaustradas. Su cabida era para unas 1.680 personas*⁵⁵.

Transcurridos unos años, las actrices españolas quisieron representar algunas óperas, ya como habían hecho en 1736 y 1737, pero no lograron realizar su pretensión, así que el teatro continuó cerrado. De modo que los espectáculos se representaron en los *salones* cortesanos. El 4 de noviembre de 1739, con motivo del día de san Carlos, cuyo nombre llevaba el rey de las Dos Sicilias, se vistió la Corte y hubo besamanos, con la concurrencia de toda la grandeza y los ministros extranjeros. Por la noche, esta vez en *el coliseo cortesa-*

⁵⁴ COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, p. 91.

⁵⁵ COTARELO: *opus cit.*, pp. 83-84.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

no del Buen Retiro, se interpretó la ópera intitulada *Farnace*, con tal lujo que se dijo que había excedido en ostentación a las que hasta entonces se habían visto en toda Europa. Las funciones solían ser presididas por la Real Familia y presenciadas por el Consejo de Castilla y los munícipes madrileños, que eran quienes costeaban la fiesta y demandaban brillantez, ingenio y finura. Nos queda por ver los problemas de su financiación, básico aspecto de estas célebres solemnidades, pues a las grandes funciones suceden, por lo común, grandes disgustos ocasionados por el pago de los costos.

Fiasco económico y desventura

Tan mal hablan de ese hombre, y yo tan poco veo en él que empiezo a sospechar que tenga algún mérito inoportuno que hace sombra a los demás.

La Brùyere⁵⁶

En 1739, terminadas las representaciones de *La fe en las traiciones*, el teatro de los Caños se cerró. El espectáculo no tuvo la aceptación deseada, y las ganancias fueron insuficientes. A los gastos de la construcción se sumaron los costos de las representaciones y las desavenencias entre empresarios y actores, lo que ocasionó la disolución de la compañía e imposibilitó la formación de otra nueva. Los actores debían regresar a Italia, pero Farinelli sugirió a la reina Isabel de Farnesio la idea de quedarse con algunos de los principales cantantes y formar con ellos una especie de capilla dramática para representar privadamente serenatas, pastorales y otras piezas cortas y fáciles, cuyos costos correrían a cargo del real bolsillo. Para su aceptación era necesario presentar cuentas a Scotti, designado el 4 de septiembre de 1739 por el Consejo de Castilla responsable y protector de las compañías italiana y española.

Por entonces recobró fuerza el problema de los impagos. El hundimiento económico del teatro traía cola. Ante lo insostenible de su situación, el corregidor marqués de Montcalto presentó al rey, el 31

⁵⁶ DE LA BRÛYERE, J.: *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688).



de mayo de 1744, un memorial, de cuyo contenido también informó a Scotti. En ese escrito exponía claramente la dificultad de justificar muchos gastos, que Scotti había mandado hacer por esquelas y papeles carentes de formalidad. Scotti sostuvo al corregidor, a su modo, y éste salió de su ahogo más escarmentado que satisfecho⁵⁷.

Los inversores, encabezados por Francisco Palomares, *insistieron en recuperar* sus caudales, por lo que no tardó en suscitarse desavenencias y pleitos. Scotti, que vio venir el desastre, intentó cubrirse las espaldas y logró que el 11 de junio de 1739 el ministro de Estado Sebastián de la Cuadra y Llerena (1687-1766), I marqués de Villarias —cofundador en 1744 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando—, refrendara una cédula exculpatoria del Consejo de Castilla, y no bastándole esa credencial, en agosto de ese mismo año, consiguió que el propio monarca la ratificara. Sin embargo, como se verá, esos títulos no lo libraron de sus responsabilidades y se vería envuelto en el litigio entablado entre Palomares y el Ayuntamiento.

El marqués de Montealto, que hasta entonces había gozado del aplauso de los madrileños, vino a ser víctima de su oficiosidad. La Villa había costado los espectáculos y Montealto, como su corregidor, *era el responsable*. El corregidor y Scotti habían sobrepasado sus competencias, y el asunto traería cola. El fracaso dio a sus enemigos la oportunidad que aguardaban y, como «a perro flaco todo son pulgas», se dispusieron a enfrentarlo con su augusta protectora. La reina era consciente de que Scotti sólo interpretaba sus instrucciones, por lo que lo apoyó en todo momento. Incluso después de la llegada de Farinelli, no permitió que se le apartara de la gerencia teatral. Scotti continuará el resto de la vida de Felipe V como director de los eventos musicales, aunque que tomaba el parecer de Farinelli acerca de los cantantes que habían de traer de Italia y sobre la manera de poner en escena y cantar las óperas.

El embajador francés Abbé de Vauréal (1741) manifestó que Scotti tenía una personalidad tan varia como fatua, puntilloso en extremo e incapaz de hilvanar proyectos de envergadura, a más de pésimo administrador, y lo califica de «charlatán sin talento para vender su pacotilla». Opinión seguramente deudora de la lectura de

⁵⁷ DE ARMONA, J. A.: *opus cit.*



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

antes⁵⁸. Esos escritos de Vauréal dan pie a la bibliografía española, que, sin más, tilda a Scotti de incompetente e intrigante. Adversas disquisiciones que confirman la máxima de Cicerón, sobre el efecto difamatorio de la maledicencia y su eficacia social: «Nada se expande tan deprisa como una calumnia, nada se lanza con más facilidad, nada se coge con más presteza, ni se difunde más ampliamente»⁵⁹.

Los reyes lo protegieron siempre y prueba de ello fue que pese a sus pocas simpatías profrancesas, el 2 de julio de 1745 se le premió con el preciado cordon bleu de la Orden del Sancti Spiritus, la más alta condecoración gala. Scotti, como era de esperar de quien abarca demasiado, no acertó siempre, pero obró coherentemente. Para juzgar su competencia, basta recapacitar sobre su formidable actividad y en el éxito de sus realizaciones a lo largo de sus más de tres décadas de vida en España.

11. EL NUEVO PALACIO REAL DE MADRID Y EL DE ARANJUEZ. DE VETUSTO ALCÁZAR A PALACIO PARADIGMÁTICO



Palacio Real, vista aérea sobre la plaza de la Armería

⁵⁸ ERLANGER, P.: *Felipe V, esclavo de sus mujeres*, Barcelona, 2003, p. 279.

⁵⁹ CICERÓN: *Plancio*, 24, 57; cit. en Herrero Llorente, p. 24; VIGIL RUBIO, J.: *Diccionario razonado de vicios, pecados y enfermedades morales*, Madrid, 1999, pp. 90-91.



A su llegada a Madrid, Felipe V hubo de residir en el inhóspito Alcázar de los Austrias. En 1719, Alberoni encargó al prestigioso arquitecto Teodoro Ardemans remodelar el «salón de grande». Ese cambio constituyó un ejemplo del concepto de la magnificencia que debía imperar en los aposentos palatinos, que Scotti definió como un vero *allog[io], e stanza* da monarca (un verdadero alojamiento y morada de un monarca). El empaque se logró gracias a una decoración a base de mármoles y estucos que enmarcaban óleos del gran Tiziano y de otros insignes pintores. Pero esos arreglos arquitectónicos se paralizaron en 1729 con motivo de la marcha de la Corte a Andalucía.

Es bien sabido que, en la noche de Navidad de 1734, un incendio iniciado en las habitaciones del pintor Jean Ranc, que tenía problemas de visión, destruyó la mayor parte del antiguo Alcázar de Madrid y muchas de las innumerables obras de arte que contenía. La pérdida del edificio motivó la localización de los mejores técnicos y artistas disponibles para la erección de un nuevo palacio real. El proyecto se confió al abate Filippo Juvarra, insigne arquitecto siciliano, aventajado discípulo de Fontana, que en aquel tiempo ya trabajaba por mediación de Scotti en las fachadas de los palacios de La Granja y de Aranjuez. Pero Juvarra falleció el 31 de enero de 1736, sin haber iniciado su desmesurado plan, que se extendía a lo largo de 480 metros, formando una ancha cruz que recordaba el palacio de Versalles. Le sucedió, como «maestro mayor de las Obras Reales», su ayudante Giovanni Battista Sacchetti (Turín, 1690-Roma, 3 de diciembre de 1764), aunque en la fábrica participaran igualmente y de forma destacada sus paisanos Bonavia y Rabaglio. Sacchetti, con una clara función directiva, desechó por inviable el proyecto de su maestro e inició el suyo. Éste más sencillo y racional, reduciendo a la cuarta parte el marcado alargamiento horizontal y supliéndolo por un desarrollo en altura. Las obras de ese nuevo palacio, las de mayor empeño del siglo XVIII, se iniciaron en enero de 1737 y se prolongarían a lo largo de treinta años. Su construcción constituye un singular logro, que dio a Madrid un protagonismo artístico parejo al de las grandes capitales europeas y que sólo fue posible gracias a las paulatinas reformas en las estructuras administrativas realizadas por Felipe V.



El plan de Sacchetti es acorde con el esquema tradicional de los alcázares españoles, que presentan planta rectangular en torno a un patio central, con cuatro torreones en las esquinas que, sin sobresa- lir en altura, se evidencian en planta. Su emplazamiento en un ex- tremo de la Villa, sobre una cortadura del terreno, por cuyo fondo discurre el Manzanares, es de singular hermosura. La fábrica se configuró con cuatro majestuosas fachadas, de las cuales la princi- pal está precedida del patio de armas, mientras que los laterales se elevan ante la calle de Bailén y el Campo del Moro, respectivamen- te; el frontis posterior da frente a los llamados jardines de Sabatini. El alzado de estas portadas muestra una grandiosidad solemne y armoniosa, desarrollándose en tres cuerpos de altura. El primero presenta el frente almohadillado, con un marcado rehundido en ho- rizontal entre los sillares, estando el segundo y el tercero vinculados por pilastras y columnas de orden gigante, entre las que se abren ventanales; de estos huecos, los del cuerpo principal están adorna- dos con frontones rectos y curvos alternantes. Las fachadas del pa- tio se coronan con unas balaustradas sobre las que se disponían noventa y cuatro esculturas que representaban a los monarcas de la Historia de España, siguiendo un programa del padre Sarmiento. Como ya apuntamos, Sacchetti y su equipo mantenían seria rivali- dad con el clan de Scotti —liderado por Bonavia y Rabaglio—, por lo que no son de extrañar las censuras mutuas. En 1742, cuando ya todos los sótanos estaban construidos, comenzaron las críticas, abiertas por el marqués Scotti: el patio, la escalera y el salón princi- pal eran pequeños; la altura excesiva y mucho más el grueso de los muros. Sacchetti, que había olvidado el patrocinio que le había brindado Scotti, aparentaba tolerar su intrusismo, porque, como dejó dicho La Rochefoucauld, «mientras uno se ve en posición favo- rable para dispensar favores, no suele encontrar personas desagradecidas»⁶⁰. El arquitecto contestó, con razón, que él había hecho lo que le mandaban, es decir, que en lugar de imponer un programa absurdo, la Corte debía haber hecho caso a su maestro Juvarra, que nunca quiso proyectar para un sitio tan irregular, don- de «el mejor arquitecto perdería su crédito». Se consultó a la Acade-

⁶⁰ La Rochefoucauld, *Maximes*, 306.



mia de San Lucas de Roma, donde los arquitectos Fuga, Vanvitelli y Salvi examinaron el proyecto, y dictaminaron que, desde luego, el sitio era estrecho y el Palacio, por tanto, pequeño; pero que el proyecto de Sacchetti era lo mejor que tal solar admitía. Resulta sorprendente cómo el edificio, con el paso de las épocas, y sin variar en sí, ha cambiado a los ojos de quienes lo contemplan: a principios del siglo XIX, el palacio será considerado «muy grande».



Escalera principal del Palacio Real. Madrid

Conforme con Sacchetti, el piso principal mantenía un equilibrio entre su tamaño, la capilla y la escalera y el de los diferentes apartamentos de las personas reales. Pero los dictámenes del mar-



qués de Scotti trajeron, entre otras consecuencias, la de agrandar la escalera y la capilla, trasladando la segunda desde su localización inicial —donde ahora está el Salón de Alabarderos— al lado norte. En 1749 se adjudicaron las noventa y cuatro esculturas de los reyes a Giovanni Domenico Olivieri⁶¹ y a Felipe de Castro⁶², ayudados por los mejores tallistas españoles de la época. En 1760, las estatuas fueron eliminadas por orden de Carlos III —a partir de 1787 comenzaron a distribuirse en distintos jardines y parques españoles—, perdiéndose así el efecto de vitalidad vertical que producirían las figuras en el espacio y que servirían para contrarrestar la marcada horizontalidad que posee el edificio. La llegada del nuevo rey acarreo la destitución de Sacchetti. Regresó a Italia, donde falleció en 1764.

⁶¹ Giovanni Domenico Olivieri (Carrara, Italia, 1706-Madrid, 1762). Se formó en Carrara «al lado de los muchos maestros —dice Agustín Ceán Bermúdez— que hay en él con motivo de los mármoles que se sacan de sus canteras». Pasó a Turín al servicio del rey de Cerdeña y de allí lo llamó en 1740 a Madrid el secretario de Estado marqués de Villarias. Ligado al taller escultórico del Palacio Real Nuevo, vio la necesidad de que los artistas extranjeros enseñaran a los españoles el nuevo lenguaje artístico internacional, preciso para las grandes empresas del monarca; un arte de Corte que sirviese a los intereses de la nueva dinastía y le prestara una imagen de renovación y modernidad. Advierte la ausencia en Madrid de una institución al estilo de las de París o Roma, y organiza una escuela privada destinada a la formación de artistas en su propio domicilio de la Casa de Rebeque. Sus primeros alumnos fueron aprendices que trabajan en el Palacio. Esa escuela estuvo en funcionamiento desde 1741 hasta 1744. Entretanto, Oliveri había presentado al rey un proyecto de Academia inspirado en las italianas y francesas. El establecimiento contó con el apoyo del ministro de Estado, marqués de Villarias. Tras los consiguientes informes, Felipe V asume la protección de la hasta entonces escuela privada y forma una Junta Preparatoria de la futura academia, en la que Olivieri será director general. Los estatutos de 1744 fueron redactados por Olivieri y Villarias. A comienzos de 1745 la Junta Preparatoria se trasladó a la Casa de la Panadería, y desde allí al palacio de Goyeneche, en la calle de Alcalá, donde en la actualidad radica.

⁶² Fernando VI, para controlar a la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes, nombró a Felipe de Castro, recién llegado de Roma, escultor real y seguidamente maestro director extraordinario, en tanto que Olivieri seguía ostentando el cargo de director general. Al año siguiente, tres artistas italianos —Olivieri, Giaquinto y Sacchetti— ocuparon el cargo compartido de director general, que pasó en 1763 a Castro. El importante papel desempeñado por Olivieri, hizo que la escultura alcanzara un destacado lugar en el concierto de las tres Nobles Artes que forman la Real Academia. Esta fue la razón de que la colección de escultura de la Academia fuera más importante que la de pintura.



Al marchar, Sacchetti dejó en Madrid, a punto de concluir, el palacio, que es la obra que lo inmortaliza y constituye un verdadero orgullo patrimonial para España.

Carlos III ordenó desmontar el conjunto escultórico que adornaba el frente exterior del piso principal del palacio, que representaba a personajes históricos de los reinos de la corona hispana, incluyendo reyes de América, Castilla, Navarra, Aragón, Galicia y Portugal, más los patronos de España, Santiago y San Millán. Por fortuna, parte de este conjunto escultórico se ha integrado en nuestros días en sus emplazamientos originales, siendo loable también que se intentase reponer algunas de las esculturas de la balaustrada.



Interior de la Capilla. Palacio Real. Madrid

El interior del palacio se dispone en torno a un patio central de planta cuadrada, cuyo alzado se realiza en tres cuerpos de altura. El primer cuerpo presenta arquerías separadas por pilastras de orden toscano, mientras que en el segundo aparecen pilastras de orden jónico, abriéndose entre ellas ventanales de medio punto. El tercer cuerpo del patio, ligeramente retranqueado, para formar un terraza, se abre con ventanales adintelados⁶³.

⁶³ VV. AA.: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXVII. Arte Español del Siglo XVIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 651-652.



El espacio interior se distribuyó siguiendo un esquema que reparte las estancias a los lados de corredores de servicio, configurando un ordenado y racional esquema distributivo. En la crujía norte se sitúa la capilla, que después de muchos proyectos y variaciones se configuró en planta oval, cubierta por una cúpula. Su alzado se realiza a través de columnas jaspeadas de orden corintio, recubriéndose todo el recinto con estatuas, molduras y relieves de gran calidad de diseño. La evolución que sufrió el proyecto de Sacchetti para la escalera, con una nueva intervención del marqués de Scotti, en la que presentó como «suyo» un proyecto concebido por Banavia —que es el realizado posteriormente en Riofrío—, originó una nueva consulta a Roma, y con resolución definitiva, mediante un concurso de maquetas, que dio la palma al proyecto «B» del arquitecto mayor⁶⁴.

Por fin, la escalera principal fue transformada por orden de Carlos III, quien decidió en 1760 suprimir los proyectos anteriores, de realizar una doble escalera, por otro más sencillo planeado por Sabatini, y que repite el esquema de la realizada por Vanvitelli en Caserta. La nueva escalera presenta un solo tiro de arranque, que culmina en un rellano central y que prosigue en dos tramos finales, en sentido inverso al primero. La escasa fortuna de ese proyecto se ve compensada por la suntuosa y solemne caja de la escalera.

La imprevista muerte de Giacomo Amigoni, en 1752, dejó inconclusa su ingente decoración pictórica en los Reales Sitios; para finalizar su obra, se pensó en un nuevo artista italiano. Tras dudarse entre De Mura y Giaquinto, el embajador español en Nápoles, Aróstegui, hace ceder la balanza a favor de Conrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Nápoles, 1763). En 1753, nada más llegar, es nombrado primer pintor de cámara y director general de la Real Academia de San Fernando. Se le encomiendan los primeros trabajos: restauración del fresco de Luca Giordano, en España conocido como Lucas Jordán, *Alegoría del Toisón de Oro* en la bóveda del Casón del Real Palacio del Buen Retiro; concluir la ornamentación pictórica de la llamada «sala de la conversación» en el de Aranjuez, hoy convertida en comedor de gala, y pintar la media naranja de la ca-

⁶⁴ José Luis, S.: «La Planta Principal del Palacio Real de Madrid. La distribución de las habitaciones reales», *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, Año XXVI, n. 101, 1989, pp. 28-29.



pilla del palacio nuevo, que realizaría en 1756. Después, intervendría en las Salesas Reales. En 1760, es designado oficialmente para suministrar cartones con destino a la Real Fábrica de Santa Bárbara, ayudado por Lorenzo Medina, Agustín Ortiz y Guillermo de Anglois. Giaquinto dedicaría los últimos años de su estancia en Madrid a completar la ornamentación pictórica del Palacio Real Nuevo. Se resiente su salud y, el 25 de febrero de 1762, recibe licencia de Carlos III para marchar a Nápoles por seis meses. Ya no regresaría, pero el ejemplo e influencia de este maestro fue grande, «su pálpito va a dejarse sentir —asevera Camón Aznar— en el mismo Francisco de Goya». Cuando le correspondió, Goya ejecutó los retratos de la familia del infante don Luis Antonio —su esposa, Teresa Vallabriga, de familia aragonesa, había sido en la década de 1780 una de las primeras personas en encargarle retratos—, y pintó en 1784 *La familia del infante don Luis*, uno de los cuadros más complejos y logrados del pintor de Fuendetodos.

El palacio de Aranjuez



Aranjuez. Vista aérea y fachada principal

En el valle del Tajo, y en un paraje de admirable belleza, se conserva desde el siglo XVI un palacio cuya fábrica había comenzado en tiempos de Felipe II con Juan Bautista de Toledo y proseguido por Juan de Herrera, pero quedó inconcluso. Felipe V decidió ampliar y completar el palacio, y esto en un estilo respetuoso de la fisonomía anterior, para lo cual encargó un proyecto al ingeniero militar Pedro Caro Idogro (†1732). Las obras comenzaron en 1727, y en 1732, a la



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

muerte de Idogro, fueron continuadas por Étienne Marchand (†1733) y Leandro Brachelieu, quien en 1739 concluyó el edificio. En 1742, Giacomo Bonavia⁶⁵ recibe el cometido de realizar obras de arquitectura y urbanismo en el Real Sitio de Aranjuez. En 1746 traza la majestuosa escalera de estilo rococó, en forja y dorado, y que es una suerte de laberinto con múltiples rampas de acceso. Desgraciadamente, en 1748 el palacio fue semidestruido por un incendio y, en ese mismo año, Bonavia se hace cargo de su reconstrucción.



Interior. Palacio Real de Aranjuez

⁶⁵ Giacomo Bonavia (Piacenza, 1700-Madrid, 1759). Llegó a Madrid en 1731. Pintor del rey, especializado en arquitecturas fingidas. Trabaja en las decoraciones interiores de los palacios de Aranjuez, La Granja y el Buen Retiro con Batolomé Rusca y sus ayudantes, Pedro Mórtola, Félix Fedeli y Francesco Ballestrieri. Requerido por el marqués de Scotti, construye los teatrillos portátiles con sus decorados para los Reales Sitios, y dirige, entre 1737 y 1738, las de los coliseos de los Caños del Peral y del Buen Retiro, proyectados con Virgilio Rabaglio y Pedro de Ribera, respectivamente. En 1739, Scotti le confió el proyecto del templo de los santos Justo y Pastor. Bonavia abandonó esa fábrica en 1743 al ser nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo. En 1748 se le confió la dirección de obras del Real Sitio de Aranjuez. Bonavia, que contaba con el título de pintor de cámara, perteneció desde 1744 a la Junta Preparatoria de la Real Academia de San Fernando y desde 1753 era director de arquitectura de la misma.



Tardó sólo cuatro años en finalizar esas obras. Su trabajo no se limitó a un discreto remate del edificio concebido por el gran Herrera. Al contrario, la obra descubre un gran ingenio en la resolución de los difíciles problemas que la edificación planteaba. Rehace el frontis conforme a la estética y al pensamiento del siglo XVIII, es decir, concibe un edificio majestuoso, de líneas depuradas al exterior, mientras que su interior ocultaba toda una serie de lujosas dependencias. Como homenaje a su historia, se incluyeron en la fachada principal las estatuas de sus promotores: Felipe II, Felipe V y Fernando VI. Con la llegada de Carlos III y la construcción de dos largas alas laterales, que enmarcan la fachada principal formando un amplio patio, se alteró notablemente el antiguo esquema del palacio de Aranjuez. Estas alas fueron realizadas por Sabatini, de 1761 a 1768, creando un espacio de marcada horizontalidad y manifiesta monotonía. Bonavia también se encargó, en el mismo Real Sitio, en colaboración con el arquitecto Alejandro González Velázquez (1710-1772), de la finalización y decoración interior de la iglesia de Alpajés, y, ya él solo, de la de San Antonio, de estructura cupulada y porticada, unida al complejo residencial. Otra obra suya de fundamental trascendencia fue el proyecto de urbanización de Aranjuez, demoliendo las viviendas viejas, uniformando la traza de las nuevas y creando ejes que parten del palacio y de las casas de oficios en varias direcciones, todo ello resuelto con gran sencillez. Giacomo Bonavia es el prototipo del artista que en vida alcanza todos los honores y puede realizar su obra sin problemas ni corripas, todo lo contrario de lo que le sucedería a su compatriota Virgilio Rabaglio.

12. OBRAS PATROCINADAS POR EL INFANTE CARDENAL DON LUIS ANTONIO Y EN SU NOMBRE POR EL MARQUÉS DE SCOTTI. PRIMER PERIODO: 1737-1748

*Fabio, las esperanzas cortesanas. Prisiones son do el ambicioso muere. Y donde al más asttuto nacen canas...*⁶⁶

⁶⁶ *Epístola Moral*. Anónimo sevillano Siglo XVII.



El infante cardenal Don Luis Antonio, a los once años de edad, por Van Loo

Scotti tuvo que esperar hasta el 15 de agosto de 1735 para gozar del título de «Criado de la Casa del Príncipe e Infantes», que le fue concedido en atención a los señalados servicios prestados, desde su llegada, a la reina Isabel de Farnesio. Cuando el 10 de septiembre de 1735, el Papa Clemente XII otorgó el arzobispado de Toledo al infante don Luis Antonio (Madrid, 25 de julio de 1727-Arenas de San Pedro, 7 de agosto 1785), como el infante tenía sólo ocho años de edad y el Concilio de Trento impedía el ordenamiento de sacerdotes niños, fue necesario nombrar un tutor, oficialmente encargado de vigilar su educación y administrar sus bienes temporales hasta que llegase a la mayoría de



edad, y sus padres eligieron para tal cargo al marqués de Scotti⁶⁷. El encomendarle la educación del Infante Cardenal será de entre todas las dignidades y honores que le confirió el rey Felipe V la prueba del alto grado de confianza que se le dispensaba. Fue escogido no sólo por su integridad moral, sino por sus conocimientos y buen carácter. Scotti era un hombre sagaz, al que nada de la vida desconcertaba. Valoraba mucho la exactitud a la hora de pensar y de hacer las cosas, raramente se enfadaba, sabía disimular sus emociones, hasta parecer frío, cualidades que había demostrado como diplomático y, en este concreto caso, los hechos posteriores confirmarían lo acertado de la elección. Supo vadear el escollo que entonces representaba la difícil situación política entre España y el Papado.

Educación de un infante cardenal

Hasta entonces, el infante don Luis Antonio había estado al cuidado de mujeres, conforme marcaban las reales costumbres, pero a partir de aquel día se le puso al cuidado de los hombres de su cámara, gobernados por Scotti, que a partir de ese momento se consagró fundamentalmente a la formación del infante. Se impuso al niño un amplio programa de estudios, que comprendía lecciones de religión, historia, geografía, reglas matemáticas, además se le enseñó gramática latina —hablada y escrita—, conforme a las exigencias de su dignidad eclesiástica, y también lengua y literatura castellanas, francés e italiano, y para refinar su gusto, a leer y comentar los clásicos. En su instrucción, como es lógico en una persona de su estatus, no faltó la música —una constante en su vida—, dibujo y equitación. Y, por supuesto, los estilos, normas, usos y costumbres obligados a su posición jerárquica.

El 3 de diciembre de 1735, por Real Cédula, se le concede al infante cardenal el hábito de Santiago y es armado caballero en San Lorenzo de El Escorial por su hermano el infante Felipe, comendador de la orden. Sus padrinos fueron el marqués de Santa Cruz,

⁶⁷ Tres meses después el propio Papa nombró a Don Luis Antonio cardenal presbítero de Santa María della Scala.



mayordomo de la reina, y José Patiño, secretario del Despacho Universal. La imposición del capelo cardenalicio se realizó en el Real Sitio del Pardo, el 17 de marzo de 1738. En esa ceremonia fue asistido por el nuncio Silvio Valentó Gonzaga, arzobispo de Nicea y archimandrita de Mezina en el Reino de Sicilia.

Su tutor Scotti le puso el capuz de la capa magna, diciendo la oración ad *ludem gloria Omnipotentis Dei* [...] ⁶⁸. El 23 de febrero de 1736 le fue confiada a Scotti la administración general de las temporalidades pertenecientes al arzobispado de Toledo, y el 13 de octubre de 1741, una vez ordenado, las del metropolitano de Sevilla, gestiones por las que Scotti percibía un sueldo anual de 90.0000 reales ⁶⁹. Desempeñaría esos cometidos hasta su muerte, ocurrida dieciséis años después, y eso es mucho en una Corte donde todo son sutilezas, picardías y zancadillas.

Dejó dicho el marqués de Peñuela:

¿Quién es tan sabio, que haya detenido el incesante movimiento de la Fortuna? ¿Quién tan dichoso, que la haya tenido siempre propicia? ¿Quién de tan superior mérito, que no haya sido juguete de su inconstancia? Esta felicidad, esta sabiduría, este mérito, logró el señor Scotti, que siempre en la gracia de sus soberanos, para sí y para su gran casa. Logró la mayor exaltación por sus excelentes virtudes y escogidísimos talentos ⁷⁰.

⁶⁸ El nuncio quitó al infante el capelo y el capuz, y puso el anillo en el dedo anular, acompañado de las palabras *committitur tibi*, y a continuación dio el Ósculo de Paz. Terminada la ceremonia, quedó don Luis Antonio en su Sitial hasta que se desvistió el Nuncio, y acompañó al Infante hasta su cuarto, seguidos por el marqués de Scotti y Luis Altoviti y Avila, marqués de Bufalini, conónigo de San Pedro en el Vaticano y camarero secreto de Su Santidad, y el conde de Sasateli, mayordomo de semana.

⁶⁹ Se nombró gobernador al marqués de Scotti y a José Torrero, teniente gobernador. Para dotar económicamente la casa del infante cardenal, se le entregaron las Encomiendas de Calatrava, Montesa y Santiago, perteneciente a esta última la de Azuaga y La Granja, y la de Bexix y Castel de Castes de Calatrava. También la de Cabeza de Buey en la de Calatrava. Además Felipe V le cedió la de Bastimientos de León, Valderricote, Estepa, Medina de las Torres, Viso, Santa Cruz de Mudela, Herrera Zalamea, Esparragosa, entre otras. Los valores líquidos ascendían a la cifra de 1.295.307 reales.

⁷⁰ Peñuela, marqués de, «El varón de Deseos».



Al hacerse cargo de la administración de las ricas archidiócesis de Toledo y Sevilla, Scotti tiene sesenta años y está en plenas facultades mentales. Sus prerrogativas eran grandes y debía tomar arduas decisiones, que sólo superaría con la firmeza de su temperamento. Constante en sus pareceres, conocía el peligro que representa la adulación, rémora que acompaña a los poderosos, puesto que había sido lego antes que fraile. Desechó servidores inútiles que, al deberle empleo y fortuna, sólo servían para alimentar su altivez. Vive sin ostentación y su recato lo llevó a ocultar sus méritos, de modo que eran otros los que por su intercesión recibían privilegios, lo que movió la estimación de tres reyes de España. Su ascenso a la grandeza de España evidencia el aprecio que le profesaba Felipe V, y que también le demostraron decorándolo los reyes de Nápoles, Francia y el duque soberano de Parma. Pero no hay rosas sin espinas; sin mediar razón puntual, tuvo Scotti crueles enemigos, que instaron malquistarlo con los reyes. Por más que sus adversarios buscaban motivos para indisponerlo, pero nunca encontraron un fundamento verosímil e Isabel de Farnesio se abstuvo de prestarles atención.

Sobre la índole moral del matrimonio regio, escribe Voltes:

No nos hemos propuesto aliviar juicio alguno contra la primaria simplicidad de la vida de la real pareja y la eficacia discutible de sus inmediatos interlocutores. Sin embargo, sería injusto callar que la pulcritud moral, la apatencia de decoro, de austeridad y buen ejemplo que emanaba de su conducta, contrastaba agudamente con los niveles usuales del comportamiento regio en la Europa de su tiempo⁷¹.

Como apoderado, Scotti nunca puso obstáculos a la esplendidez del infante cardenal y su actitud fue invariablemente de solidaridad con los más necesitados. Magnánimo, supo inclinar a la compasión el ánimo de su regio pupilo. Autorizó generosas dádivas, sin reparar, que el total de las rentas de los dos arzobispados a veces no cubrían tanta liberalidad. En el año 1750 fueron muchas las comunidades religiosas que socorrió, también aseguro la subsistencia de numerosas personas sin recursos y doto a innumerables novicias para entrar en religión. Peñuela, fundándose en documentos fehacientes, nos habla de la forma equitati-

⁷¹ VOLTES, P.: *opus cit.*, p. 263.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

va con que Scotti distribuyó, en nombre del infante cardenal, importantes sumas de dinero en socorro de hospitales y casas de misericordia, sin registrar las asistencias consignadas a monasterios y a numerosos particulares, prosiguiendo así la elogiada caridad de los prelados que en Sevilla le habían precedido. Cuando no podía por sí, ni los atrasos del erario del infante permitían nuevos gastos, para promover el culto y socorro de los pobres su piedad arbitraba ingeniosos medios. Por más que Scotti no se limitaba en sus donativos a «disparar con la pólvora del rey», porque su temperamento lo llevaba a socorrer de su propio caudal a muchos desamparados. Entre los papeles de su despacho, Peñuela descubrió por casualidad, la súplica de una infortunada «familia muy honrada, e igualmente pobre, a la que estando la corte en Sevilla, socorrió el marqués con 50 doblones», y eso, para él, era dinero.

13. PALACIO DEL BUEN RETIRO. LA VIDA COTIDIANA



*Buen Retiro. Planta y alzado de la fachada del Cuarto de Su Alteza.
Proyecto de Ravaglio*



Conforme a la órdenes del rey, a partir del día en que se puso al infante cardenal bajo el gobierno de Scotti, se mandó a los aposentadores de palacio señalar los alojamientos correspondientes al personal de su séquito en el Real Sitio del Buen Retiro y en las jornadas de Aranjuez, El Escorial, El Pardo y San Ildefonso. A partir de ese tiempo y durante el resto de su vida, Scotti compartirá morada con su regio pupilo. Su cargo conllevaba el informar a los soberanos, habitualmente por carta, de la salud, diversiones y de los progresos en su instrucción. El Buen Retiro nació como palacio de recreo y segunda residencia de Felipe IV. Sus terrenos fueron adquiridos ya en 1606, y el diseño correspondió al arquitecto Alonso Carbonel (h. 1590-1660). Su fastuosidad levantó una gran controversia. Lo usó su erector y su hijo Carlos II. Felipe V lo prefirió al viejo Alcázar y lo utilizó como residencia oficial. Por lo que decidió reformarlo y de ello encargó a Robert de Cotte, arquitecto jefe de Versalles, cuyos proyectos no se llegaron, sin embargo, a realizar. Simultáneamente se había iniciado una profunda renovación del Alcázar, por lo que parte de las colecciones reales fueron trasladadas a esa residencia, lo que permitió en 1734 salvar del fuego muchas obras de arte. En el Buen Retiro, como en los restantes palacios, tenían los miembros de la familia real sus propios aposentos. El de don Luis Antonio lo formaban amplias habitaciones simétricas y comunicadas, que desde 1735 compartió con su tutor. En 1740, se suscitan unas protestas por los malos olores que provienen de unas cocinas situadas bajo el guardarropa del infante. Las reiteradas quejas obligan a Scotti a escribir al marqués de Villarías, secretario de Felipe V, la siguiente carta:

Mui Sr. mío: Debajo del Guardarropa del Sr. Infante Cardenal mi Amo en el Sitio del Buen Retiro ay dos cocinas que la una tiene a la Marquesa de Lede, y la otra al Obispo de Segovia. Estas oficinas no solo tienen aquella de S. A. en evidente peligro de perderse por algún incendio sino desde luego imposibilitada la decente servidumbre a causa del gran daño que hace a los Galones (listones de madera) el inmundo vapor que sale de las cocinas y de un Pequeño Patio, y Callejón, donde echa todas sus inmundicias. Estas fundadas razo-

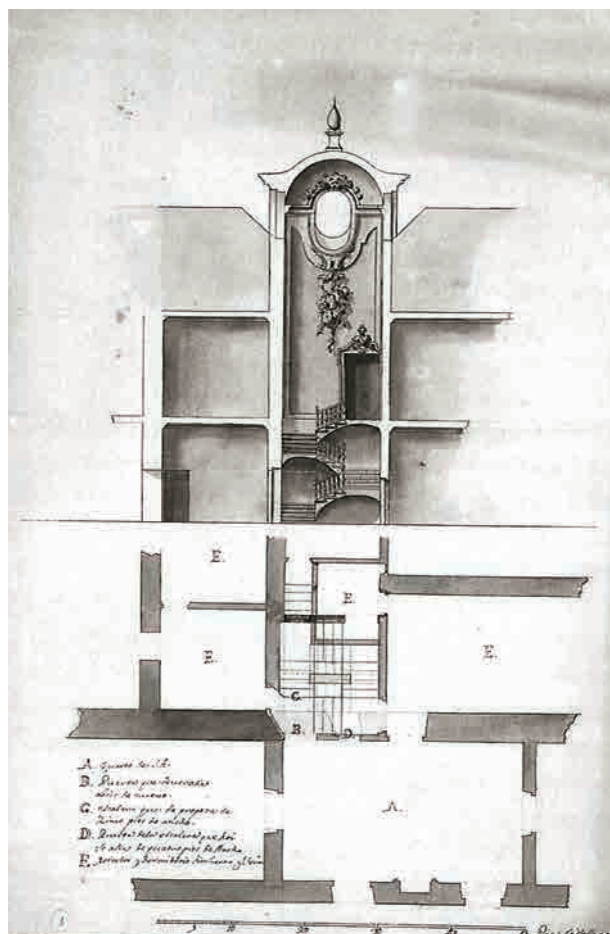


ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

nes me ponen en la precisión de rogar a V. E. Se sirva hacerlo presente al Rey, para que siendo del agrado de S.M. Se manden quitar las dichas cocinas que podrán hacerse en algunos Patios de Oficios del Retiro como más inmediación de las personas a quienes ya sirven, formando en el terreno que ocupan las piezas que deberán servir la una para las Ayudas de Cámara de S.A. Y la otra para los muebles de la furriera. Dios guarde [...] San Ildefonso a 18 de agosto de 1740.

Urgía reformar los apartamentos del infante cardenal y para ese trabajo eligió Scotti a su paisano el arquitecto Virgilio Rabaglio, cuyas buenas cualidades conocía. En febrero de 1742, el técnico ya había proyectado una nueva ala. El marqués de Scotti era quien ordenaba pagos e intervenía en la elección de elementos arquitectónicos y decorativos⁷². Se inspiraba claramente en los *appartements* franceses, por lo que fue denominado «Jardín de Francia». Anexa al viejo palacio, orientada hacia el Prado de San Jerónimo, se abría a un jardín particular con parterres. Su frontis barroco y blanqueado contrastaba con la austera fachada de ladrillo rojizo que caracterizaba el resto del edificio. Apenas terminado, los reyes se mostraron encantados con el nuevo edificio y decidieron modificar en ese estilo el antiguo «cuarto de la reina», que hasta ese tiempo ocupaban. Entonces desalojaron al infante y se mudaron al nuevo «cuarto del príncipe». Felipe V no conoció, sin embargo, los aposentos proyectados para él, pues falleció el 9 de julio de 1746 en el citado «Jardín de Francia», y las obras del conocido como «cuarto de la reina» finalizarían en tiempos de Fernando VI.

⁷² En el libro de J. H. Elliot y Jonathan Brown *Un palacio para el rey* (1980), se puede comprobar la escasa, por no decir nula, información gráfica que se tiene acerca del Buen Retiro durante el siglo XVIII. Aparte de los diseños del proyecto de Robert de Cotte a principios de siglo, no se conservan documentos gráficos de las obras llevadas a cabo en el palacio y los jardines durante la centuria. Véase también: BONET CORREA, A.: *opus cit.*, p. 25.



Proyecto de Rabaglio. Palacio Real del Buen Retiro

En marzo de 1745, Giovanni Battista Colomba junto a los hermanos Luis y Antonio González Velázquez y Pedro Peralta serían los cuatro pintores recomendados por Giacomo Bonavia para realizar los frescos de la bóveda de la sala del apartamento del marqués de Scotti en el mencionado «Jardín de Francia», en cuyo dormitorio trabajaron el inmediato abril los estuquistas Pietro Rabaglio, Fortunato Rusca y Carlo Scaloni. Posteriormente Fernando VI utilizó este palacio como residencia oficial, pero sería arrinconado en los reinados de Carlos III y Carlos IV.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ



Domingo de Aguirre: El Jardín del Caballo en el Buen Retiro. 1778. Al fondo se puede divisar, en blanco, el cuarto del príncipe, llamado «Jardín de Francia»

El caballero Casanova dejó escrito en sus *Memorias* que en 1768 el palacio del Buen Retiro estaba abandonado y se utilizaba como «prisión para los que llaman culpables y sus apartamentos se habían convertido en cuarteles». Durante la guerra de Independencia las tropas de ocupación lo destrozaron. En tiempos de Fernando VII fue demolida buena parte del complejo palaciego; el resto, el anexo palacio de San Juan, fue derribado en 1868 por orden del Gobierno provisional. Sus vestigios más conocidos son sus antiguos jardines, que, muy transformados, conforman hoy el parque del Retiro —reducido casi a la mitad—, el Casón —antiguo salón de baile—, y el Salón de Reinos —estancia principal de las recepciones del monarca—, que recibieron unas nuevas fachadas historicistas.



*Pormenor de Detalle
el infante Don Luis
y el marqués de Scotti*

El bautismo de la Infanta Isabel. Buen Retiro, 1942

*Gobernador de la casa del infante cardenal*

Felipe V, en atención a la integridad y entrega del marqués de Scotti, dispuso por Real Decreto de 14 de enero de 1742, dado en el Real Palacio del Buen Retiro, que fuera

Desde ahora en adelante Grande de España de primera clase, caballero de su Insigne orden del Toisón de Oro, y de la Real de San Genaro, sea ayo y Mayordomo Mayor del prenominado Infante Cardenal don Luis. Y como tal Ayo y Mayordomo Mayor pueda regir, ordenar y mandar a todas las personas que hubiera en su Quarto y Familia, y se reziviesen en ella de qualquier Calidad y Condición que sean y proveher, de suerte que los criados, oficiales y otras personas de dicho Quarto y Familia hagan, cumplan y executen sus órdenes y mandamientos como si el mismo Infante Cardenal lo mandase, que lo tenga entendido para tomar el Juramento en cuia conformidad Juró el expresado marqués de Scotti, en manos del duque de la Mirándola, Mayordomo Mayor de Su Majestad y en mi presencia en 18 de zitado mes de Enero y año referido de 1742. Yo el Rey.

Mandó el monarca que, por Real Cédula, dada en Buen Retiro a 15 de febrero de 1742, esta carta se «asentara en los libros y sobre escrita se entregara el original para que la tuviera por título de los mencionados empleos». Paralelamente, Scotti, responsable de la administración de los fondos del arzobispado de Toledo, se dedicó con tesón a la realización de los templos de San Justo, el palacio arzobispal de Madrid, y la Colegiata de Santo Tomás Apóstol en Orgaz, Toledo. Logró finalizar los primeros, pero no la colegiata. Su arquitecto, Alberto de Churrigera, falleció en 1750, y el proyecto quedó incompleto, aunque se bendijo en 1763.

En Sevilla Scotti concedió al oratorio de El Salvador una pensión perpetua y en Jerez incrementó la dotación de su Colegiata, aumentando el presupuesto de su admirable fábrica e incrementó el Divino Culto, concediéndole abundantes ayudas. Su competencia impidió el cierre de la Casa de Niños Expósitos de la Caridad de Sevilla. En su conjunto, las comunidades religiosas de ambos sexos, los templos y obras pías de Toledo y Sevilla aplaudieron su filantropía.



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

14. LA PONTIFICIA DE SAN MIGUEL DE MADRID (1739-1745) Y EL VECINO PALACIO ARZOBISPAL



*Fachada de la iglesia de los
Santos Justo y Pastor*

En torno al marqués de Scotti, como comitente del infante cardenal, giró un gran equipo de técnicos, arquitectos, pintores, escultores y artesanos, que de buen o mal grado debían atender sus correcciones y sugerencias. El palacio de Ventosilla y la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo fueron obras esbozadas por Scotti, si bien en ellas encontramos el espíritu del gran Rabaglio⁷³, ya que en principio se servía preferentemente de arquitectos italianos, aunque luego también se valió de técnicos españoles, como los hermanos González o Alberto de Churriguera.

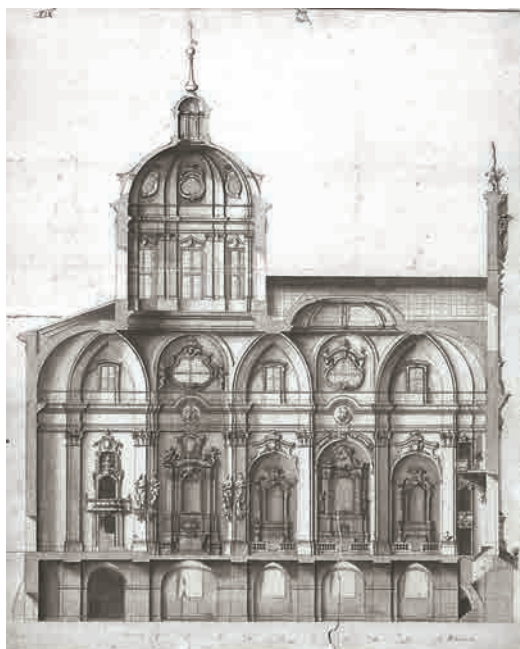
A fines del xvii la parroquia madrileña de los Santos Justo y Pastor amenazaba ruina, por lo que en 1698 se encargó al arquitecto Teodoro Ardemans los planos de un templo, que no llegó a construirse. En junio de 1739, la reina Isabel de Farnesio y el marqués Scotti determinaron edificar una parroquia de nueva planta. Para ello facultaron a un equipo formado por Giacomo Bonavia, Bartolomeo Rusca y Bartolomeo Sermini. Pero, en 1742, al dedicarse Bonavia en exclusiva a las obras del Real Sitio de Aranjuez, Scotti encargó de la tarea a Virgilio Rabaglio, aunque sin abandonar sus obligaciones en la construcción del Palacio Nuevo Real. A partir de 1743, el marqués de Scotti dedicó a este quehacer su mayor empeño: «visita la fábrica para comprobar en lo alto de los andamios el trabajo realizado, que exige sea firme y correcto, y ordena la ejecución de elementos vistosos y arreglados a su entendimiento, como las torres de la fachada», y todo esto con más de sesenta y siete años. Los medios escaseaban y el trabajo iba a paralizarse, aun sin cubrir el cuerpo del templo, fabricar la capilla y

⁷³ El templo se erigió en el solar que ocupaba una de las diez parroquias del Madrid medieval, edificada en el siglo xii.



demás dependencias, «con desconsuelo de los feligreses y sentimiento suyo», por lo que el Infante suplica al rey, su padre, permiso para imponer sobre la Mitra de Toledo una pensión perpetua de cuatro mil ducados anuales, libres de subsidio y excusado a favor de la citada iglesia para poder finalizarla, que logró finalizar en 1745. Rabaglio, que había arrinconado el proyecto de Bonavia, resolvió admirablemente los difíciles problemas constructivos e hizo de este templo una de las más bellas iglesias de Madrid.

La parroquia pontificia de San Miguel es de nave única con capillas laterales y cúpula de crucero. Los muros de la nave muestran una suave ondulación, articulándose en vertical con pilastras y adornándose con molduras rococó de exquisito diseño. Tras una movida cornisa arranca la bóveda, que se compartimenta en tramos donde se alternan pequeñas cúpulas y amplios nervios cruzados. En los lunetos de esta bóveda se disponen ventanales que iluminan plenamente el recinto. Ponz atribuye a Bartolomeo Rusca las pinturas del platillo de la bóveda central de esta iglesia que representa la *Apoteosis de los santos Justo y Pastor*.



Sección de la basílica Pontificia de San Miguel, antes de los Santos Justo y Pastor



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

El inmediato palacio residencia madrileña de los arzobispos de Toledo fue también edificado a instancias del infante cardenal don Luis Antonio. Ocupa una manzana de forma triangular, delimitada por la plaza del conde de Barajas, las calles de la Pasa y de San Justo, el pasadizo del Panecillo y la plaza de Puerta Cerrada. Tiene tres y cuatro alturas, en función de los desniveles del terreno, y presenta cubiertas abuhardilladas. Las fachadas enfoscadas, salvo los zócalos, que son de piedra de granito. En su interior conserva una importante colección de obras de arte. La fachada principal tiene un trazado sencillo y escasamente ornamentado, salvo la portada, situada en el pasadizo del Panecillo, que es su elemento de mayor valor artístico. La basílica de San Miguel fue declarada Monumento Histórico Artístico Nacional el 28 de noviembre 1984 y está adscrita a la Nunciatura apostólica en España, que la ha confiado al Opus Dei desde 1960, y es la sede de la Hermandad de los Estudiantes de Madrid⁷⁴.



Interior de la basílica pontificia de San Miguel

⁷⁴ SUGRANYES, S.: *opus cit.*, ADT, Pep. Tem., leg. M 18, documentos del 31 de agosto y del 8 de septiembre de 1744 y documento sin fecha pero datado alrededor del 9 de noviembre de 1744.



15. LA COLEGIATA DE SANTO TOMÁS APÓSTOL DE ORGAZ (1738-1763)

Joya del barroco, la colegiata de Orgaz es uno de los edificios religiosos más exquisitos de la provincia de Toledo. Se levanta sobre el solar de un antiguo templo del siglo XVII. Las obras se iniciaron en 1738 cuando el aparejador mayor, Fabian Cabezas, decide demoler la primitiva iglesia. La construcción fue patrocinada por el infante cardenal don Luis Antonio, con la aprobación del Consejo de Castilla, y la autorización de la reina viuda y del administrador en lo temporal del arzobispado de Toledo. En este caso Scotti no acudió a sus habituales arquitectos italianos, sino que encarga las obras a Alberto de Churriguera (Madrid, 7 de agosto de 1676-Orgaz, 27 de febrero de 1750), sobresaliente técnico, que había sido, en 1728, maestro mayor de las obras de la catedral nueva de Salamanca, y autor de dos lienzos de su plaza Mayor, a más de otros notables trabajos en Madrid y Valladolid. En octubre de 1738 llegó Churriguera a Orgaz, donde murió en 1750, cuando aún el templo estaba sin concluir. Del anterior edificio se mantuvo la capilla mayor. La fábrica se vio interrumpida debido a problemas económicos del Cabildo toledano y a las irregulares aportaciones de la ciudad.



Exterior de La Colegiata de Orgaz, Toledo

La colegiata fue bendecida y abierta al culto el 23 de enero de 1763. Su majestuosa torre y sus dos cúpulas le dan un aire catedra-



ANTONIO LUQUE HERNÁNDEZ

licio. Se trata de una fachada plana rematada con un frontón clasicista, que recuerda la obra de Rabaglio; tiene tres pisos con columnas y una hornacina, y sobre el arco de entrada se ubica el escudo heráldico del infante cardenal. De una sola y amplia nave central, flanqueada por siete capillas laterales y tres altares. En el retablo del altar mayor destaca el óleo *La duda de Santo Tomás* de Francisco Rizi de Guevara (Madrid 1614- El Escorial, 1685), de 1679; una imagen de *Jesús Nazareno*, de Narciso Tomé (1733); y el *Cristo del Olvido*, del siglo XIV, patrón de Orgaz, cuya festividad se celebra cada 25 de agosto. En el museo parroquial se conserva un *Expolio* del Greco, réplica del de la catedral toledana.

LA APORTACIÓN DE SCOTTI AL ARTE Y A LA MÚSICA ESPAÑOLA

Annibale Deodato Scotti poseyó excepcionales conocimientos, y sus advertencias en las Artes fueron siempre oportunas. Acaso el constante apego que le dispensó la reina Isabel de Farnesio, más que por su común origen, lo motivo su eficacia, y quizá por ello fue acusado de oficioso, de estar más interesado en complacer que en ejecutar. Evidentemente, a las sobresalientes aptitudes de Scotti acompañaba su mundanidad y otras flaquezas correspondientes a su naturaleza. Su obra tiene como eje central el Arte, con mayúscula. Nada de lo que proyectó a lo largo de una vida de continuo mecenazgo y promoción de obras de arquitectura y música fue estéril. Conoció la necesidad de que los artistas extranjeros enseñaran a los españoles un nuevo lenguaje. Mostró el camino de nuevas formas y contribuyó decisivamente al enriquecimiento del acervo cultural español. La crítica celosa fue implacable con su obra, que fue minusvalorada cuando no completamente olvidada. Hoy, con más conocimientos, se valora mejor la obra de quien supo enriquecer el patrimonio cultural español con el supremo «arte de las musas» e idear y decorar insuperables palacios y templos con un esplendor que constituye para España un auténtico motivo de orgullo.