

C/ FUENCARRAL, 78
TELEFS. 221 66 56/222 57 32
METRO: TRIBUNAL
AUTOBUSES: 7, 3, 40
MICROBUS: 10
HORARIO:
MARTES A SABADO: 10-14/17-21
DOMINGO: 10-14
LUNES Y FESTIVOS: CERRADO
ENTRADA GRATUITA

gaceta del

museo municipal

NOVIEMBRE/1981

N.º 1

AYUNTAMIENTO DE MADRID-DELEGACION DE CULTURA

DIRECTORA DEL MUSEO: MERCEDES AGULLO Y COBO

DOCUMENTACION Y MAQUETA: FRANCISCO J. ROCHA

MIGUEL-ANGEL

HOUASSE

PINTOR DE LA CORTE DE FELIPE V

1680-1730



anuda el Museo Municipal las actividades de sus salas de exposicio-
mporales con la muestra dedicada a Miguel Angel Houasse. Pintor
onocido del gran público, si bien valorado por maestros como Tor-
Lafuente Ferrari, la presentación de algunas de sus obras en la Ex-
ón «El arte de corte en la época de los Borbones» dio ocasión a
giosos comentarios de la crítica, que destacó su riqueza temática
re todo, su anticipación en el tratamiento formal de sus paisajes.

gerida por Alfonso E. Pérez Sánchez la idea de reunir el conjunto
obra en una Exposición monográfica, el Museo Municipal encargó
ordinación a Juan J. Luna, en cuya tesis doctoral se había histo-
la vida del pintor y analizado y estudiado su creación de modo
ático.

hubiera sido posible, sin embargo, llegar a los resultados que
frecemos sin la generosa participación del Patrimonio Nacional y
aboración del Museo del Prado y Biblioteca Nacional, que accedie-
préstamo de las obras del artista francés.

Ayuntamiento de Madrid, su Delegación de Cultura y el Museo
ipal quieren agradecer públicamente su colaboración, apoyo y ayu-
e han hecho posible esta Exposición casi exhaustiva (faltan sólo
ón para el tapiz «El banquete de Telémaco», depositado por el Mu-
el Prado en la Embajada española en París, un tapiz y algunos óleos
idad del Patrimonio, que, por especiales circunstancias, no han po-
retirarse de los lugares donde habitualmente se exhiben), del inte-
e pintor de la Corte de Felipe V que fue Miguel Angel Houasse.



S. FRANCISCO REGIS REPARTIENDO ROPAS. Museo del Prado.

Presentación

Sin prisas, pero también sin detenimiento ni len-
titudes, el Museo Municipal de Madrid se está con-
virtiéndose en el hogar propio de las tradiciones ma-
drideñas. Dentro de la amplitud que a veces arrastra
la imprecisión de la palabra tradicional, el Museo
va configurando el contenido que está a su alcance
de la bella palabra e impreciso concepto de tradi-
ción. Fundamentalmente se recoge el pasado artís-
tico y la supervivencia y actividad actual de viejos
modos de expresión estética: el grabado, la cerá-
mica, los libros, la pintura. De este modo, la histo-
ria de Madrid, convertida en expresión del espíritu
de la ciudad, va pasando por la sala de nuestro
Museo.

Hoy, en colaboración con el Patrimonio Nacio-
nal, se recoge parte de la obra de Miguel-Angel
Houasse, pintor francés que entendió a Madrid y
la interpretó con rigor, no sólo en el ámbito de la
corte, sino en cuanto transmisor de las costumbres
populares, aunque siempre a través del cedazo de
la discreción y suavidad propias de la sensibilidad
del siglo.

Pintor poco conocido, tenemos hoy una ocasión
poco frecuente de ver reunida su obra total,
cumpliendo de esta manera una de las funciones
principales del Museo, la de darnos a conocer la
historia de los artistas que sintieron la atracción
seductora de la ciudad para que los simples curio-
sos nos deleitemos y tengan los expertos ocasión
para asentar, revisar o confirmar sus criterios.

Pocas veces un pintor tan complejo y sorpren-
dente, por lo que tiene de anticipador, como Houas-
se, se ha expuesto con tanta extensión y cuidado,
en cuanto a sus obras fundamentales atañe. Siendo,
por otra parte, poco conocido, el Museo cum-
ple bien con su función de recobrar, recordar, de-
leitar y dar fundamento para que se conozca mejor
nuestro pasado.

ENRIQUE TIerno GALVÁN
Alcalde de Madrid

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS

JUEVES, 19 DE NOVIEMBRE, A LAS 19.30 HORAS
MIGUEL ANGEL HOUASSE
PINTOR DE LA CORTE DE FELIPE V
JUAN-JOSE LUNA

JUEVES, 26 DE NOVIEMBRE, A LAS 19.30 HORAS
CONCIERTO DE PIANO
PAGINAS DEL SIGLO XVIII
EMMANUEL FERRER

JUEVES, 3 DE DICIEMBRE, A LAS 19.30 HORAS
CONCIERTO DE PIANO
PAGINAS DEL SIGLO XVIII
EMMANUEL FERRER

JUEVES, 10 DE DICIEMBRE, A LAS 19.30 HORAS
LA EPOCA DE FELIPE V
CARLOS SECO SERRANO



MADRID CON VENDEDOR DE PAJAROS. Palacio Real.



Firma de Houasse en la BACANAL del Museo del Prado.

La obra de Houasse. Pinturas y dibujos

J. J. Luna

La vida artística de Houasse es contemporánea de las transformaciones que sufre la estética francesa en los últimos años del reinado de Luis XIV, la Regencia y el comienzo de la época de Luis XV. Pero estas décadas, entre 1680 y 1730, tan fecundas para la evolución de las artes en Francia, estarán necesariamente templadas, en la ejecución del pintor, por el lastre del aprendizaje junto a su padre, las enseñanzas académicas y las exigencias de una Corte como la española (1) que, a pesar de haber experimentado un cambio dinástico, era eminentemente tradicional y vivía en medio de los fastos arquitectónicos (2) y escultóricos (3) del barroco madrileño (4), tan distinto (5), de los conceptos que habían presidido su educación (6).

El ambiente francés de los años jóvenes de Houasse es un crisol en el que se funden aspectos muy dispares, sobre el que pretende alzarse jerárquica e inamovible la institución académica vigorosamente reglamentada por Le Brun. A pesar de ello subsisten corrientes que, habiendo partido del instante en que regresa Vouet de Italia, propendían a la creación de «una pintura exquisita formada por arabescos musicales y luces claras, por evocaciones de un mundo ideal en el que la Antigüedad posee un papel preponderante» (7), y ello se patentizó aún más a fines del XVII cuando la solemne autoridad de la Academia (8) comenzó a resquebrajarse (9). En las líneas del capítulo anterior, dedicadas al momento que vivió Houasse en París, se ha insistido bastante en estos principios para repetirlos nuevamente, pero deben ser tenidos en cuenta a fin de comprender algunas de las originalidades, a la vez que los arcaísmos, del artista en su etapa hispana (10).

Fortuna crítica

Dificulta en gran medida el análisis de la obra de Houasse el desconocimiento de sus trabajos en Francia previos a su viaje para ponerse al servicio de Felipe V; solamente el ya citado cuadro del Museo de Tours «Hércules arrojando a Licas al mar» subsiste allende los Pirineos y, lo que es todavía más exasperante, en calidad de pieza de recepción en la Academia, lo cual invalida el posible examen teniendo en cuenta su carácter genérico e, incluso, rutinario al responder a conceptos marcados por el determinismo que, lógicamente, aún imponía la corporación para ingresar en su seno.

Tampoco nuestros tratadistas clásicos procuran grandes informaciones sobre la vida y la obra del pintor; su crítica peca de superficial y ello, además, obliga a tomar sus reflexiones con relativa cautela. Antonio Ponz, en su «viaje» (11), alude al gran número de sus obras religiosas, populares, mitológicas y de asuntos de «campana» que decoraban los palacios reales, así como a las pinturas del Noviciado, sin prestarles mucha atención. En cambio, Ceán Bermúdez (12) se refiere a él en términos elogiosos: «Se celebra en sus cuadros la fácil ejecución, la frescura del colorido, sus bambuchadas y los asuntos campestres que pintó con gracia y novedad. La misma tenía en el dibujar y yo conservo algunos diseños suyos con lápiz y a la pluma que representan países y aves, bastante graciosos y correctos.»

En efecto, la opinión de Ceán no es en absoluto exagerada. A primera vista sorprende no sólo la cantidad de obras realizadas sino la variedad de las mismas y la técnica empleada. Ejecutó numerosas pinturas y, aunque no se puede dar una cifra exacta, ésta sobrepasaba el centenar con toda probabilidad, según se desprende del estudio de los Inventarios Reales (13) y los documentos localizados (14). En la actualidad no se conservan tantas piezas; se hace necesario recordar las vicisitudes trágicas por las que han pasado las Colecciones Reales desde principios del siglo XVIII hasta nuestros días y que afectaron seriamente su integridad: destrucción del Alcázar de Madrid en 1734, daños en otras residencias regias a lo largo de la centuria, invasión francesa, reinado expoliador de José I Bonaparte y finalmente el incendio de La Granja de San Ildefonso en 1918, aparte de abandonos, descuidos, pignoraciones y regalos.



HERCULES ARROJANDO A LYCAS AL MAR. Museo de Tours.



LUIS I. Museo del Prado.



Proyecto de CHURRIGUERA para el retablo de la capilla del Noviciado.

Probable disposición de las pinturas de Houasse en el retablo dedicado a S. Francisco Regis



Asuntos religiosos

«En el primer tercio del siglo XVIII acaso no ofrezca la pintura francesa notas de tanta delicadeza, salvo el malogrado Watteau, que es de la misma generación que Houasse.» Con esta frase de Elías Tormo (15), a propósito de sus obras, en el estudio que dedicó al retablo de la vida de San Francisco Regis, queda definida la presencia del pintor dentro del panorama de su tiempo. Y es aquí donde conviene puntualizar, ya que se citan el uno al lado del otro, los nombres de Houasse y Watteau; porque la opinión de ciertos autores extranjeros acerca de la difusión en España, por parte del artista, de las pinturas de «fiestas galantes» a la manera de Watteau y su escuela en España (16), si no es errónea totalmente, resulta demasiado forzada para aceptarla, según se verá en las páginas siguientes. Mucho más acertada resulta la que se refiere a la influencia holandesa o flamenca dentro de las escenas de género, que brillantemente expone J. Held en su estudio citado líneas atrás.

A pesar de la singularidad y belleza de las pinturas de Houasse, la crítica del XIX se mostró con ellas injustamente severa. La autorizada opinión de Pedro de Madrazo en su «Viaje Artístico» (17), se expresa en los siguientes términos al referirse a las colecciones de Felipe V: «...pero su inclinación general es a la escuela francesa antigua y moderna, y ella le lleva a entremezclar con los pocos italianos selectos los pocos flamencos, a los cuales asocia ocho buenos cuadros del Pusino y nada menos que setenta y cinco insípidas producciones de Miguel Angel Houasse, su pintor de cámara favorito para las escenas de costumbres...».

Retratos

El estilo de sus retratos está más relacionado con la estética de fines del XVII que con el momento en que se ejecutaban; cortesanos rígidos y algo inexpresivos son los que conocemos y, por añadidura, lejos de las fastuosidades espectaculares y solemnes de los grandes contemporáneos: Rigaud, Largillier, De Troy..., etc. El carácter simple e inmediato de la ejecución de Houasse debía parecer modesto a los ojos de los monarcas; por todo ello no es de extrañar que perdiera pronto la función de retratista, viéndose sustituido, tal vez primero por el italiano Vaccaro y a la muerte de éste por otro autor, también francés, pero especializado en el género: Jean Ranc.

Una muestra de la multifarmidad de su obra es la serie de pinturas con asuntos de la vida de San Francisco Regis, cuyos lienzos le fueron encargados. J. Held se pregunta en su trabajo si éste fue el motivo de llamar a Houasse a Madrid, lo que ya ha sido suficientemente desvelado en las páginas anteriores para entrar en detalles reiterativos.

El padre Daubenton, confesor de Felipe V, en el retablo dedicado a San Francisco Regis, canonizado en la capilla del Noviciado de los Jesuitas, San Bernardo de Madrid (18). La fecha de su ejecución es dudosa, pero debe situarse entre el año de 1710 y diez años después como máximo. Held lo al primer año indicado y, teniendo en cuenta el «Cortejo» a esas fechas son muy pocos los lienzos de que se dispone y que su estilo se resiente de la sequedad y la rigidez académicas, bien pudiera situarse antes de 1714, cercano a la parte del dibujo del proyecto de retablo, preservado por Churriguera, lleva la fecha de 1719, con lo que la cuestión, muy los lienzos muy lejanos a esta fecha (20).

(18) El propio Daubenton fue el autor de un libro sobre la vida de San Francisco Regis. P. DAUBENTON, *La vie du bienheureux Jean-François Régis*. París, 1719. (19) J. Held lo cree de esa fecha a través de una cita del texto de BOTTINEAU. De hecho, todavía estaba en 1723.—Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, 1960, pág. 446, nota 1. (20) Cat. Exp. *El Dibujo Español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, n.º 117.



EL INFANTE FELIPE PEDRO. Palacio Real.

- (1) J. GÁLLEGO, *El Madrid de los Austrias*. «Revista de Occidente», n.º 73, abril, 1969.
- (2) G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. «Ars Hispaniae», Madrid, 1957.
- (3) M. E. GÓMEZ MORENO, *La escultura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae», XVI, Madrid, 1963.—F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVII*. Francisco de Goya. «Ars Hispaniae», XVII, Madrid, 1965.
- (4) V. TOVAR, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.
- (5) S. ROCHEBLAVE, *L'art et le goût en France de 1600 à 1900*. Paris, 1930.—J. LEES-MILNE, *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*. Londres, 1960.
- (6) E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*. Torino, 1960.—V. L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*. Paris, 1972.—A. BLUNT, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. 1973 (Ed. Madrid, 1977).
- (7) J. THUILLIER, «Colloque Velázquez». 1960 (1962), pág. 87.
- (8) A. FONTAINE, *Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1910.
- (9) A. FONTAINE, *Les doctrines d'Art en France*. Paris, 1909.
- (10) H. LEMONNIER, *L'art français au temps de Louis XIV*. Paris, 1911.—S. ROCHEBLAVE, *L'âge classique de l'art français*. Paris, 1932.—C. MAURICHEAU-BEAUPRÉ, *L'art au XVIII^e siècle en France*. Paris, 1946-47.—R. CROZET, *La vie artistique en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1954.—S. FANEL, *Le XVIII^e siècle français*. Paris, 1958.
- (11) A. PONZ, *Viaje de España*. Ed. 1947, págs. 894 y ss.
- (12) J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...* II, págs. 301 y ss.
- (13) Y. BOTTINEAU, *Les inventaires royaux et l'histoire de l'art: l'exemple de l'Espagne, 1666-1746*. «Information de l'histoire de l'art», XV, 1959.
- (14) J. J. LUNA, *Houasse en la Corte de Madrid. Notas y documentos*. «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 1981.

- (15) E. TORMO, *El Paraninfo de la Universidad Central, antes templo del Noviciado*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1945, págs. 171-250.
- (16) Recogida tal opinión, a manera de resumen por R. HUYGHE, *El Arte y el Hombre*. Paris, 1961 (Ed. Barcelona, 1967), II.
- (17) P. MADRAZO, *Viaje artístico...* Barcelona, 1884, pág. 196.



ACANAL. Museo del Prado.

Temas mitológicos

En pintura mitológica, ofrece los dos ejemplos del Museo del Prado, en los que se combinan elementos tomados de aprendizaje académico con delicadas reminiscencias holandesas, según Held, que les otorga rara personalidad, las que no está muy lejano el recuerdo de Coppel (21). No vano los holandeses eran pintores estimados en la corte de Madrid, regida por Isabel de Farnesio, quien prendió y logró reunir una importante colección de esos maestros. Tampoco cabe excluir de ambas obras aspectos maduros, con mayor o menor acierto, de las pinturas de ziano y Poussin, conocidas por el artista las primeras en Madrid y las segundas más especialmente en París, merced los estudios seguidos en la Academia o en su estancia en la Academia, siempre pasadas por el tamiz de la estética de Le Brun, cuyos elementos subyacen en determinadas particularidades formales.

El ambiente que observaba en derredor (22), o el alejamiento de los núcleos franceses donde había vivido y gusto de los elementos clasicistas que acabamos de mencionar, le impulsaría a desligarse algo de sus orígenes académicos, iniciando un camino de contenido más realista, reciable en las pinturas que ejecuta en la última década de su vida. Held señala que esta evolución podría observarse en las dos bacanales (23), que en una cierta medida no responden tanto a las enseñanzas de Le Brun, como un imno consciente de su aprendizaje debía haber llevado a cabo. De todas maneras, Houasse, antes de llegar a la Península, tuvo por fuerza que conocer la reacción contra el estilo que encarnaba la figura del famoso organizador de las manufacturas regias. La medida de hasta qué punto participó en ella y en qué sentido, nos la dan sus escenas de género y sus paisajes, para lo que estaba singularmente preparado.

Antesis clasicismo-realismo

El «Cortejo de aldeanos», del Palacio de La Granja, sus lienzos de para Held la síntesis de los conocimientos clásicos del arte de la sequía y la nueva corriente realista; en el plano temático se acerca a las «bacanales», pero imbuido de una savia retabla, preservadora en la popularización de la escena y en la composición, con lo que recuerda asuntos tratados ya por la pintura francesa durante el XVII, como son los «cortejos báquicos» señalados por la alegría que el vino produce, una de cuyas muestras más destacadas entró en el Museo del Louvre, no hace mucho, merced a la donación Picasso (24). Los modelos que el artista escogió para motivo de sus pinturas mezclan, en peculiar amalgama, recuerdos de su juventud en Francia —y tal vez Italia— campesinos y aldeanos vistos en grabados y en las provincias francesas, aspectos observados en cuadros de género holandeses y flamencos y probablemente vestidos y utensilios empleados por numerosa colonia de criados y gentes de todo carácter, origen extranjero, existentes en la corte de Madrid.



TEJO DE ALDEANOS. Palacio de la Granja.

A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie* de Paris, 1721.—L. DIMIER, *Antoine Coypel*, Dimier I, Paris, 1928, 93-155.—D. WILDENSTEIN, *L'oeuvre gravé des Coypel*. «Gazette des Beaux-Arts», 1964, II, págs. 141-152.
R. HERR, *España y la revolución del siglo XVII*. Princeton, 1960 (Madrid, 1971).
Cat. Museo del Prado. Núms. 2267 y 2268.
Cat. Exp. Donación Picasso. La collection personnelle de Picasso. 1978, n.º 16.

Crónica burguesa

Los ambientes más dispares de la vida del siglo XVIII aparecen, entremezclados unas veces o aislados en su propia esencia, a lo largo de la obra de Houasse. Es aquí donde radica gran parte del aprecio que merecen sus lienzos. Si como obras de arte son agradables, interesantes, decorativas y reúnen determinadas calidades pictóricas, como testimonio directo de una época poseen un elevado valor ilustrativo, al mostrarnos de manera coherente, y con gran sensibilidad, muchos de los usos y costumbres de un período, que, aunque cercano en el tiempo, se encuentra mucho más lejano en el concepto de lo que las apariencias hacen suponer a las gentes de hoy. Contemplando estas pinturas advertimos que de la quietud y el silencio que nos ofrecen, de la alegría y el bullicio aldeano que nos pintan, de la sencillez de vida y existencia que descubren, poco o nada se mantiene en nuestros días.

Una de las obras más sugestivas del artista en relación con el párrafo precedente que desarrolla los aspectos citados, es la «Velada Musical». En ella se representa un interior marcadamente dieciochesco, en el que un grupo de personajes interpreta un concierto mientras otros asisten en calidad de espectadores. Vestuario, instrumentos, mobiliario y decoración en general, se hallan perfectamente combinados para producir la sensación de autenticidad. Aquí no se trata de un juego cortesano, sino de una de las actividades frecuentes de la época, para un determinado tipo de clase social (25). Según es habitual en el pintor, existen distintas escenas dentro del lienzo que posee como denominador común el tema ambiental. El conjunto respira un aire de calma y serenidad que recuerda antes, por su simplicidad, los interiores burgueses de Cornelis de Troost (26), que los contemporáneos franceses más espectaculares y refinados. Con todo, esta obra no está lejana de una semejanza: «La partie de musique» de Octavien (27).



VELADA MUSICAL. Palacio de la Granja.

Escenas cortesanas

Houasse, desde luego, es un excelente pintor de escenas cortesanas, también con personalidad propia. Sobre ellas planea la sombra de Gillot (28), especialmente las que muestran figuras disfrazadas con los trajes y tipos de la comedia italiana. Y nos inclinamos por el término «disfraz» ya que no viven el ingenio, la ironía o la crítica que despliega Gillot en sus pinturas, aunque hayan sido sugeridas por éste. El juego de sociedad que suponía la manera de vestir al estilo de la comedia italiana era algo frecuente en los círculos cortesanos de principios del XVIII en Francia, y adquiere carta de naturaleza en la pintura, a partir del momento en que lo incluye Gillot en su temática, aspecto no del todo original, pues podríamos remontarnos a las estampas de Callot para encontrar precedentes cien años atrás, concebidos, eso sí, bajo el prisma de una época diferente, aunque no muy distante, en el tiempo y en el concepto, del XVIII.

Houasse toma de Gillot tipos y gestos, pero no contenido, por lo que son sus mismas figuras, disfrazadas de «Arlequín» o de «Pierrot». Recuerdan mucho todavía a la sociedad parisense y su juego favorito de la comedia italiana, que, sin embargo, no jugó un papel apreciable en España (29). Otro artista que tiene un influjo destacado en la obra de Houasse, en las escenas populares fundamentalmente, es Watteau, de quien escoge asuntos aislados que inscribe en sus lienzos, que como los de éste, no son de gran tamaño; sin embargo, en otras pinturas advertimos que no se ha conformado con el motivo copiado, sino que despliega una intención estética más amplia, a la manera del gran pintor, procurando cierta espontaneidad y viveza en la concepción de los personajes, en los que aquél era un maestro consumado, tal y como se advierte en sus pinturas y especialmente dibujos (30).

(25) Casi podía hablarse, por su carácter íntimo, de una asamblea de personajes a la manera holandesa: M. PRAZ, *Conversation pieces*. Londres, 1971.

(26) J. W. NIEMEIJER, *Cornelis Troost, 1696-1750*. Assen, 1973.

(27) J. MESSELET, *Octavien*. Dimier II, Paris, 1930.

(28) E. DACIER, *Claude Gillot*. Dimier II, Paris, 1930.

(29) E. FOURNIER, *L'Espagne et ses comédiens en France au XVIII^e siècle*. «Revue Hispanique», XXXV, 1911, págs. 19 y ss.

(30) H. ADHEMAR, *Watteau, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1950, págs. 99 y ss.—K. T. PARKER y J. MATHIEU, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné*. Paris, 1957-59.—G. MACCHIA y E. C. MONTAGNI, *L'opera completa de Watteau*. Milán 1968.—J. FERRÉ, *Watteau*. Madrid, 1972.

Es muy posible que Houasse conociera los cuadros de Watteau, pues éste pertenecía a la Academia desde 1712; Quillard (31), uno de los imitadores de Watteau, pasaría por Madrid en su viaje a Portugal y tal vez se relacionase con los círculos franceses de la Corte; por último, hay que destacar el papel del grabado, que proyectaba los ejemplos de las «fiestas galantes» fuera de Francia y de los que Houasse tendría colección sin duda, aspecto éste a destacar, pues, aunque el pintor tomó algunas de las formas de Watteau, no tomó sus colores, que a veces son radicalmente opuestos. Aquí cabe decir que en la tradición colorista, en reflejos y tonalidades, está ciertamente unido a la técnica propia de comienzos del XVIII francés, más que a la evolución de la Regencia; tampoco debe olvidarse la estela dejada por el maestro de Valenciennes, que sus seguidores ampliaron, transformaron o diluyeron después de su muerte (32).

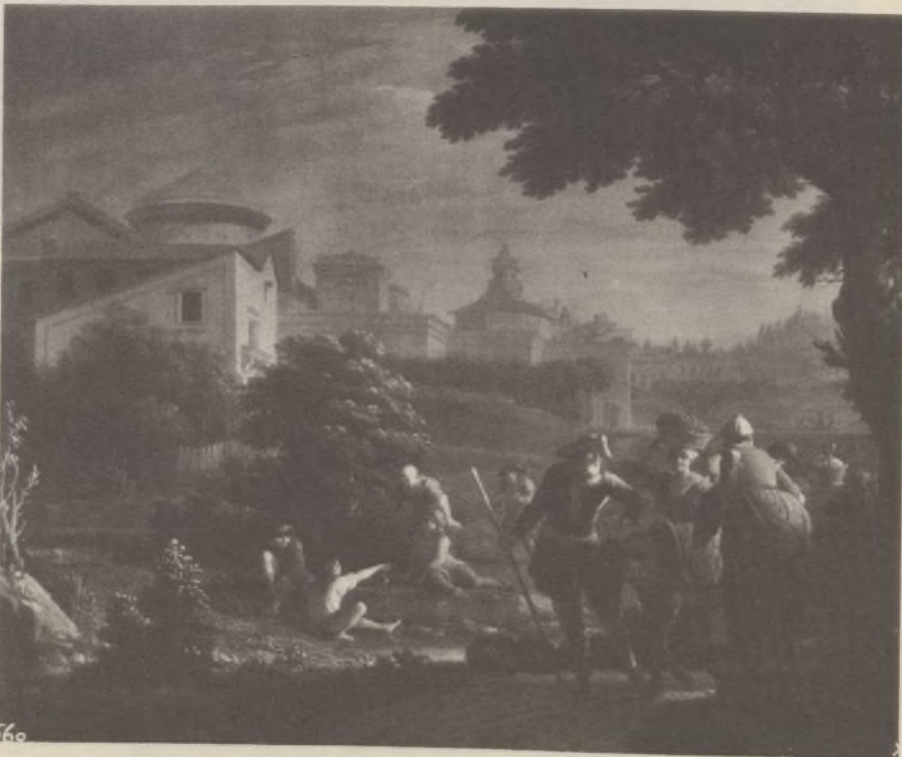
Aunque cuando Houasse muestra ser aficionado a los tonos apastelados, como los pintores franceses de ese momento, mezcla frecuentemente el verde tilo, el rojo fresa y el azul cobalto con tonos ocres, de manera que el colorido aparece más variado que el de Watteau, aunque menos refinado. Sus colores están intercalados de manera más brusca que si fuesen tonos locales y se separan con más fuerza unos de otros. Este colorido seco, firme y entero de sus lienzos, está en todo caso más cerca de las tonalidades de los cuadros holandeses de género que de la pintura ejecutada en Francia por los mismos años, y responde mejor a los gustos de la tradición hispánica.

De todas maneras, Houasse no pintó verdaderamente «fiestas galantes», sino fiestas campestres, más turbulentas, duras y auténticas que Watteau, carentes del refinamiento y la exquisitez lírica del genial autor. A través del conocimiento de dichos lienzos de Houasse, se constata una permanente preocupación por conseguir captar el movimiento.



EL JUEGO DEL BILLAR. Palacio de Riofrio.

Es curioso observar, y precisamente en los diferentes juegos y distracciones es donde la figura humana puede poseer mayor riqueza de posturas, la gran cantidad de personajes que corren, bailan, saltan, gesticulan, en fin, se mueven en cada una de sus obras. Esta agitación y turbulencia está bastante lejos del espíritu clasicista, pausado y sereno, de la formulación francesa, más inclinada a concepciones racionales, frías y estáticas.



LA VUELTA DEL MERCADO. Palacio de la Granja.

(31) J. GUIFFREY, *Le peintre graveur Pierre-Antoine Quillard*. «Gazette de Beaux-Arts», 1929, I, págs. 61-74.—J. MESSELET, P. A. Quillard. Dimier II, Paris, 1930, págs. 341-346.—M. EIDELBERG, P. A. Quillard, un assistant de Watteau. «Art Quaterly», XXXIII, 1970, I, págs. 39-70.

(32) R. REY, *Quelques satellites de Watteau*. Paris, 1937.



MERIENDA CAMPESTRE. Palacio de la Granja.

Evolución temática

Held opina que las figuras que aparecen en las obras de Houasse semejan a menudo campesinos holandeses e, incluso, cita un lienzo de Miel, del Museo del Prado (33), para afirmar su teoría. Aparte de esta mención, son muchos los elementos que pueden verse en sus pinturas que semejan proceder de cuadros de Jan Steen, Michiel Sweerts, Doomer, Brouwer, Teniers..., etc., y de tantos otros artistas mayores o menores del rico e influyente mundo flamenco y holandés de la pintura de género (34). ¿Que motivaciones tuvo Houasse para moverse hacia ese campo? Podrían aducirse varias de tipo general que, según se verá, se muestran en el ambiente francés y en su obra en conjunto, pero existe una hipótesis que bien pudiera explicar los orígenes de esta concepción estética, tan sumamente peculiar.

Observando la trayectoria de Houasse en España y manteniendo las fechas aproximadas de sus obras, se advierte que en un principio llegó el artista para pintar retratos, se ocupó de pintura religiosa y creó escenas clasicistas. Al parecer, fue sustituido en casi todo por otros autores más prestigiosos o especializados. ¿Acaso ello fue debido a que no gustaban sus pinturas en la Corte o porque precisamente agradaban más sus pequeñas obritas, de temática paisajística o popular, acabó dedicándose a este trabajo? Además, valorando los gustos personales de Felipe V y sobre todo de Isabel de Farnesio, no tiene nada de particular que, aparte de comprar pinturas flamencas y holandesas, desearo poseer cuadros con asuntos semejantes, posiblemente ordenasen a su pintor francés realizar obras con los elementos típicos de aquellas, tendentes a reflejar escenas populares a la manera de los Países Bajos. Por otra parte, no hay que olvidar el interés por crear una manufactura de tapicería en esos años en la Corte de Madrid, para la que Houasse contribuyó con algunos cartones al final de su vida (35). ¿Acaso algunos de sus cuadritos no han podido ser concebidos para dar luego pie a la creación de cartones de tapices? Se hace necesario recordar que la temática de este tipo era la que se empleaba frecuentemente, tomándola de obras de Wouwermans o Teniers, existentes en las Colecciones Reales, aunque todavía no se pueden extraer conclusiones definitivas, en tanto no termine la revisión de los cartones que subsisten procedentes de la Real Fábrica (36). Según avanzan las investigaciones se encuentran más concomitancias entre las obras de los cartonistas de la segunda mitad del XVIII y algunos asuntos de los lienzos de Houasse que, problemáticamente, fueron para aquellos una interesante fuente de inspiración.



EL CAZADOR Y LAS LAVANDERAS. Palacio de la Granja.

(33) Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, 1972, n.º 1577.

(34) H. GERSON, *Art and architecture in Belgium 1600-1800*. Londres, 1960.—W. BERT, *Die niederländischen maler des 17. Jahrhunderts*. München, 1960-62.—Cat. Exp. *Le siècle de Rubens*. Bruselas, 1965.—Cat. Exp. *Le siècle de Rembrandt*. París, 1970-71.—Cat. Exp. *Pedro Pablo Rubens, 1577-1640*. Madrid, 1977-78.

(35) E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1919.

(36) J. HELD, *Die genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlin, 1971.



EL BALANCÍN. Palacio de la Granja.

Una pintura perdida

Una pintura del autor, hoy lamentablemente perdida (37), era «El taller de escultura en Valsain». Digard, que analizó la pieza a través de una fotografía antigua (38), revela en su estudio aspectos que presentan al pintor como un auténtico cronista de la realidad. La escena representaba unos personajes que entraban a curiosear los almacenes donde las estatuas esperaban su traslado. Así se puede conocer un auténtico estudio de escultores de las obras del palacio, con las que probablemente estuvo relacionado Houasse en razón de su parentesco con Carlier y de su trabajo para Felipe V. Se veía en la pieza una especie de depósito, cubierto con un tablado a un metro del suelo, sobre el que están las esculturas; varios personajes esculpen y al fondo una escalera por la que asciende una figura. Digard identificó, a través de la ilustración, las representaciones de Ceres, Invierno, Europa, Baco, Arquitectura, un pastor, una ninfa de Diana, Milón de Crotona, Asia, Africa..., etc. También precisó que aparecían las pequeñas figuritas que servían de modelo para hacer las grandes; en resumen: una escena absolutamente auténtica, tomada del natural, lo que inclina a pensar en métodos semejantes para muchas de las composiciones que se conservan, aunque no todas.



EL TALLER DE ESCULTURA EN VALSAIN.

Temas populares

Los temas populares son, sin duda, junto con los paisajes, uno de los aspectos de la obra de Houasse que más han llamado la atención de todos aquellos que han escrito sobre el pintor o se han hecho eco de su expresión artística. No es de extrañar este interés, si se valoran en su justa medida las aportaciones que, dentro del campo de la pintura de género, conllevan las realizaciones del autor, como resultado de una moda y una sensibilidad distintas de aquellas que son propias de las fuentes de inspiración de esta temática.

Houasse se anticipó en gran medida a sus contemporáneos en el terreno del paisaje (39). Solamente pueden compararse algunas obras de Oudry y Desportes, autores que, por otra parte, aunque geniales, dedicaron casi todo su tiempo a las escenas de caza y animales. Así Houasse supo mostrar, en una serie de piezas excepcionales, una visión agradable, natural y directa de campos, colinas y jardines, en medio de los cuales brillaban obras arquitectónicas. En eso reside a nuestro juicio la personalidad de su arte: en una época de esplendor cortesano, de rebuscada artificialidad, de refinamiento social, sus obras, influidas por la realidad cotidiana del espacio circundante, se engastaban como joyas en las soberbias decoraciones palaciegas y, a manera de ventana, permitían observar un mundo distinto, muy lejano de los fastuosos salones que servían de escenario a la vida de los monarcas y de quienes les rodeaban. En función de conseguir esa sensación de naturalidad y sencillez que advertimos en los paisajes, están integrándose privilegiadamente en el contexto artístico de Houasse sus escenas populares, graciosas, ligeras y sencillas, armónico exponente de la dedicación del autor a este apartado de la historia de la pintura.

(37) Quizá desaparecida en el incendio del Palacio de La Granja en 1919, o extraviada bajo otra atribución en alguna de las múltiples dependencias de los Palacios Reales de España.

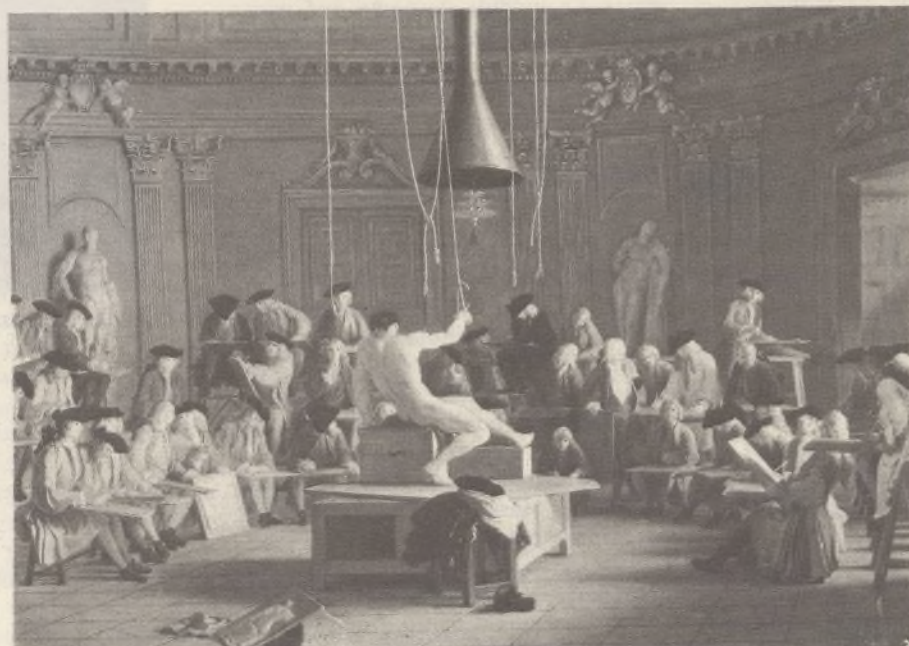
(38) J. DIGARD, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*. París, 1933.

(39) K. CLARK, *El arte del paisaje*. Londres, 1952 (Ed. Barcelona, 1971).

Influencia flamenco-holandesa

A pesar de la favorable opinión que nos merece el pintor en este terreno, no podemos dejar de señalar que sus desenfadadas escenas de género no son un reflejo del todo fiel de la sociedad popular del XVIII, cuando menos de la del primer tercio. Sus alegres personajes en divertidas actitudes muestran únicamente el lado amable de la vida; no hay tristeza, todo es risueño, no parecen existir problemas para estos campesinos o para aquellas aldeanas que ríen y se solazan, que trabajan o descansan. En este aspecto advertimos la ausencia de una pintura que revele claramente la problemática social de su tiempo. Considerado el autor bajo este punto de vista, es uno más de la larga serie de artistas propios del XVIII, al servicio de una clase social y unas ideas que culminarían en la falsa realidad del «hameau» de María Antonieta. Por todo ello, a pesar de la contraposición existente entre el mundo rústico que las pinturas presentan y la suntuosidad de las estancias para las que éstas se realizaron, no es posible hablar de carencia de interrelación de las primeras respecto de las segundas; no es posible, ya que aquellas muestran únicamente lo que quienes las contemplaban querían ver: el mundo feliz de los súbditos dichosos, el mundo sin penas de los campesinos y aldeanos, cuya vida distaba mucho de ser plenamente placentera. Así, estas pequeñas obritas podían adaptarse con toda facilidad al ambiente cortesano; suponían una aportación más a la confiada seguridad de la clase social gobernante que, cerrando los ojos a la realidad, creía vivir en el mejor de los momentos de la historia del hombre. Claro indicio del favor de que disfrutaban todas estas pinturas a lo largo del XVIII, son los sucesivos inventarios de los palacios que las enumeran decorando diversos aposentos de los Reales Sitios, fundamentalmente La Granja y, a fines del siglo, también Aranjuez.

Por todo lo que antecede, pienso que estos temas populares pretendidamente españoles, aunque indudablemente influidos por el ambiente en que se desenvolvía la vida del artista, no emanan directamente de una observación concreta de la realidad que le rodeaba (al contrario que los paisajes, para los que posee rara habilidad), sino que surgen de una imposición de asuntos que le son extraños, procedentes en su mayoría de la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII. Una muestra de ello, que ya puso de manifiesto J. Held, es la relación existente entre la «Academia de Dibujo» y una obra con tema semejante, de Sweerts, hoy en el «Franz Hals Museum», de Haarlem. Efectivamente, se advierte una conexión entre ambas, pero, salvando la distancia temporal y la diferente sociedad que expresan uno y otro cuadro, inmediatamente encontramos diferencias básicas. Existe un sentido mayor de elegancia superficial y espectacularidad en Houasse que no comparte Sweerts, más simple, espontáneo y natural.



ACADEMIA DE DIBUJO. Palacio Real.

Indudablemente, el ejemplo anterior abona la precedente teoría acerca de los motivos que inspiraron la obra de Houasse. No es de extrañar, si recordamos la positiva influencia del mundo flamenco-holandés sobre los artistas franceses de la época de transición del XVII al XVIII. Watteau, Pater, Lancret, y tantos otros realizaron obras que podrían tomarse por típicas de aquellas escuelas. Por tanto, cabe la posibilidad de que Houasse, durante su período de formación, fuera influido por autores de ese núcleo y por franceses influidos a su vez por ellos. De otra parte, cuando llegó a España vería gran número de obras de origen flamenco y holandés. Las Colecciones Reales, tradicionalmente ricas en las primeras (40), se acrecentaron extraordinariamente merced a las compras de Isabel de Farnesio (41), muy inclinada a este género de obras (42), entre las que figuraron bastantes holandesas (43).

Tampoco debe olvidarse la utilización del grabado, que ya hemos mencionado, motivo de inspiración que, a menudo, como se puede constatar a través de la vida y la obra de los pintores más conocidos, servía para orientarles acerca de la composición de determinados temas. Los numerosos grabados existentes sobre pinturas flamencas y holandesas del XVII, sin duda tuvieron su parte en el influjo de este ámbito pictórico en la obra de Houasse.

(40) M. DÍAZ PADRÓN, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1977 (inédita).— Vid. Id., *Catálogo del Museo del Prado. Escuela Flamenca. S. XVII*. Madrid, 1975.

(41) P. MADRAZO, *Viaje artístico*. Barcelona, 1884.

(42) J. J. LUNA, *Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», 1973.

(43) E. VALDIVIESO, *La pintura holandesa del siglo XVII en España*. Valladolid, 1973.



Influencia francesa

En cuanto a su relación con la escuela francesa, tal y como a continuación podemos observar, la conexión resulta más explicable. A pesar de encontrarse el pintor en una ciudad bastante alejada de París, la frecuente relación entre ambas cortes, el comercio y el núcleo de residentes franceses en torno a Felipe V le facilitarían en gran medida la posibilidad de hacerse con grabados de los pintores de moda.

Pero, aunque observamos el reflejo de la pintura holandesa o flamenca, no pueden fijarse con determinación absoluta copias de asuntos precisos, pues todo el conjunto de temas propio de esas regiones aparece combinado dentro de unos esquemas cuya concepción tiene mucho de francesa en el sentido de una mayor delicadeza de expresión, relacionada con el refinamiento propio del mundo cortesano y la elegancia distante del academicismo de Lebrun. A menudo son pequeños detalles repetidos con frecuencia los que patentizan el recuerdo de Teniers, Van Ostade, Brouwer, Cuyt, Ryckaert y otros autores dentro de ambientes que pretenden describir la vida popular del XVIII sin romper con la prestigiosa tradición del siglo precedente.

Efectivamente, la concepción estética que desarrollan los lienzos de Houasse están a mitad de camino entre dos mundos. Si, por una parte, goza del gusto por lo cotidiano, lo popular, lo sencillo, carece por la otra de lo vulgar, lo bajo y frecuentemente grosero de los ambientes de algunas de las «kermeses» flamencas o de los interiores holandeses. En este aspecto estriba esa falta de verismo que antes objetábamos al autor, pero por otro lado nos muestra unas escenas llenas de encanto que recuerdan las de la Arcadia feliz. Y es en este punto donde nos patentiza su origen galo, aunque sin llegar a describir, pues tampoco parece ser esa su intención, las poéticas frondas sembradas de monumentos al amor y pobladas por las menudas figurillas de los cortejos galantes. Desde luego, poca relación tienen entre sí los fingidos pastorcillos, las encantadoras damiselas, los gestos equivocados y decadentes y los conciertos campestres en lugares de ensueño, tan repetidos por la escuela francesa del primer tercio del XVIII, con las faenas del campo, las labores domésticas, las bromas aldeanas y las danzas populares, que despliega en sus cuadros el pintor de Felipe V. Pero aunque no es estrecha, esa relación existe, al igual que está presente la mantenida con el ámbito de los Países Bajos.

FIESTA CAMPESTRE. Palacio de la Granja.



PAREJA DE ALDEANOS BAILANDO. Palacio Real.



FIESTA CAMPESTRE CON CARRETON. Palacio de la Granja.

En una rápida visión de conjunto de todas estas pinturas, a través de la obra del autor, asistimos a una interpretación de la temática flamenca y holandesa, templada por la gracia de lo francés, menos espontánea, pero más elegante. En este sentido, Michel-Ange Houasse se inscribe dentro de la tradición típicamente francesa que hizo decir a Seldmayr a propósito de las imágenes de campesinos que nos presentan las obras de Le Nain: «El campesino, como la dignidad de su existencia humana, aparece con harapos, pero, en oposición a la pintura holandesa de campesinos, sin traza de vulgaridad...» (44).

Los pintores coetáneos de Houasse en París raramente se habían aproximado a la temática holandesa tanto como éste; la conocían, apreciaban su técnica y gustaban de su contemplación, pero observaban a los hombres de la sociedad francesa, sus costumbres, sus gestos y vestidos, sus escenarios, sus parques y palacios, siempre franceses; a esta atmósfera traducían los juegos y fiestas holandesas. En el caso de Houasse, por el contrario, no se advierte la impresión de que plasme en esa forma a la sociedad española de su tiempo. En la corte de Madrid faltaba una cultura espiritual cortesana comparable a la que subyace en la estética de Watteau (45), y tampoco existía una tradición literaria como la que determinó la base nutricia del artista.

El gusto francés y la cultura francesa no dominaban todavía sobre la sociedad madrileña del tiempo de Felipe V (46), ni tampoco se miraba solamente a Francia; había tendencias italianas muy marcadas desde la cúspide —Isabel de Farnesio— y por tradición y política. Se vacilaba entre los usos y costumbres españolas y los de la cultura cortesana francesa —que el monarca se esforzaba en introducir— (47). Esta inseguridad en la propia «forma social», en la corte madrileña, pudo ser otra de las causas aducibles para considerar los motivos de que Houasse no representara a la

sociedad de su propio entorno. En lugar de ello, toma tipos y temas de otro mundo y combina diversos elementos sin reflejar el suyo propio. Sus cuadros se han convertido en el supuesto de una pintura de género propiamente española, aspecto falso a todas luces. Y para redondear la confusión, los pintores de la Real Fábrica de Tapices siguieron en parte a Houasse y, con ello, el vehículo de sugerencias que su obra daba como iniciadora de un género, que no era precisamente el de holandeses y flamencos copiados por los cartonistas, alcanza a la renovación de Mengs, influyendo más o menos directamente en Goya (48).

La tradición de los «Bamboccianti»

En algunos lienzos que se diferencian todavía de sus «fiestas campestres» o que, mejor dicho, combinan una idea del paisaje con la representación de figuras populares, Houasse se inscribe claramente en la tradición de los «bamboccianti». El ambiente construido al modo clasicista, con terrazas decoradas con estatuas antiguas, villas romanas, pinos, arquitecturas más o menos fingidas y algo teatrales, recuerda la tradición italiana —aunque no pueda prescindir de lo que ve e incluye— siguiendo ese esquema una espléndida vista del Alcázar destruido en 1734, en su «Vendedor de pájaros». Held se pregunta si no habrá una inspiración directa de Locatelli, de quien llegaron cuadros a La Granja. Se hace necesario disentir de esta opinión ya que el encargo de Juvara al artista data de 1735 (49), cinco años después de la muerte de Houasse, pero aun cuando exista este pequeño error, el análisis es válido e interesante; claro que obliga a centrarse en el desarrollo de la estancia del pintor en Italia.

- (44) H. SELDMAYR, *Epocas y obras artísticas*. Madrid, 1965, II, pág. 323.
- (45) M. EISENSTADT, *Watteaus fêtes galantes und ihre ursprünge*. Berlín, 1930, págs. 85 y ss.—Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, 1962, pág. 204.
- (46) A. BAUBRILLART, *Philippe V et la Cour de France*. París, 1890.
- (47) Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, 1972, págs. 124 y ss.
- (48) V. SAMBRICIO, *Los Tapices de Goya*. Madrid, 1946.—E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes... 1947—J. HELD, Die genrebilder...* Berlín, 1971.
- (49) J. URREA, *Pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977, págs. 274 y ss.



PAISAJE ROMANO CON ESTATUA DE FLORA. Palacio de la Granja.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



PAISAJE CON PEREGRINOS. Palacio de la Granja.



Detalle de JOVEN DIBUJANDO ESCULTURAS. Palacio de la Granja.

Elementos del clasicismo romano

Las pinturas del artista que reflejan su visita a Roma resultan idénticas en la idea que preside su ejecución, y parecen pretender situarnos ante una conjunción entre lo pueblerino y lo monumental, dicotomía propia de los paisajes romanos. Las arquitecturas, demasiado simplificadas para dar la sensación de realidad, se encuentran en línea con la intención, generalizada en la pintura de su tiempo y del siglo XVII, de conseguir una representación del mundo ideal, nacido de la expresión nostálgica de una Edad de Oro, a la que tanto contribuyó, en su sentido paisajístico, el ambiente italo-francés romano del clasicismo. Frontones, cúpulas y edificios espectaculares apreciamos en múltiples obras, más o menos disimulados, o puestos de manifiesto por boscajes, tras de los que se ocultan luces y sombras con afán de profundidad. Así, desde los prestigiosos Lorena y Poussin, cumbres del género, hasta autores más modestos que ellos como Bonaventure de Bar, Octavien o Pater, vemos la intención marcada de un sentido teatral arquitectónico, genial o mediocre según la categoría de cada uno, añadido, unas veces como marco y otras como motivo central, a sus obras. Houasse no podía faltar en este grupo, habiendo producido excelentes vistas como pintor de los palacios reales, pero, necesitado de un tema con figuras, busca un pretexto y dispone escenas campesinas, de acuerdo con su estética personal.

Si, realmente, Houasse fue influido por el tiempo que pasó en Roma, las obras que indicamos, entre otras, pueden servir de testimonio para fundamentar tal hipótesis: «Paisaje con el Hércules Farnesio», «Paisaje con estatua de Flora» y «Joven dibujando esculturas». En las tres, el ambiente clásico, a la manera en que gustaba representarse en la ciudad de los Papas, se encuentra tan plenamente logrado que resulta difícil pensar haya sido conseguido a través de copias de lienzos o grabados. Esculturas, arquitecturas y panoramas son auténticos y demuestran una visita a Roma. Tal vez estos recuerdos del ambiente romano provengan, en su origen, del deseo de perpetuar las enseñanzas francesas, aprendidas en Italia o París. También, conociendo el carácter de Isabel de Farnesio, se debiesen a un deseo de la Reina por revivir en la pintura lo que había dejado en su tierra natal. La carencia de documentos impide conocer el hecho cierto que motivó estas obras. En cuanto a su consideración, en ellas vemos que no existe el pretencioso carácter de alarde arqueológico, sino más bien la inclinación a tratar el lado humano de los personajes, a los que poco parece importar el aspecto brillante y erudito del mundo antiguo. Acaso algunas de las escenas populares que ejecutó Houasse deriven de las influencias que del medio romano poseía el pintor y sean reflejo de aquel ambiente agradable y divertido, que transcurría entre ruinas majestuosas y palacios renacentistas y barrocos... Lo que está fuera de duda es que, según hemos dicho antes, los elementos típicos del paisaje romano se hallan presentes: estatuas, arcos de triunfo, palacios, torres, río, cipreses, montículos..., etc., en fin, todo lo que era patrimonio estético de los artistas de la época, que solían representar en sus lienzos la Ciudad Eterna, y que alcanzaría tan altos valores en los grabados de Piranesi y los cuadros de Hubert Robert.

El paisaje

Las pinturas de Houasse que no tienen como tema la sociedad, sino el paisaje puro, son muy distintas de los cuadros de género. Pertenecen a lo mejor que pintó el artista, que, por otra parte, supo identificarse perfectamente con la realidad geográfica castellana, tan distinta de la francesa, conocida por el autor; en sus obras no se reduce a reflejar el tema que se le solicita, sino que lo presenta sumergido en la naturaleza y lo que era asunto principal pasa a un segundo término, como resultado de ser un simple pretexto para el protagonismo de aquella. El empleo de luces, graduadoras de las tonalidades, dulcifica lo que puede haber de adusto en el ambiente castellano, y en los lienzos del pintor francés parece captarse el latido íntimo de la tierra. El paisaje español fue visto así una sola vez a lo largo del XVIII; hay que esperar al XIX para encontrar intérpretes de una realidad palpable, oculta para los autores mediocres o poco imaginativos ante la Naturaleza.

Efectivamente, al comentar sus paisajes se entra en uno de los aspectos más interesantes y singulares de su obra. Su actividad en este género es la que más interés ha despertado entre los que con verdadera sensibilidad se acercaron a su pintura, pero al tiempo ha sido la menos analizada debido al desconocimiento de varios de sus lienzos; a pesar de este hecho desfavorable, distintas opiniones se han pronunciado ponderando sus aciertos.

Aparte de los críticos ya mencionados en las páginas anteriores, deben destacarse aspectos e ideas de otros muchos que las han prodigado acertadamente. La pieza tal vez más conocida sea la «Vista de El Escorial» del Museo del Prado (50), perteneciente a una serie de lienzos que poseen el denominador común de reflejar la famosa construcción de Herrera. A partir de este lienzo de reducidas dimensiones (circunstancia propia de casi todos sus cuadros de paisaje), y de algún otro menos admirado, se han elaborado diversas consideraciones, de las cuales entresacamos las de cierto interés: «la célebre vista de El Escorial por M. A. Houasse evoca al instante los Corot de Italia...» (51); «... su talento pictórico se revela en los paisajes, veraces, sin compostura artificiosa, con tal justeza en la luz y con tal sentido de las grandes masas de montañas y lejanías, que deja muy atrás a todos los paisajistas franceses, flamencos y españoles de la primera mitad del XVIII...» (52); «... anuncia las investigaciones técnicas de la futura escuela de paisajistas franceses...» (53); «... sus vistas aparecen sumidas en esa luz plateada y diáfana que es la luz de Castilla; Houasse la expresa con rara finura y ningún artista madrileño de su tiempo supo captarla como él...» (54). Por el contrario, al gunos conocidos textos dedicados a la escuela francesa olvidan con frecuencia no sólo el papel del autor dentro de la escuela de paisaje francés (55), sino también su importancia, en cuanto que introduce elementos renovadores en la propia concepción paisajística europea de su tiempo (56), aspecto que resulta necesario valorar con objeto de comprender la riqueza de matices que nos brinda la expresión pictórica del siglo XVIII (57), de la cual Houasse se nos revela como un distinguido exponente.

- (50) Museo del Prado, Catálogo de las Pinturas. Madrid, 1972, n.º 2269.
- (51) G. ISARLO, *La Peinture en France au XVII^e siècle*. París, 1960, pág. 108.
- (52) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Ars Hispaniae», XVII, 1965, pág. 90.
- (53) M. FLORISONE, *La peinture française du Dix-Huitième siècle*. París, 1948.
- (54) P. GUINARD, *Pintura Española II. Del Siglo de Oro a Goya*. Barcelona, 1972, pág. 136.
- (55) H. BENOIT, *Histoire du paysage en France*. París, 1908.
- (56) J. THUILLIER y A. CHATELET, *La Pintura Francesa de Le Nain a Fragonard*. Ginebra-Barcelona, 1964.
- (57) G. KALNEIN and M. LEVEY, *Art and architecture of the eighteenth century in France*. Harmondsworth, 1972.



VISTA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL. Museo del Prado.



PANORAMA DE ARANJUEZ. Palacio Real.

A pesar de las acertadas opiniones de Held acerca de las obras de Houasse, sus ideas sobre los lienzos de paisaje nos parecen menos claras cuando afirma que su método de ejecución se inicia a partir de una visión aislada de las cosas a la que sigue una posterior composición (como es frecuente distinguir en el autor a través de otras obras). Por el contrario, observando detenidamente alguno de sus óleos, apreciamos que el pintor muestra una singular habilidad para resumir en una sola idea pictórica la infinidad de impresiones visuales del panorama que está representado. Como ya hemos dicho líneas atrás, a menudo constatamos en los paisajes más depurados cómo el artista intenta comunicar al espectador una sensación, mostrándose un magnífico intérprete de las realidades que brinda una observación consciente de la naturaleza. Convenimos con Held en una certera idea: en la que expresa que los elementos del paisaje no son tomados formulariamente, sino observados, lo que implica que sean lo mejor que ha realizado el artista; y de ello son testimonio los dibujos de panoramas que hemos localizado.

Vistas de Sitios Reales

Si de las líneas anteriores acerca de toda la obra de Houasse, se desprende la idea de la gran variedad temática presente en su ejecutoria artística, esa misma riqueza multiforme se encuentra dentro de su pintura de paisaje. Se advierte sin dificultad al comparar entre sí los que poseyendo un aspecto fundamental, precisado distintas veces y bajo diferentes formas (serie de vistas de El Escorial o serie de Aranjuez), se ofrecen bajo una óptica múltiple, correspondiente a esquemas compositivos totalmente opuestos que les confieren personalidad propia.

Por todo lo que antecede, volvemos a tratar el problema de las suposiciones que conduzcan a averiguar algo sobre la formación pictórica del artista, a fin de conocer las motivaciones que le impulsaron a realizar de manera tan singular dichos paisajes. ¿Se añadieron a sus enseñanzas aca-



VISTA DEL PALACIO DE ARANJUEZ. Palacio de la Moncloa.



EL JARDÍN DE LOS FRAILES DE EL ESCORIAL. Palacio de la Moncloa.

démicas los ya aludidos elementos italianizantes? Probablemente contemplase en París y Versalles las pinturas semejantes que realizaban por aquella época Van der Meulen, Cotellet o Martin, autores de renombradas vistas de palacios y jardines, concebidas con un sentido topográfico, del que Houasse pretende liberarse por medio de una decidida observación de la realidad circundante. Por otra parte, a este bagaje con el que llegó a la Península, se unirían otros aspectos propiamente hispánicos, que, sin duda, ejercieron favorable influjo en el desarrollo de su estilo.

Cuando Houasse recibe el encargo de pintar las residencias regias a principios del XVIII, otros prestigiosos autores durante el siglo anterior habían utilizado sus pinceles para tal empeño. Se conoce la existencia de obras que tuvieron por tema los Sitios Reales gracias a lienzos conservados, como los de Mazo (58), o documentaciones que lo prueban, como las que se refieren a Castelo (59), por citar dos pintores señalados entre varios, a los cuales pertenecían los paisajes que colgaban de los muros de los palacios, principalmente del Alcázar de Madrid, que Houasse conocería en todo su esplendor. Pero aparte de los cuadros de palacios, cacerías cortesanas o vistas de ciudades, los magistrales fondos de paisaje velazqueños, la sencillez de su expresión y la aparente facilidad de su ejecución, debieron ser para el artista francés una verdadera revelación, al encontrarse ante la necesidad de recrear los mismos panoramas, o muy semejantes, cercanos a Madrid.

(58) D. ANGULO INIGUEZ, «Ars Hispaniae», XV, 1971, pág. 210.

(59) D. ANGULO INIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pág. 198.



ALEGRE BEBEDOR.
Palacio del Pardo.



JOVEN CON BIZCOCHO.
Palacio del Pardo.

Cuadros de figura

Las pinturas que tienen como motivo central la figura humana aislada, aunque son poco frecuentes en la obra de Houasse, no son del todo raras. Recordemos sus retratos y alguna otra pintura más, ya conocida; de entre ellas destacaremos cuatro muy curiosas.

En el Palacio del Pardo, dos lienzos que forman pareja nos presentan graciosos e insólitos personajes: «Alegre bebedor» y «Una joven con un bizcocho». La disposición de ambas, sus medidas y la numeración correlativa que poseen, indica a las claras su relación de dependencia mutua. Con todo, conviene examinarlas por separado a pesar de su estrecho paralelismo, puesto que la procedencia de su inspiración, es mucho más lejana de lo que pueda parecer a simple vista.

El «Alegre bebedor» se inscribe con facilidad dentro de la corriente tan cara al arte de los Países Bajos, de expresar gentes despreocupadas y divertidas para las que el vino es vehículo común de placeres (Franz Hals, Metsu...). Pero observando con más detenimiento el personaje, su atavío y su expresión, llevan más a compararlo con las escenas báquicas del ambiente romano, posterior a Caravaggio (Baburen, Terbrugghen..., etc.). Aquí es ilustrativo recordar de nuevo la estancia en Roma de Houasse, lo cual le permitiría contemplar múltiples obras con temas semejantes. Como es frecuente en él, la vulgaridad y el desplante populachero han sido templados por su sensibilidad francesa, dirigida más a la expresión de la gracia y la picardía, que al descaro y la bravuconería nórdica o latina. Y es precisamente esta última característica la que le lleva a identificarse con el ámbito francés contemporáneo: Pater, Mercier, Grimou y otros autores, tomaron a menudo modelos semejantes. El propio Grimou se retrata con copa y botella (60), representa así al Marqués d'Artaquie (61), y expresa con alegre desenfado el gusto por los disfraces y la bebida. Incluso Nattier pintará más tarde al poeta Gresset de la misma manera (62), y todavía podrían citarse numerosos ejemplos más.

Por el contrario, la «joven con bizcocho», aún siendo una digna réplica a su oponente («alegre bebedor») en cuanto a la expresión de divertida complacencia, posee otras notas de diferente cualidad en función de su personalidad femenina, más acorde con lo francés. En efecto, la figura olvida los esquemas romanos o nórdicos y se adentra más en la concepción del personaje cortesano, refinado y galante. Por otra parte, el marco es distinto: del interior que supone una taberna —en el bebedor— se ha pasado a la elegancia del jardín palaciego. La fuente y los arbustos sugieren otro ambiente; los gestos, los objetos y el atuendo son diferentes. Esta obra, aun dentro de su incuestionable originalidad, recuerda a Raoux o a Gobert, en algunos aspectos. Ambas pinturas, a pesar de poseer distinta inspiración, como ya adelantábamos, se conjugan perfectamente merced a la atractiva contraposición de actitudes y a la sutil expresión de los caracteres de las dos figuras.

El gusto por lo exótico (63) hace su aparición en dos cuadros poco conocidos: «Muchacho negro» y «Muchacho tunecino». Las dos obras pueden estudiarse desde un mismo punto de vista debido a su coherencia de expresión basada en la identidad de su temática. En principio, debe revisarse el término retratos con el que se catalogan. Aunque éstos lo fueran, la personalidad de los retratados ha sido absorbida por la representación típica de los caracteres raciales de cada uno, reduciéndolos al mero papel de clase de Historia Natural. Probablemente no reflejen a dos individuos reales, sino simplemente sean dos motivos de orientalismo, tan frecuentes en la época. Si repasamos el retrato contemporáneo, observamos multitud de pequeños servidores negros u orientales que acompañan a sus poderosos señores, a fin de realzar la riqueza de éstos, al tiempo que les muestran a la moda, según el gusto orientalizante. Se hace necesario recordar que si a mediados del XVIII predominaban las «chinoiserías» (64), en sus comienzos se gustaba de las «turqueries» (65), acentuadas por las estrechas relaciones de la Corte de Francia con la Sublime Puerta. Lancret pintó una obra semejante que ha tenido varias réplicas (66). De edad un poco más avanzada, el modelo posee la misma identidad artística, dirigida a expresar una moda, que los dos pintados por Houasse.

(60) Venta Galliera. París, 29-XI-1969.

(61) Niort. Musée des Beaux-Arts.

(62) Colección Marqués de Ganay. París.

(63) A. MAUBERT, *L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle*. París, 1943.

(64) J. L. VAUDoyer, *L'orientalisme en Europe au XVIII^e siècle*. «Gazette des Beaux-Arts», 1911, II, págs. 102 y ss.—M. ROLAND MICHEL, *Representations de l'exotisme dans la peinture en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. «Studies on Voltaire and the eighteenth century», CLICLV, 1976, págs. 1437-1457.

(65) Cat. Exp., *La Turquerie au XVIII^e siècle*. París, 1911.

(66) G. WILDENSTEIN, *Lancret*. París, 1924, n.º 686, lám. 169.



MUCHACHO NEGRO.
Palacio Real.



MUCHACHO TUNECINO.
Palacio de la Granja.

Entrando en la descripción de las obras, observamos la riqueza colorista y la espectacularidad de los atuendos, de acuerdo con el efecto que se pretende causar en el espectador. Además, el panorama pretendidamente real nos trae un tema nuevo en el pintor: el mar. Parece como si con ello indicara el artista el aspecto mediterráneo de su inspiración o desease prestar un ambiente adecuado a las figuras. De todas maneras, no es el paisaje aquí lo primordial, por lo que no resulta acertado criticar el escenario, por otra parte telón de fondo circunstancial poco conseguido. Así el exotismo de lo anecdótico sirve, no para elevar estas dos pinturas sobre las demás ni tampoco para mostrar las habilidades del pintor en este campo, sino para añadir una nota más a la diversidad temática que presenta Houasse en la ejecución de sus lienzos y para ponerle en línea, a través de ésta, con sus coetáneos de las cortes europeas (67).

Volviendo de nuevo sobre nuestros pasos y recurriendo a opiniones expresadas con anterioridad, nos reafirmamos en la idea de que Houasse combina muchos elementos anteriores a él, consiguiendo para sus escenas una rara originalidad que les presta un indudable valor por su sello personal. Contando con lo que decía Sánchez Cantón «... la nota de su arte es la sensibilidad, nunca muy honda, pero siempre elegante» (68), podemos decir, después de estudiar más de cerca sus obras, que su sensibilidad es más honda de lo que a primera vista parece, sin perder la elegancia que está implícita en cada una de sus pinturas. A ello se añade la opinión del Marqués de Lozoya: «... ciertamente sus paisajes con escenas pastoriles o agrícolas, venatorias o piscatorias, no carecen de gracia ni de encanto...» (69).

Dibujos. Relación Watteau-Houasse

En cuanto a sus dibujos, Held apunta a la relación Watteau-Houasse, a título explicativo más que con base real, intentando establecer los supuestos del segundo, deduciéndolos del carácter del primero —paradigma de lo que en este delicado, y al tiempo revelador, apartado el genio puede dar de sí al enfrentarse tanto con la realidad, como con la imaginación al componer más tarde las obras— y sitúa claras diferencias al comparar los dibujos de ambos (70).

(67) L. RÉAU, *L'expansion de l'Art Français*. París, 1928-1933.

(68) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de Cámara...* 1915, págs. 215-216.

(69) MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1945, IV, pág. 446.

(70) J. HELD ha sido, en su estudio, la primera en investigar los dibujos de Houasse. Posteriormente, basándose en su trabajo como punto de partida fundamental, hemos logrado localizar alguno más e identificarlos con los lienzos, para los que eran ejecución previa.



ALDEANOS EN EL BOSQUE. Palacio de la Granja.



Dibujos preparatorios.
Biblioteca Nacional.



NINOS JUGANDO AL «FILDERECHO». Palacio de la Granja.

Watteau realiza el contorno y modela sus personajes con trazos cortos, matizados y sueltos; sombrea separadamente y, en suma, sugiere, esboza, más que concluye; Houasse, por el contrario, acaba sus dibujos, les da una textura menos evanescente, pesan los volúmenes y todo adquiere una especial uniformidad, precisando los contornos. Mientras que en Houasse están dibujadas todas las partes casi con la misma fuerza, Watteau las diferencia y marca fuertes acentos en las que le interesan; a la brillantez de Watteau opone Houasse cierta sequedad y abstracción. Podría continuarse estableciendo las diferencias entre ambos, pero cabe señalar fundamentalmente que los dibujos de Watteau aparentan tomados directamente del natural y los de Houasse están contruidos sin una visión tan certera, y empleados después sin mutaciones en sus lienzos, lo que les hace fáciles de reconocer.

Curiosamente, si hoy sabemos poco de Houasse como dibujante, en el siglo XVIII fue muy apreciado, según se desprende de los textos de críticos coleccionistas; Mariette (71), escribe que no conocía ninguna pintura de Houasse, pero sí un dibujo que había hecho para Crozat, copiando el «Noli me tangere» de Correggio en El Escorial; la opinión de Ceán Bermúdez, expresada líneas atrás, precisa con claridad su interés por el dibujo del pintor, de quien poseía varios ejemplares. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva el conjunto más importante; el Museo del Louvre posee tres (72), y la Escuela de Bellas Artes de París guarda algunos estudios académicos, atribuidos a «Houasse, hijo», que son los propios de un estudiante de la institución. Pocos más pueden añadirse, como son el existente en el Prado, otro en Estocolmo y uno más, que apareció en el comercio de arte de Londres.

Los dibujos de la Biblioteca Nacional

Los que existen en la Biblioteca Nacional de Madrid fueron estudiados por Held en su mayor parte; casi todos son preparatorios para figuras o escenas de sus cuadros conocidos. Barcia atribuyó todos a Francisco Bayeu (73); Boix, quien incluyó algunos en su Catálogo de exposición (74), mantiene el mismo error, repetido en el catálogo de la exposición de Hamburgo (75), en F. J. Sánchez Cantón (76), y Pérez Sánchez (77). La colección procede del pintor español Castellano, siendo adquiridos por la Biblioteca Nacional a fines del siglo XIX (78). Alguno de sus predecesores escribió en las hojas a lápiz: «de Bayeu», lo que aún puede leerse e, incluso, por detrás a tinta figura la indicación: «Madrid, 1879».

(71) P. J. MARIETTE, *Abecedario*, II, pág. 385.

(72) J. GUIFFREY y P. MARCEL, *Inventaire général des Dessins...* VI, París, 1911.

(73) A. M. BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

(74) F. BOIX, *Exposición de dibujos, 1750-1860*, Madrid, 1922.

(75) *Catálogo de dibujos españoles desde El Greco hasta Goya*, Hamburgo, 1966.

(76) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Spanish Drawing*, Londres, 1964.

(77) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Milano, 1970.

(78) A. M. BARCIA, *Op. cit.*



DIBUJO DE PAISAJE. Museo del Prado.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



EL JUEGO DE LAS BOCHAS. Palacio Real.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.



Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional.

Dibujos. Técnica y estilo

El grado de ejecución difiere entre ellos. Están hechos unos sobre papel verjurado blanco y otros sobre papel granuloso azulado, verde gris o tostado (más que la variedad en sí de los tonos semejan diferenciarse por ciertas decoraciones de las hojas). Unos parecen ser apuntes de figuras completas, con trazos fuertes, pero sin detalles interiores casi; otros, en cambio, son de factura más cuidada y minuciosa; por último, el tercer grupo muestra figuras absolutamente concluidas y detalladas con precisión. En cuanto a su técnica, emplea en general lápiz negro, ligeramente grasiento, realizando ciertas zonas con tiza, en trazos breves e imperceptibles en ocasiones. Todos ellos son preparatorios de personajes, con excepción de tres: uno es el boceto de una composición totalmente pensada, otro muestra un paisaje tomado, con agilidad, del natural y el tercero un sillón.

De los pocos dibujos conservados y de su relación con los cuadros existentes se deduce que Houasse debía pensar bastante las actitudes de sus personajes y que, probablemente, ejecutó muchísimos antes de componer cada obra, lo que es indicio, a su vez, del cuidado con que ejecutaba cada una de ellas. Por otra parte, el hecho de que sistemas de creación y realización de dibujos preparatorios para figuras de una misma obra sean dispares —como parece el caso de la titulada «Niños jugando al filderecho»—, muestra que el pintor unas veces tomaba prestados gestos o personajes completos de cuadros o grabados de otros autores y otras prefería captar directamente del natural a cada uno de ellos, especialmente aquellos que describían movimientos o formas de corte instantáneo. De ahí esa sensación que ofrecen sus pinturas, algunas de las cuales responden a una construcción de elementos por adición más que a una impresión total de conjunto armonizado, ya que combinan aspectos de distinta procedencia. Como, por otra parte, repite los mismos gestos, actitudes y personajes en distintas obras, ello lleva a pensar en la posibilidad de que poseyese una serie de dibujos de cuya ejecución inicial tomaría prestada la inspiración para las nuevas piezas que fueran saliendo de sus pinceles.

Otros aspectos de su actividad

Finalmente, queda todavía por señalar una interesante actividad del pintor, que se une a sus múltiples aciertos en el campo de las artes, para las que tan dotado estuvo. Según se aprecia en documentos y relatos, Houasse, o debió tener un pequeño estudio propio, donde acudían artistas jóvenes a aprender del maestro, o verdaderamente dispuso de una academia de enseñanza, en la que seguiría los métodos de la prestigiosa Academia de París, de la que había sido alumno. Así, Ceán Bermúdez (79), emplea como fórmula de iniciación «... pintor y discípulo en Madrid de Mr. Houasse...», en sus comentarios a Juan Bautista Peña, Pablo Pernicharo (80), y Antonio González Ruiz (81), tres artistas que además fueron pensionados a Roma y París. ¿Supone este dato,

(79) J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...* II, pág. 212, IV, págs. 60, 83, 84.

(80) J. URREA, Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, pintores españoles del siglo XVIII. «Revista Universidad Complutense», XXII, 1973, págs. 233-261.

(81) J. L. ARRESE, Antonio González Ruiz. Madrid, 1973.

aparte de la actividad didáctica del pintor, que influyó en Felipe V para enviarles a proseguir estudios en Italia o Francia (82), que su teórica «academia» era un trasunto de miniatura, ensayo previo, de lo que más tarde sería la Real Academia de San Fernando? (83) ¿Acaso nos encontramos, a través de estas noticias, ante un embrión de la Academia de Bellas Artes que inauguraría Fernando VI en 1752? (84).

Y todavía podríamos extendernos sobre otros aspectos y realizaciones del autor, como los pequeños lienzos de tema religioso o los grandes cartones de tapicería, concluidos de ejecutar el año mismo de su muerte, pero ello alargaría la introducción que estas líneas pretenden; además, muchos de estos aspectos han de ser tratados en las fichas de catálogo correspondientes. Por todo ello, creemos conveniente concluir aquí las palabras dedicadas al pintor, tras haber resaltado brevemente su vida y su obra, señalando que la ciudad en la que trabajó y a la que en ocasiones retrató sobre sus lienzos, la Villa de Madrid, con esta Exposición quiere rendirle el merecido homenaje, al haberse conmemorado en 1980 el trescientos aniversario de su nacimiento y el doscientos cincuenta de su muerte (85).

(82) M. BRU ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, 1971.

(83) J. URREA FERNÁNDEZ, *Introducción a la pintura rococó en España*, «La época de Fernando VI», Oviedo, 1981.

(84) C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974.

(85) J. J. LUNA, Miguel-Angel Houasse, 1680-1730. «Conferencia Ciclo de conmemoraciones Centenarias». Museo del Prado, 10-XII-1980.—Id., Conferencia Michel-Angel Houasse y la pintura francesa de la primera mitad del siglo XVIII. Instituto Francés, Madrid, 2-II-1981.

PROXIMA EXPOSICION

ENERO/1982



JUAN DE VILLANUEVA

ARQUITECTO MADRILEÑO

1739-1811

D. L.: M. 41.492-1981

Musigraf Arabí