

FLORIDABLANCA POR GOYA. RETRATO DE UN HOMBRE DE ESTADO

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO
(Universidad de Murcia)

Resumen. El retrato del conde de Floridablanca pintado por Goya, hoy propiedad del Banco de España, ha sido objeto de diferentes interpretaciones, desde la que consideró esta obra como una alegoría del buen gobierno simbolizada en la persona del primer ministro de Carlos III hasta la que observó en el mismo ciertos rasgos de naturaleza emblemática que convirtieron el famoso lienzo en una crítica a la estulticia y megalomanía de Moñino, simbolizada en los elementos que acompañan a tan asombrosa pintura. Lejos de considerar este lienzo como una crítica de Goya al todopoderoso Floridablanca, el presente trabajo indaga en los motivos presentes en la obra como un rendido homenaje del pintor a la labor del gran ministro reformista.

Palabras clave. Goya, Floridablanca, retrato de Estado.

Abstract. The portrait of Conde de Floridablanca, painted by Goya, property of the Spanish Central Bank, has been object of different interpretations. Some of them considered this piece of art an allegory of good governance, symbolized in the figure of Carlos III's Prime Minister. At the same time, other studies observed some features of emblematic nature which transformed the famous painting in a critic to the foolishness and megalomania of Moñino, symbolized in the elements which surround such a brilliant painting. Far from considering it a critic from Goya to the almighty Floridablanca, this paper studies the reasons present in the painting as a devoted tribute of the painter to the work of the great reformist minister.

Keywords. Goya, Floridablanca, State-Portrait.

La celebración de la exposición *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora*, con sedes en Murcia y Madrid (2008-2009), puso de manifiesto la importancia del conde de Floridablanca al servicio de la corona española y muy especialmente sus funciones de Primer Secretario de Estado y de Despacho Universal durante el reinado de Carlos III y los primeros años de su sucesor hasta ser relevado en el cargo

por el conde de Aranda y sufrir las consecuencias de la prisión, destierro y posterior llamada para acudir en la defensa del estado durante la invasión francesa¹.

Aquella exposición, de la que fui comisario, tuvo la fortuna de contar con la colaboración de importantes expertos españoles tanto en la figura de Moñino como en los entresijos de la política nacional e internacional del reinado de Carlos III apoyados en una selección de más de dos centenares de piezas que pretendieron despertar en el visitante el interés por cuanto significaron los ideales del mundo ilustrado, la política de reformas, la modernización del estado, la necesidad de combatir la esclerosis institucional, de superar los viejos y atávicos males, producto de la ignorancia, de la superstición y del vicio así como mostrar en una elocuente radiografía los grandes problemas de la corona y las fórmulas propuestas para su superación. Desde el llamado *hidalgo murciano* hasta la *indebida y arbitraria confinación* sufrida en 1792, desfilaron por aquella exposición todo un mundo de sugerencias, de personajes y de retratos de una época, dramáticamente rota cuando los aires revolucionarios llegados desde Francia acabaron con esa atmósfera de esperanza anhelada por la *Felicidad Pública*. La muerte de Moñino en Sevilla un 30 de diciembre de 1808 y su posterior sepelio en la catedral hispalense en la cripta de la capilla de los Reyes bajo el arca de San Fernando, daba fin a esa muestra y a la biografía de un personaje que desempeñó todas las funciones posibles al servicio del estado².

Aunque la exposición centraba todo su interés en la figura de Moñino, no olvidaba cuanto sucedió a su alrededor, en el aspecto político, en la innovación tecnológica, en el campo de las conquistas ideológicas, en las relaciones internacionales o en cualquiera de los conflictos surgidos del enfrentamiento de la corona con Inglaterra o con la Santa Sede surgidas a raíz del *Monitorio de Parma* o de la expulsión y

¹ La exposición conmemorativa del II centenario de la muerte del Conde de Floridablanca estaba estructurada en tres secciones correspondientes a las diferentes etapas de la vida pública del primer ministro de Carlos III y agrupadas bajo los nombres *De hidalgo murciano a Fiscal del Consejo de Castilla*, *El varón prudente, de buen modo y trato* y, finalmente, *Pro virtute et merito. Floridablanca, Secretario de Estado*. Cada una de estas secciones se subdividía a su vez en varios capítulos. Vid. *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora* —catálogo de exposición celebrada en el Centro Cultural Las Claras Cajamurcia de Murcia del 18 de septiembre al 8 de diciembre de 2008 y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid del 22 de diciembre de 2008 al 22 de febrero de 2009—, Murcia y Madrid, 2008-2009, p. 398.

² Siguen siendo imprescindibles para el conocimiento de la figura del conde de Floridablanca los libros de ALCÁZAR MOLINA, C., *Los hombres del despotismo ilustrado: el Conde de Floridablanca, su vida y su obra*, edición de 2008 con prólogo de Juan Hernández Franco, y de HERNÁNDEZ FRANCO, J., *La gestión política y el pensamiento reformista del Conde de Floridablanca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 609.



Francisco Goya, *El conde de Floridablanca*. Banco de España, Madrid.

extinción de la Compañía y otros aspectos relevantes a los que la corona tuvo que enfrentarse desde que en 1759 el rey Carlos III desembarcó en Barcelona.

Sin embargo, la lógica de las exposiciones también tenía en cuenta la razonable extensión de sus contenidos y la fatiga a que puede someter a sus visitantes una interminable sucesión de obras. La prudente selección de pinturas, mapas, libros, esculturas, piezas suntuarias y la recreación de ambientes a que obligaba el buen juicio dejó en el tintero algunos interrogantes y no pocas cuestiones que al responsable de la misma le hubiera gustado tratar. Una de ellas fue la figura del conde de Floridablanca vista a través de las diversas interpretaciones del retrato pintado por Goya, propiedad actual del Banco de España, acaso la más soberbia de las representaciones conocidas del ministro de estado.

El pintor aragonés retrató dos veces al conde. Una, en el retrato atribuido a su mano, conservado en el Prado y otra, el del Banco de España, al que acabo de referirme. Con anterioridad, Pompeo Batoni, el retratista de moda de toda la aristocracia europea del siglo XVIII, y especialmente de todos cuantos se aventuraron en el *Grand Tour*, lo pintó durante su estancia al frente de la embajada de Roma, dando la imagen de un joven diplomático comprometido, según el grabado que hiciera de esta obra Camillo Tinti, en graves asuntos³.

Todos los cuadros mencionados son diferentes y sirven para analizar, a través de sus rasgos, las funciones asignadas a un hombre definido por el propio rey como *de buen trato y modo*. Aunque me referiré a todas estas obras a lo largo de mi intervención, es seguramente, por su importancia, el retrato del Banco de España el más significativo de todos⁴.

³ Vid. *Pompeo Batoni: prince of painters in Eighteenth-Century Rome* —catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Fine Arts de Houston del 21 de octubre de 2007 al 27 de enero de 2008 y en la National Gallery de Londres del 20 de febrero al 18 de mayo de 2008—, con estudios de Edgar Peter Bowron y Peter Bjorn Kerber. Con el título «Pompeo Batoni, príncipe de los pintores de la Roma del siglo XVIII», Edgar Peters Bowron, colaboró en la difusión de esta muestra en *Numen. Revista de Arte*, n.º 3, 2008, pp. 12-33. La leyenda escrita al pie del grabado de Camillo Tinti concuerda con los elogios hechos por Alberto Lista años después, diciendo que *la mayor prueba de la reputación que se ha granjeado un hombre público y de la confianza que merece a su soberano es encargarle su representación y la de su pueblo en aquel centro del orbe político, en aquella brillante escena donde se han controvertido los negocios más arduos del universo*. Las cualidades personales de Moñino coinciden exactamente con las de la leyenda del famoso grabado: negociador hábil, firmeza suave, luces intelectuales, actividad y genio aplaudidos en Italia. Cualidades más que suficientes para justificar el retrato de Batoni. Vid. FERRER DEL RÍO, A., *Obras originales del Conde de Floridablanca y escritos referidos a su persona*, Madrid, Rivadeneyra impresor, 1867, p. 517.

⁴ La descripción del atuendo del conde presente en este retrato de Goya puede verse en LEIRA SÁNCHEZ, A., *El vestido y la moda en tiempos de Goya*, en *Textil e Indumentaria* (recurso

Janis A. Tomlinson hizo una interesante descripción del ambiente artístico, evocado en el cuadro, especialmente el referido a la teoría artística, dominante en el último tercio del XVIII (Ponz, Ceán o Jovellanos) como testimonio de la puesta en valor de la potente tradición española que «se esperaba, llevaría gloria a España e inspiraría a la generación de pintores contemporáneos», cuyo modelo indiscutible, según Jovellanos, sería Velázquez⁵. La España de aquel siglo, al decir de Palomino miró *Las Meninas* como *colección combinada de retratos en acción*.

Esa combinación para Tomlinson aparecía igualmente recogida en los cartones para tapices fechados entre 1776-1779 y en el Retrato del Conde de Floridablanca (1783, Banco de España) por medio de una serie de elementos comunes, como los sirvientes que se mueven en torno a la figura principal, el espejo sustituido por el busto real, el tratado de Palomino a los pies de Floridablanca y la idea narrativa igualmente válida para la *Familia del Infante D. Luis*, abandonada ya en la *Familia de Carlos IV*.

Según Alfonso Pérez Sánchez, Goya se sintió impulsado a pintar este cuadro por su deseo, así comunicado a Martín Zapater, de entrar en la vida oficial madrileña, pretensión que obligaba al artista a mostrarse sumiso ante el todopoderoso Floridablanca, a quien muestra un lienzo, tal vez, el modelo para retrato del primer ministro⁶. Para el desaparecido Pérez Sánchez, la obra alcanzaba la condición de una alegoría del *Buen Gobierno*, argumento que explicaba la presencia del rey y la del ministro rodeado de símbolos como un *instrumento inteligente de la política real* hasta el punto de dotar a los objetos presentes de una condición alegórica relacionada con tal idea, a saber, el reloj, la templanza identificable con el Príncipe *cuya conducta regula el orden de la república*. Las fuentes utilizadas fueron, para Alfonso Pérez Sánchez, las conocidas y más divulgadas, desde la *Iconología* de Ripa, al *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara (símbolos de la Prelatura y de la forma de ordenar nuestras vidas) o el de Juan Baños de Velasco y Acevedo (*L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de si mismo*) para quien el reloj *es jeroglífico de Príncipes y Ministros*.

electrónico) publicación del Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2003, pp. 205-219.

⁵ TOMLINSON, J.A., *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 88 y ss.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Goya y la Ilustración en Goya y el espíritu de la Ilustración* —catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Boston y Nueva York—, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 144-146.

Desde el punto de vista simbólico eran igualmente valiosos otros elementos del cuadro. Por una parte, las trazas del *Canal Imperial de Aragón* y la figura del segundo plano, al parecer Francesco Sabatini, una identificación cargada de dudas para Lafuente Ferrari o Camón Aznar, quienes se debatían entre Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva⁷. Alfonso Pérez Sánchez sugería, sin embargo, la posibilidad de que fuera el ingeniero hidráulico Julián Sánchez Bort, sobrino de Jaime Bort, el arquitecto de la fachada principal de la catedral de Murcia, el representado, pues desde 1775 andaba ocupado en distintos trabajos, diseños y dictámenes sobre el Canal, cuyas experimentadas reflexiones fueron tan del agrado de Ramón Pignatelli.

El *Museo Pictórico* de Palomino, situado en el suelo, se unía al catálogo intencional del lienzo, pues la protección a las Bellas Artes, derivada de la implícita evocación del reconocido tratado, fue uno de los ejes de la política real, llevada a cabo por su Primer Ministro, entre cuyas acciones se encontraba la preparación de la nueva edición de aquel valioso texto, no aparecida, sin embargo, hasta 1795, tras un fallido intento del impresor Antonio Sanz y el no menos agrio y polémico enfrentamiento entre Isidoro Bosarte y Juan Agustín Ceán Bermúdez⁸.

Sin embargo, pocos beneficios personales obtuvo Goya de ese retrato, si no fue el haber realizado una versión menos aparatosa del mismo, aunque dotada del mismo sentido velazqueño que la primera y, acceder a los miembros más cercanos de la familia Moñino como la *Marquesa de Pontejos*, cuñada de Floridablanca, casada con su hermano Francisco y pintada en un retrato lleno de dulzura y encanto.

Un acertado interrogante planteaba Alfonso Pérez Sánchez al relacionar la trama argumental de la pintura con su previsible destino, acaso, la ciudad de Zaragoza por la situación preeminente de los planos del Canal. Hace algunos años, inspirándose en el motivo central de este retrato, Pablo Serrano hizo una admirable escultura basada en esta obra.

El retrato del Banco de España es, por tanto, considerado desde la óptica ilustrada como un alegato a favor de las funciones del primer ministro entregado a las obras prácticas y benéficas para el pueblo, justificado, además, por la

⁷ Nordström en *Art Review*, 1962, identifica esa figura con Sabatini.

⁸ Sobre los intentos de reedición de Palomino, véase la síntesis de BASSEGODA I HUGAS, B., «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en Fernando Checa Cremades (dir), *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 89-114.

importancia que adquieren los objetos del cuadro, especialmente por el lugar reservado a los planos del Canal y a la estratégica posición de Palomino, signos alusivos a Floridablanca como el gestor de toda la política emprendida en nombre del rey⁹.

Tales elementos simbólicos intentaron hacernos comprender el cuadro como la representación del modelo ideal de ministro, como nosotros lo desearíamos ver o como lo fue en realidad, con la realidad de sus obras. Que Palomino representaba la condición liberal de la pintura, siguiendo el motivo del Velázquez en las Meninas, no lo sé. En tiempos de Velázquez existía un debate intenso sobre este tema, sobre el parangón y sobre la condición intelectual de las artes, diferenciadas del mundo menestral; en 1783, casi 40 años después de que la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando se reuniera por primera vez, el tema estaba reconducido, aunque no faltaran voces que podrían recordar lo contrario como las de Celedonio de Arce y Cacho, último reflejo de la discusión en la jerarquía de las artes¹⁰. Más parece un sutil parangón del pintor que equipara la utilidad de las obras del Ministro con su equivalente en las Bellas Artes, una de las claves del reformismo borbónico. El paralelismo entre el ambiente ilustrado y la importancia de los viejos maestros, fue puesto, desde luego, en valor por el *Parnaso Español* y a ese juicio responde la teoría de Tomlinson, acaso, la más ajustada.

La cuestión más candente vino planteada por la posibilidad de interpretar el retrato como obra construida sobre una base emblemática. Moffitt habló de Cesare Ripa y del valor del espejo en la pared; López Vázquez siguió esa línea, indicando el conocimiento de los emblemas de Alciato, Orozco o las Empresas de Saavedra, mientras Juan Francisco Esteban Lorente pedía prudencia a la hora de interpretar desde el punto de vista emblemático la obra de Goya, especialmente las series grabadas, pues *la libertad personal de aplicación metodológica ha llevado muchas veces, a sacar las cosas de quicio*¹¹. Lo que López Vázquez llama *velamiento del significado* para

⁹ ÁGUEDA VILLAR, M., *The Portrait in Spain from Carlos III to Fernando VII, 1760-1833: From the Baroque to Romanticism*, en *Legacy. Spain and the United States in the Age of Independence, 1763-1833* —catálogo de la exposición celebrada en la National Portrait Gallery del 27 de septiembre de 2007 al 10 de febrero de 2008—, Washington, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 2007.

¹⁰ Las *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella*, de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (Pamplona, por Joseph Longas, 1786) todavía recogen los ecos de un contencioso largamente debatido desde el renacimiento, definitivamente obviado a finales del siglo XVIII. A Arce y Cacho le preocupaba más la jerarquía de las artes y el lugar ocupado por la escultura.

¹¹ MOFFITT, J., «Espejo, espejo en la pared... u otra manera de mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel, *Boletín de Arte*, n.º 5, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1984, pp. 9-36; LÓPEZ VÁZQUEZ,

explicar la escondida trama argumental de los *Caprichos* parece inspirar un juego de ingenio también asumido en la curiosa, singular y disparatada interpretación que ambos dieron de este cuadro¹².

El retrato de Floridablanca fue importante por muchos motivos. En primer lugar, porque en la obra de Goya fue el primer retrato oficial y el inicio de una evolución recorrida desde una atmósfera barroca a otra más intimista, representada por el retrato de la Pontejos y otros futuros de Goya. Era, en consecuencia, el primer acercamiento a la corte a través del Secretario de Estado y un reflejo de la reconocida admiración sentida por Velázquez, cuya obra grabó y admiró hasta el punto de utilizar recursos del sevillano como el de los retratos en movimiento, insinuados por Palomino, el pintor dentro del cuadro, la figura del rey, el cuadro dentro del cuadro, el retrato dentro del retrato y otras referencias externas propias de la genealogía velazqueña, como la posibilidad de ver al conde contemplar su figura en un espejo idealmente existente fuera del cuadro y romper, con ello, el cerco riguroso de sus límites como hiciera Velázquez.

John F. Moffitt fue más lejos al basar la interpretación alegórica del retrato de Goya en distintas consideraciones¹³. En primer lugar, el referido al desencanto del pintor surgido a raíz de la evasiva de Floridablanca, que desvaneció sus expectativas de ser elegido entre los pintores del rey. Y el retrato que, según el hispanista, sirvió para ello no fue el del Banco de España, sino el que se conserva en el Prado, al que, por su origen aún identifica como *El Floridablanca de Torres*. En segundo

J.M., «Interpretación emblemática del retrato del conde de Floridablanca (Banco de España)», *Iubilatio*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1987, pp. 701-707. Moffitt insistía en la frecuencia de los estudios que abordaban este aspecto en un trabajo dedicado a Santiago Sebastián «Francisco de Goya, and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's «Moral Emblems»)», *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1987, t. LIII, pp. 271-292; ESTEBAN LORENTE, J. F., en «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artígrama*, n.º 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 471-503, establecía atinadas distinciones entre la intencionalidad de las alegorías y emblemas y la voluntad de Goya, no siempre coincidentes en su intención moralizante.

¹² El velamiento del significado viene abordado en LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., «Los Caprichos, otra mirada», en Xesus Balboa López y Herminia Pernas Oroza (ed.), *Entre nós: estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manue Pose Antelo*, Santiago de Compostela, 2001, pp. 61-87.

¹³ MOFFITT, J., «Francisco Goya, Antonio Palomino, *caractère* and the *State-Portrait*, *Konsthistorisk*, L/3, 1981, pp. 119-135 y *Boletín de Arte*, n.º 4-5, Málaga, Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, 1984.

lugar, Moffitt introdujo una interpretación muy original sobre la obra conservada en el Banco de España, considerado una reelaboración, un capricho o un modo de asegurarse el desbloqueo de los pagos de San Francisco el Grande introduciendo a Floridablanca y a Sabatini.

No dejan de sorprender los entresijos de una obra problematizada por el historiador americano al introducir criterios tan dispares relacionados con las apetencias del pintor de progresar en la Academia hasta otras motivaciones más peligrosas como la de encontrar en tan solemne versión del conde un capricho precoz, una sátira al político, ya ensayada desde ciertos caprichos como el *Conde Palatino* alusivo a los abusos del hombre público.

Aunque confesó Moffitt desconocer el motivo del encargo, no desdeñó, por ello, su contenido satírico ni la creencia de que el pintor mantuvo esta pintura en secreto, y que su verdadero significado solamente desvelaría a sus más íntimos como una demostración del desprecio sentido hacia el Primer Ministro.

Otra importante cuestión fue el valor concedido al espejo situado fuera del cuadro en el que supuestamente se contemplan Moñino, como principal actor, y su acompañante Sabatini. Ese recurso velazqueño reflejaría la realidad del personaje que busca su propio parecido para confrontarlo con el boceto presentado por el pintor. La luz juega un papel fundamental, entra por la cortina y deja un halo de resplandor entre el espejo y la figura reflejada. El retrato debe parecerse, pues, a su modelo y el mejor espejo es la pintura.

El espejo, nunca pintado, sino supuestamente colocado fuera del cuadro, es la superficie sobre la que se proyecta la imagen del hombre con significados concretos para Charles Lebrun y sus ingeniosas similitudes entre los rostros del hombre y del animal como generadores de caracteres y temperamentos humanos. Obviamente este recurso solo fue utilizado por Goya para reflejar sobre su pulida superficie las figuras del político y de su arquitecto en una imaginaria evocación de la *vanitas* o de la parte perceptible e irreal del tiempo, según Cesare Ripa. A juicio de Moffitt, se vería Floridablanca lleno de vanidad, reflejado en el mismo en los momentos de su máximo esplendor.

Con estos ingredientes compuso Moffitt el contenido satírico del cuadro comparando determinados *Caprichos*, especialmente los fechados en los momentos de la caída de Floridablanca (1792) en los que vio alusiones explícitas al conde, a su fatuidad, a su pretendido entendimiento de las Bellas Artes, con un balance tan sorprendente como sesgado. Floridablanca se presentaba a los ojos de todos como un ser ladino y taimado, pretencioso y soberbio.

Siguiendo la interpretación de Moffitt, J.M. López Vázquez añadió nuevas consideraciones a ese mismo significado. Como el hispanista, creyó que el cuadro que

debería ser fechado en 1784 era el del Prado, desencadenante de la decepción de Goya. La fecha inscrita en los planos del Canal debe referirse a esta grandiosa obra de ingeniería hidráulica, no al lienzo, por lo que se invierte la cronología de ambas obras, siendo pintada en primer lugar la del Prado (1783) y un año después la del Banco de España.

Es bien conocido que las sátiras al político surgieron desde su nombramiento como Primer Secretario de Estado y que no cesaron durante su mandato, consecuencia de la acción política que enfrentaba a golillas y a partidarios de Aranda o del partido aragonés, como las que en anónimos fueron apareciendo a lo largo del tiempo. Ya tuvo bastantes problemas José Agustín Ibáñez de la Rentería con su fábula del *Raposo* y muchos otros acusadores del político, bien porque sus competencias fueron decreciendo con la reestructuración del estado o por otras acciones de gobierno¹⁴. La imagen satirizada del murciano agotó la capacidad de imaginación de los españoles del momento, pero en la interpretación de Moffitt y López Vázquez alcanzó cotas inimaginables. Floridablanca era en esta obra de Goya la quintaesencia del político ignorante y prepotente que suplantaba al rey en el ejercicio de la política, y que, como pasatiempo, se dedicaba a la construcción de canales.

Eran, por tanto, alusiones a la vanidad y a la soberbia del ministro las que obligaron a Goya a introducir el espejo fuera del cuadro y a establecer un acusado contraste entre la vistosa indumentaria del político y la más modesta del pintor, sutiles interpretaciones a los ojos del artista aragonés de mostrar la ignorancia de uno, la de Moñino, frente a la sabiduría del otro, la de Goya, tanto más visible como la diferencia de estatura de ambos (símbolo de la soberbia ignorante) o el olvido del espadín, divisa inexcusable del abandono de los libros¹⁵. La figura del conde de Floridablanca se presentaba como la de un ser controvertido y medrador, imagen física y moral de un individuo acosado por sus enemigos y fielmente retratado aquí por Goya como paradigma de la estulticia, del engolamiento y de la vanidad.

Todas estas teorías simbólicas se formularon sobre dos elementos básicos. En primer lugar, sobre el convencimiento del que el retrato del Prado fue el que pro-

¹⁴ La sátira *El raposo* de Ibáñez de la Rentería comenzaba así: *De un león poderoso / ministro principal era un raposo*. Es fácil entender que la velada alusión a Floridablanca, a pesar de la exitosa intermediación de Samaniego, fuera más que comprensible, especialmente si se tiene en cuenta el significado total de la fábula, el desprecio a los demás manifestado por un engolado zorro, engréido y fatuo, que siembra el odio entre sus semejantes.

¹⁵ Amelia Leira Sánchez (cfr. *Ut supra*) menciona los elementos que componían el traje masculino de la época de Goya, según la moda internacional y, entre las prendas habituales incluye casaca, chupa, calzón, camisola con chorrera o *chirindola*, corbatín, medias, zapatos, sombrero y espadín.

vocó el desencanto de Goya. Hemos de convenir en que la atribución al pintor aragonés se sigue manteniendo incólume, a pesar de las dudas generadas sobre este punto. Xavier de Salas la admitía; a Pérez Sánchez no le parecía obra original, aunque es conocido que de la misma proceden todas las versiones conservadas de la figura del primer ministro. Manuela Mena la consideró, sin embargo, uno de los primeros homenajes de Goya a Velázquez, ya que el valor de la sombra, como en las primeras obras pintadas por el sevillano al llegar a la corte, modela el espacio y sugiere el volumen¹⁶. El retrato está atribuido a Goya como obra pintada en 1783, pues en la mano contiene un papel alusivo a la creación del Banco de San Carlos: *memoria para / la formación del Banco de San Carlos*, y en el ángulo inferior izquierdo: *Floridablanca*. A nadie escapa la importante creación de este banco, puesto bajo el nombre del santo protector del monarca y su condición de antecesor del actual Banco de España, una de las novedades introducidas en las finanzas del estado por los ilustrados, en este caso debidamente asesorados por Cabarrús, cuyo informe es el que sostiene Floridablanca en su mano¹⁷. El modelo se presenta como una variante tanto en técnica como en la situación de la figura en el espacio mediante fondo neutro para que actúen la luz y la sombra, estableciendo una división espacial geométrica con fondo de cortina y molduras, aunque falta la elegancia del retrato del Banco de España.

En segundo lugar, fue el resentimiento de Goya la base en la que se apoyaron las teorías de su interpretación emblemática a partir de la actitud del personaje y en la existencia de un elemento que no vemos en el cuadro (el espejo) y cuya existencia suponemos fuera de él. Tal espejo, por las dimensiones atribuidas ¿reflejaría solo la imagen fatua del conde o también la de las obras y personajes que le acompañan?

Si nos dejamos llevar por lo que vemos en el cuadro, no solo por lo que hay fuera, podríamos comprender algunas de las acciones políticas del Conde de Flo-

¹⁶ MENA MARQUÉS, M.B., «Goya, discípulo de Velázquez», en Javier Portús Pérez (ed.), *El retrato español del Greco a Picasso* —catálogo de exposición celebrada en Madrid, del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005— Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 207 y ss.

¹⁷ HERNÁNDEZ FRANCO, J., «Cabarrús y Floridablanca durante la etapa de aquél como director del Banco Nacional de San Carlos (1782-1790)», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, VI, Madrid, Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense, 1984, pp. 81-92. Ha estudiado las relaciones entre Moñino y Cabarrús citando, además, los interesantes estudios de HAMILTON, E.J., «El Banco Nacional de San Carlos, 1782-1829» en Alfonso Moreno (coord.), *El Banco de España, una historia económica*, Madrid, Banco de España, 1970, pp. 197-231 y de RUIZ MARTIN, F., «La Banca en España hasta 1782», en la misma obra, como fuentes reconocidas de la primitiva historia de la institución.

ridablanca como hombre público. Nacido en Murcia en 1728 en el seno de una familia hidalga venida a menos, logró acceder, como otros representantes de esa nobleza intermedia, los golillas, al Supremo Consejo de Castilla y desde allí hasta la embajada española ante la Santa Sede para lograr ciertos propósitos de la política estatal, entre los que no fue menor la supresión de la Compañía de Jesús y la influencia desplegada para el nombramiento del nuevo Papa Pío VI, favorable a la causa española.

La exposición a la que al principio de esta intervención me he referido recorrió todos esos ámbitos de la política interior y exterior, especialmente intensos entre los años 1776-1792, fechas de su encumbramiento a la Secretaría de Estado en sustitución de Grimaldi y su destitución y encarcelamiento hasta la rehabilitación meses antes de su muerte en 1808. Por ella pasaron todos los progresos ideados por los ilustrados, con sus luces y sombras, con sus avances y retrocesos, así como la prueba de haber convertido a Carlos III en el monarca más importante de su tiempo y hacer de la corona uno de los árbitros de la política mundial.

Cuando cayó Floridablanca en 1792, fue acusado de abuso de autoridad y de malversación de caudales públicos. En el primer caso, por haber asumido y regulado competencias de las diferentes secretarías de estado obligadas a armonizar sus intereses en la llamada *Junta de Estado* (creada por decreto de julio de 1787), directa antecesora del actual Consejo de Ministros, y en el segundo por sus relaciones con Juan Bautista Condom y sus inversiones en el Canal Imperial de Aragón¹⁸. La caída de Moñino trajo consigo el embargo de bienes y el encarcelamiento en la ciudadela de Pamplona hasta su vuelta a la tierra de origen para vivir sobriamente en el convento murciano del Plano de San Francisco.

Los elementos del cuadro dejan en lugar preferente a los planos del Canal Imperial de Aragón, obra de singular importancia para la corona después de una larga y penosa historia iniciada en el siglo XVI. En la defensa legal de Floridablanca quedaron claras cuáles eran la utilidades de esta obra pública para el regadío, más aún si tenemos en cuenta que en 1785 fracasó uno de los empeños de Moñino en su tierra de origen como fue el Real Canal de Murcia, nacido como una sociedad de inversores modernos, aunque abocada al fracaso por las gravísimas dificultades técnicas que implicaba su puesta en marcha.

¹⁸ Resulta de gran modernidad el hecho de compaginar la iniciativa pública auspiciada por la corona respecto al Canal Imperial con los intereses privados del principal inversor, premiado a su vez con determinados monopolios. La responsabilidad de Floridablanca va quedando en responsabilidad subsidiaria a causa del gestor.

Las utilidades del Canal Imperial para el comercio eran grandes pues permitiría una doble salida al mar, al Atlántico y al Mediterráneo, sería competencia para los puertos catalanes, pero inscritas en la filosofía del libre comercio cuya reglamentación fue aprobada en 1778¹⁹.

Los beneficios económicos no fueron menores. Hasta 1778 el Canal en manos aragonesas había sido una empresa cuyos resultados sólo produjeron 85.200 reales de vellón. Desde que por mandato real Floridablanca lo gestionó produjo grandes resultados. En 1792, año de la caída de Moñino, alcanzaron 1.769.320 reales de vellón y 3 maravedís de los cuales, 1.660.514 reales y 8 maravedís, lo fueron por riegos y 108.805 reales de vellón y 29 maravedís, por navegación. Un año antes los beneficios bajaron por la limpieza del Canal. Es decir, solo fueron de 1.511.172 reales de vellón y 30 maravedís para riegos y 97.104 reales de vellón y 5 maravedís por navegación. En cualquier caso unos beneficios muy superiores a la ruinosa empresa cogida por Floridablanca llena de deudas. Claro está fue importante la gestión de Ramón Pignatelli²⁰.

Otros beneficios convertían la obra en una verdadera empresa de estado. Juan Bautista Condom se comprometía, a cambio de las exenciones concedidas por financiar la obra real, a comprar las modernas máquinas necesarias para que los telares de Valencia, Murcia y Granada aprendieran los modernos métodos de hilar y torcer seda a la piamontesa y a la *vocanson*. La intención del primer ministro fue la de mejorar las fábricas mediante la introducción de moderna maquinaria útil tanto para la seda como para la producción de paños propios²¹.

¹⁹ *Vid. Reglamento y aranceles reales para el libre comercio de España a Indias de 12 de octubre de 1778*, Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, 1778.

²⁰ En la defensa legal de Floridablanca se plantean diversas cuestiones acerca de las utilidades del Canal Imperial de Aragón, especialmente las referidas a las ventajas para la navegación y para el comercio, preguntándose Alberto Lista *¿y de cuánta compasión se hace digno el ministro que ha padecido y padece grandes trabajos por su valor en tal empresa?* A esta reflexión siguen los elogios de la obra pública, las dificultades que tuvo que sortear, la construcción de presas para evitar inundaciones, la forma de vadear ríos y la provisión de fondos para su construcción. Cuando Floridablanca tomó la obra en sus manos, el tesorero del Canal, Juan Bautista Condom, desempeñaba con anterioridad esas funciones. *Vid.* LISTA Y ARAGÓN, A., «Elogio histórico del Smo. Sr. Don José Moñino, conde de Floridablanca», en Antonio Ferrer del Río, *Obras originales, op. cit.*, p. 451.

²¹ Los angustiados requerimientos de Ramón Pignatelli a Floridablanca por el hambre en Aragón y la imposibilidad de contratar jornaleros, dada la carestía de alimentos en los años 1790-1791, fue puesta en conocimiento del conde con la intención de continuar las obras, demostrando con ello el primer ministro el interés del Canal para el estado y la necesidad de arbitrar remedios como los solicitados a los gremios para el envío de socorros o las

El Archivo de Simancas conserva un importante muestrario de las variedades de telas aconsejadas y del estado de los telares nacionales para dar idea de las preocupaciones de Moñino en la modernización de la industria. La implicación en la obra del Canal se insertaba, pues, en una política de estado que favoreciera el libre comercio, la reactivación de la agricultura, la regulación de las inundaciones, el progreso de las ciencias, pues Betancourt, mitad ingeniero, mitad espía, fue enviado por Floridablanca a Francia e Inglaterra a perfeccionar los sistemas de ingeniería necesarios para el Canal.

La última piedra fue colocada en 1790. A finales de agosto, Floridablanca proclamó que con ser muchos los beneficios económicos, el mayor de todos era el de los vasallos del rey y el del Bien Común. ¿Sabía todo esto Goya?

Para relacionar las obras públicas con el retrato de Floridablanca, no solo hay que referirse a la preocupación del conde por los caminos, los canales, la mejora de las comunicaciones en su función de Primer Secretario de Estado bajo cuya gestión se encontraban éstos y otros asuntos, sino también sería bueno recordar los memoriales dirigidos al ministro con motivo de determinadas catástrofes. En 1783-1784 se publicaba el poema la *Riada* de Cándido María Trigueros, triturado por su mala literatura por Juan Pablo Forner, el encargado por Floridablanca de defender la cultura española de los ataques de Morvilliers. Todos estos textos se dirigieron al Primer Ministro proponiendo soluciones para contener el desbordamiento de los ríos y defender a la población de sus devastadores resultados. Así lo hicieron los que sufrieron las inundaciones del Esgueva en 1788, mezclando la visión catastrofista de la ira divina con la aparición de remedios que dieron nacimiento a las *topografías médicas*, de forma que, aunando esfuerzos clérigos y laicos, idearon los medios de ingeniería necesarios para evitarlas. Posiblemente la *máquina fumigatoria* ideada por el canónigo oriolano Francisco Miravete de Maseres para el tratamiento de ahogados por inmersión, sea de las más curiosas. Lo más significativo del caso es que tales sistemas obtuvieron el beneplácito real y el de su Primer Ministro.

Es cierto que desde su nombramiento de Secretario de Estado aparecieron críticas. Juan Hernández Franco recogió muchas de ellas. Por ejemplo, el desconcerto que provocó el encumbramiento de Moñino a Primer Ministro:

Pero no les salió como pensaban, porque les he dado el gran petardo, de deshacer sus máquinas y enredos, poniendo en mi lugar un hombre bajo, que aparenta candor

contrapartidas exigidas a Condom y la venta en el extranjero de los cristales de La Granja que no habían encontrado comprador.

y encubre rayos, con este sucesor tapo la boca, a los que están conmigo disgustados, y por librarse de tan gran fiera, se alegran que siga yo mandando.

Sería injusto dejar al pobre Moñino con un retrato tan negativo, pues, aunque la comparación con Grimaldi no parece equilibrada, otros, como el rey, vieron en el murciano las cualidades exigibles a un Primer Ministro. Cuando llegó al poder, dice el elogio publicado por Alberto Lista, que en España todo restaba por hacer. El conde era el pacificador de Europa, fue cooperador en la independencia de EE.UU., el alma del gobierno, restaurador de la monarquía, religioso, afable, celoso del bien de su patria, etc. Incluso traza la ingeniosa comparación de oponer a Floridablanca a Godoy, símbolo de imbecilidad, vileza y tiranía. Las insidias tejidas contra Floridablanca fueron la consecuencia de las vilezas y perfidias de que se valió el monstruo de la España sobre el que quiere que la historia cubra con un velo de olvido.

No extraña que algunos otros que lo admiraran dieran a la luz un soneto acróstico que dice:

Al Sacro coro dE Hipocrena to
 La aureola y Diadema la más ri
 Escoger a vuecEncia en quien publi
 Xenofonte la Fama y aún le apo
 Celebre España La ventura lo
 Ensalce al hérOe que la vivifi
 Mecenas que a las aRtes amplifi
 Oro expendiendo Y a pedir de bo
 Si vuecencia se Digna hoy a mi fla
 Recompensa Admitir, señor, no true
 Coro cuanto al hombre Bien el mundo apla
 Ofreciendo el buril y pluma hue
 No por mí, por el Arte, que así sa
 Defensa por si eN algo tal vez pe²²

ca

¿Era Floridablanca un ignorante? Tal descalificación parece entenderse de la situación prepotente en que se le ha visto, de la actitud y proporciones de ministro y pintor y del aparente abandono en que quedó, tirado por el suelo, el tratado de Palomino. ¿Y el reloj sobre la mesa? ¿Es una velada advertencia a la

²² Arriba y abajo se lee esta redondilla: *¡Oh qué feliz reinado /Te espera, España leal /Con un rey y reina tal /y un Secretario de Estado!* Fue compuesto, dibujado y grabado por Lorenzo Sánchez de Mansilla, discípulo del abate Diego María Servidori.

caducidad del tiempo y un aviso del negro porvenir que le aguardaba? No me cabe la menor duda de que el reloj esconde múltiples significados alegóricos, pero en una corte regida por un monarca tan aficionado a los relojes mecánicos ¿no sería un objeto más del adorno y parte del mobiliario habitual de palacio? ¿No se creó en 1770 la Real Escuela Fábrica de Relojería tras el informe aprobatorio de la Junta de Comercio?²³

La función de Primer Ministro llevaba implícita la condición de gestor y protector de las Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando con la que Floridablanca estuvo íntimamente relacionado. Acaso sea innecesario recordar el activo papel de Moñino en la recuperación de los bienes del *Westmorland*, el barco del *Grand Tour* apresado y conducido hasta el puerto de Málaga con su precioso cargamento de obras de arte²⁴. Posiblemente en la insistencia del primer ministro acerca de la utilidad de esas obras en la formación de los jóvenes artistas (algo relativamente cierto a juicio de José María Luzón), en los requerimientos hechos a D. Antonio Ponz para que eligiera las piezas más interesantes y en la reserva que hizo para su residencia oficial de dos retratos de Batoni, ponen de manifiesto no solo el compromiso personal de Floridablanca en la vida académica sino que dejan ver un rayo de luz en sus preferencias artísticas, con toda seguridad cimentadas en Roma sobre la admiración a Pompeo Batoni, el pintor autor de su primer retrato.

Seguramente fue esa condición ostentada por Floridablanca la causa de que se dedicaran a su persona muchos de los libros editados durante los años de su mandato, buscando sus autores la cobertura excepcional del todopoderoso ministro, además de otras razones como las invocadas por Ponz al escoger su patrocinio para el tratado de pintura de Felipe de Guevara, o que Luis Durán, el traductor y editor del *Pictor christianus* de Juan Interián de Ayala, justificara la dedicatoria porque un texto tan necesario a la cultura artística de los pintores o escultores adquiriría mayor interés cuando las artes habían sido elevadas de rango por la creación de Academia y esa circunstancia era el signo de madurez de unos tiempos en que el rey fue el «Restaurador de las Artes» y su primer ministro «el instrumento de sus beneficencias» como protector de las mismas, a

²³ Las circunstancias que rodearon la Real Fábrica de Relojes, desde los proyectos de Felipe V hasta 1770 pueden verse en ARANDA HUETE, A., «La Real Escuela Fábrica de Relojería», en Paloma Pastor Rey de Viñas (dir), *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002, pp. 316-335.

²⁴ *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, catálogo de la exposición celebrada en Murcia, Sevilla y Madrid, 2003.

las que «ha procurado más brillante esplendor por el exquisito y delicado gusto que tiene en ellas»²⁵.

No menos elogiosa fue la exaltada dedicatoria del libro de Benito Bails *Aritmética para negociantes* aparecida en 1790²⁶. El autor del famoso tratado de matemáticas trató de equilibrar los elogios al uso y la necesidad de no molestar al personaje, fiando a la historia la glosa de las bondades políticas pasadas y presentes porque —aseguraba— «el objeto de mi dedicatoria no es otro que pregonar mi deuda, informando al Público de la benignidad con que V. E. se ha dignado de acoger mis súplicas, atendiéndolas hasta ahora todas, y facilitándome no solo el permiso para la impresión de esta Obra sino los demás auxilios que he necesitado; como me lo ofreció V. E. en su benigna respuesta que conservo entre otros testimonios de la bondad con que me ha tratado siempre». Otro tanto debió sentir Tomás Iriarte por los impulsos recibidos del conde para la transformación de un divertimento inicial, propio de los salones de la época, en un hermoso estudio sobre la música, felizmente concretado, gracias a los estímulos de Moñino, en el poema editado en 1779²⁷. Para esa imprenta real, editora del poema de Iriarte, pensó Moñino adquirir el importante patrimonio del grabador italiano Giovanni Battista Bodoni con el objeto de perfeccionar el arte de los impresores españoles²⁸. La Calcografía Nacional fue uno de los mayores empeños de Floridablanca, cuya imagen inició la serie de personajes

²⁵ El tratado de Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura*) fue escrito en 1560, aunque no fue publicado hasta 1788 cuando, tras caer en manos de D. Antonio Ponz, lo editó su sobrino tras la muerte del autor de *Viage de España*. Podría incluso ampliarse la preocupación obsesiva de Floridablanca por dar cumplimiento a los preceptos reales y a las orientaciones académicas en relación a las Bellas Artes. Valga, por ejemplo, su celo por hacer cumplir las instrucciones de la Real Orden de 1777 en relación a la prohibición de los retablos de madera y a su implicación personal para detener las iniciativas de algunas localidades de la diócesis de Cartagena, precisamente la demarcación territorial de la que procedía el conde. *Vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, n.º 12-14, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1988, pp. 33-43.

²⁶ BAILS, B., *Aritmética para negociantes*, Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, MDCCLXXX, p.I.

²⁷ *La música. Poema*, editado en la Imprenta Real en 1779, contaba con importantes grabadores como ilustradores de sus láminas: Gregorio Ferro, F. Selma, J. Ballester y el famoso Manuel Salvador Carmona.

²⁸ HOYOS RUIZ, A. DE, «Dos cartas de Floridablanca a Giambattista Bodoni», *Murgetana*, LXIX, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1986, pp. 135-140.

ilustres de la vida española, una iniciativa iconográfica, cuya confección hasta 1792 estuvo en manos de Diego Antonio Rejón de Silva²⁹.

No siempre las peticiones a Floridablanca alcanzaron su beneplácito editorial. La correspondencia con Tomás López contenida en la respuesta a las pretensiones del geógrafo de dedicar a Carlos IV su *Geografía Histórica de España. Provincia de Madrid* (1789) no deja lugar a dudas sobre el espíritu crítico de Floridablanca, presente en la dura impugnación con que señaló «los mil defectos» de una obra calificada de mala copia o traducción, fruto de una corriente historiográfica plagada de supersticiones, mitos y fabulaciones sobre la historia de España, su lengua y religión. El autor fue puesto en evidencia por su falta de información, acusado de carecer de una metodología ordenada y de dar por bueno un texto carente de veracidad y de espíritu crítico. La condena no pudo ser más demoledora. A juicio de Moñino la obra era «espanto de la luxuria de escribir y hacer mapas buenos o malos que ha tenido siempre el pobre López. Dígasele que puede excusar la dedicatoria y que antes de publicar la obra le conviene por su honor y el nuestro, que alguna mano hábil y exacta la purifique sin lo que se expone a que se le recoja, lo que sentiré porque le estimo»³⁰.

La arqueología española, la historia, incluso los estudios filológicos, son deudores de los desvelos de Floridablanca por la conservación de los restos materiales aflorados en suelo español. La publicación de las *Antigüedades árabes de España*, empresa en la que participó como impulsor de una edición primeramente dibujada, luego destinada a servir de base a una reflexión más profunda sobre la arquitectura árabe y sobre sus semejanzas con la grecorromana, fatalmente olvidada después «al modo que suele suceder con otras, aún de mayor importancia que ésta», fue una realidad cuando Moñino decidió no hurtar por más tiempo a los estudiosos el conocimiento de los palacios árabes de Granada y Córdoba así como sus diferentes formas ornamentales. Esta iniciativa abre el horizonte de los intereses ilustrados por el pasado histórico español, no vinculado exclusivamente a la canónica visión aportada por el clasicismo, sino también consciente del interés que para la propia historia y para el conocimiento de ciertas formas de la tradición arquitectónica, tenía el mundo medieval, en este caso la singularidad musulmana, como uno de los

²⁹ Cayetano Alcázar ya trató el tema de Floridablanca y las Artes en un artículo titulado «Floridablanca y el arte», *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes*, XIII, Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes, 1935, pp. 20-29.

³⁰ LÓPEZ GÓMEZ, A. y MANSO PORTO, C., *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Madrid, RAH, 2006. El texto citado corresponde al Legajo 3.241 del Archivo Histórico Nacional.

ingredientes propios, tal vez castizos, de su peculiar trayectoria³¹. La introducción al texto no puede ser más elocuente: «En este estado se hallaban las cosas cuando S. E. el conde de Floridablanca, movido por algunos curiosos, así naturales como extranjeros que le habían hablado de las referidas láminas, tomó parte en solicitar su publicación de lo que acerca de esta obra se les quisiese decir». Y más adelante aseguraba la publicación: «Ha sido de tanto peso la insinuación que dicho Excmo. Sr. Conde ha hecho, que desde luego se reconocieron las láminas por disposición de los que las tenían guardadas»³².

Los impulsos dados a la conservación de las pinturas rupestres de Fuencaliente, la correspondencia mantenida con el prior de Uclés acerca de los restos arqueológicos de Cabezo de Griego, el interés mostrado por las antigüedades de Miranda de Ebro, San Bartolomé de la Vega y la insistencia con que invocaba las instrucciones aprobadas por la Academia de San Fernando en 1761, recordadas por el propio Floridablanca en 1778, dos años después de acceder a la Secretaría de Estado y de Despacho Universal, son algunos ejemplos de la sensibilidad de Moñino hacia las artes y de su intención de preservar el patrimonio histórico español³³.

Asimismo asumió la iniciativa de imprimir en una edición crítica (castellano-castellano y latín-latín) del *Fuero Juzgo*, mediante el cotejo de todas las ediciones existentes en España para preparar una edición rigurosa de una tradición jurídica, en ciertos aspectos todavía en vigor entre la jurisprudencia española. Pero, seguramente, la pureza del texto traducido al romance era también a los ojos de los ilustrados un instrumento de exaltación de la lengua española, a la que ninguna otra excedía «en antigüedad y grandeza» en sintonía con la defensa

³¹ Vid. LOZANO Y CASELA, P., *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, Madrid, en la Imprenta Real (1780), 1804, Véase introducción. Es importante la consulta a RODRÍGUEZ RUIZ, D., *José Hermosilla y las Antigüedades Árabes en España. La memoria frágil*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, 308 pp.

³² Las láminas de las antigüedades árabes de Granada, inicialmente dibujadas por un pintor local, fueron por su importancia vueltas a dibujar por los académicos de San Fernando Juan de Villanueva y Pedro Arnal, dirigidos por D. José de Hermosilla, ampliando su campo de acción a diversos monumentos árabes granadinos (Alhambra y Generalife), palacio de Carlos V, sepulcro de los Reyes Católicos y, finalmente, catedral de Córdoba.

³³ BÉDAT, C.L., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 438. También, QUIROSA GARCÍA, M.V., *Historia de la protección de los Bienes Culturales muebles: definición, tipología y principios generales de su estatuto jurídico*, Granada, Universidad, 2005, p. 14. Las instrucciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1761 iban dirigidas a evitar la salida de pinturas de España.

de la misma hecha por Juan Pablo Forner, cuando tuvo que clamar contra «los sofistas ultramontanos» como Masson de Morvilliers.

Favoreció a Moratín, concediéndole el beneficio económico necesario para su ordenación sacerdotal y disfrutó del ingenio del escritor como admirador de su comedia *El viejo y la niña* tanto como con el desesperado memorial dirigido al conde lleno de ingeniosos disparates para lograr su atención. Tan abatido debería estar Moratín que los versos finales de su pedimento amenazaban con hacerse traductor, degollarse o, en un desesperado intento, contraer matrimonio.

Impulsó también Floridablanca la publicación del *Vitruvio* de Ortiz y Sanz, tras la mediación de Eugenio Llaguno, fue objeto de la dedicatoria del famoso diccionario de Esteban Terreros y, en fin, dueño de una biblioteca en la que se encontraban, entre otros muchos volúmenes, el famoso tratado de Palomino para cuya edición corregida y aumentada, a juicio de Ventura Bassegoda, su secretario Diego Antonio Rejón de Silva, el autor del *Diccionario de las Nobles Artes y La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, hizo diversas anotaciones. No es posible imaginar que la ubicación concreta del texto de Palomino sea un hecho negativo, cuando cerca de su mundo, el que representaba el ilustrado tratadista Diego Antonio Rejón de Silva, le comunicaba.

Son seguramente los libros los que ayudan a comprender la personalidad de los hombres, sus gustos y aficiones y sus principales preocupaciones. En la biblioteca de Floridablanca no faltaron aquéllos habituales entre las lecturas frecuentes de un jurista acostumbrado a su consulta para resolver, como experto en ambos derechos, las complicadas cuestiones llegadas hasta su mesa de funcionario del estado, Fiscal del Supremo Consejo de Castilla o de embajador y primer ministro. Son los libros, en definitiva, el resumen de toda una vida y el mejor testimonio de las inquietudes nacidas al amparo de las funciones desempeñadas y de los distintos ambientes frecuentados. No hay que olvidar que una parte importante de la vida de Moñino, tan importante como para elevarle al rango ministerial de Primer Secretario de Estado, transcurrió en Roma en contacto con los círculos políticos, diplomáticos, eclesiásticos y culturales de la Ciudad Eterna en la que se estaban fraguando los ideales del clasicismo puestos en circulación por Winckelmann, Mengs o Azara y que frecuentó los ambientes refinados de una aristocracia retratada por Pompeo Batoni.

Es difícil imaginar al futuro Floridablanca al margen de las experiencias de esos artistas, especialmente del clasicismo rafaelesco representado por Batoni, y de los logros de una teoría tan en consonancia con las aspiraciones de los ilustrados. La misión que le llevó a Roma le convertía en blanco de toda una serie de esperanzas depositadas por el rey y, por extensión, en un personaje dotado

de tan amplios poderes como para concitar intereses diversos sobre su persona. Acaso, fuera esa privilegiada misión la que le hiciera merecedor de los pinceles de Batoni.

Las inquietudes artísticas de Floridablanca pueden incluso estar relacionadas con la presencia en su biblioteca de textos propios de la teoría estética del momento. Las obras de Nicolás de Azara, el agente de preces en Roma, fue el editor de Antón Rafael Mengs junto al que se encontraban las obras de Muratori, Rejón de Silva Vitruvio, Bartolomeo Marliano o Bodoni.

De esa forma, las referencias comunes a los textos jurídicos, históricos, a dictámenes solicitados para dirimir pleitos, la afición por la teoría política y de buen gobierno, podrían parecer los objetivos esenciales y únicos de la biblioteca de un ilustrado comprometido con la política estatal de modernización de la corona. La curiosidad innata a nuestros humanistas, prontos a reconocer sus inquietudes personales en la filosofía, medicina, religión o historia, signos del progreso de la humanidad en campos tan decisivos para la vida humana, aparecieron aquellos otros que eran la consecuencia de las ansias de controlar espacios del saber, cada vez más especializados, que a los ilustrados parecieron decisivos para lograr el control de la naturaleza mediante la razón y el conocimiento y desentrañar las claves que propiciarán su progreso.

No extraña que Floridablanca diera cobijo en su biblioteca a las obras del padre Feijóo, ricas en ideas renovadoras sobre la misión del príncipe y la forma con que podría alcanzar la felicidad y la prosperidad de sus súbditos. Contrariamente a las ideas del siglo precedente, más dadas a subrayar entre las funciones esenciales del monarca, la de hacer la guerra (y no son pocas las alusiones en las artes figurativas a símbolos muy representativos de esas condiciones propias de un Marte cristianizado), Feijóo desterraba el mito del «príncipe conquistador» nacido de la ambición de poder, considerado como «azote que la ira divina envía a los pueblos».

Por el contrario, el príncipe ilustrado, más que emprender guerras, debería, a los ojos de Feijóo, fomentar la enseñanza y el desarrollo de las ciencias y las «artes» útiles, promover el comercio «activo», la construcción de barcos, los arsenales, y asegurar la tranquilidad y comodidad de sus vasallos. Este programa de iniciativas regias le haría «grande, glorioso, excelente y no llevar fuego sobre sus vecinos, derribar muros, inundar de sangre las campañas»³⁴. López Delgado,

³⁴ FEIJÓO, B.J., *Teatro crítico universal*, Madrid, en la imprenta de Ibarra, 1774, tomo III, Discurso XII. *Vid.* también «La ambición del solio», en ANES G., «La formación de un rey en el siglo de las luces», en Carmen Iglesias (coord.), *Carlos III y la Ilustración* —catálogo de la

el estudioso de los libros de Floridablanca, llega a suponer que ésta sería una de las lecturas preferidas del político durante su encarcelamiento en la ciudadela de Pamplona, seguramente aquellas ediciones encuadernadas en tafilete encarnado que formaron parte de unos de sus legados testamentarios entregados a uno de sus acompañantes más personales³⁵.

La política real emprendida por su primer ministro responde al ideario de la *Felicidad Pública* defendido por Muratori, como forma nueva de alcanzar la prosperidad por medios pacíficos puestos a disposición de los súbditos y, entre los que se encontraban también las claves para elevar su desgraciada condición mediante el cultivo de las tierras, el libre comercio, la renovación tecnológica y tantas y tantas acciones orientadas a desterrar siglos de ignorancia o a «triunfar sobre los delitos de opinión». El Canal Imperial de Aragón, heredero de fallidas acciones, fue, sin duda, uno de los empeños más comprometidos del reinado de Carlos III y no el símbolo de la estulticia megalómana de su primer ministro. Parece como si los objetivos sugeridos por Feijóo al monarca encontrarán en esta grandiosa obra pública, y en otras de su siglo, uno de los empeños más clarificadores de los nuevos derroteros de la acción del estado que ya había mostrado, hasta donde fue suficiente, los beneficios de una política de neutralidad en ciertos compromisos internacionales.

Esos beneficios sociales también los aprendió Floridablanca en otras obras de Muratori, especialmente en el libro *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, acompañado en su traducción española por un prólogo de José Sempere y Guarinos referido al gusto literario de los españoles. A diferencia de las teorías estéticas de origen italiano tendentes a alanzar *il bello ideale*, la idea de Muratori atribuía al buen gusto no una dimensión cortesana, sino una utilidad social, una especie de sentimiento basado en la razón, en la educación y en la enseñanza.

No deja de sorprender, por tanto, esta forma de presentar al conde de Floridablanca bajo la consideración de gran representante de la estupidez política sin

exposición celebrada en el Palacio de Velázquez, Madrid, del 9 de noviembre de 1988 al 20 de enero de 1989—, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 26.

³⁵ LÓPEZ DELGADO, J.A., *La biblioteca de Floridablanca. Papeletas bibliográficas y notas para su estudio y reconstrucción*, J.A. López Delgado (ed.), Murcia, 2008, pp. 177-178. Son interesantes las referencias bibliográficas introducidas por el autor para destacar la importancia concedida por Moñino al texto de Feijóo, del que, dice, poseía también la traducción italiana de Antonio Martínez. Cayetano Alcázar y Jiménez de Gregorio ya analizaron la importancia del fraile asturiano para el antiguo primer ministro de Carlos III. La bibliografía correspondiente, véase en López Delgado, *ut supra*.

más pretensiones que una desmedida inclinación a destacar su propia grandeza como manto encubridor de su ignorancia.

Aunque toda la intervención está basada en la imagen de Floridablanca de Goya, no fue ésta la única. Diversos grabadores dieron a la estampa su imagen cargada de símbolos y diversos escultores labraron su busto. El destino de esos retratos fue la serie de hombres ilustres de la política y de las artes para conservación de la memoria de los hijos ilustres. La consulta a la *Iconografía Hispana* es aconsejable para recopilar los grabados así como la consulta a la *Iconoteca* o *Museo Iconográfico*, durante años existente en el Prado. En definitiva, la memoria y el recuerdo de Moñino no debió ser tan nefasto, pues su elección en 1808 para presidir la Junta Suprema Central fue una llamada de socorro al político curtido, muy anciano (tenía 80 años), pero capaz, como hombre de estado, de aunar los esfuerzos frente al invasor francés. Una vez más su figura se alza frente a la mezquindad.

En el oficio de comunicación de su muerte en Sevilla se destacaba «su dedicación a las tareas de gobierno y de la libertad de la España», pensamiento muy alejado de la imagen negativa que se nos ha pretendido transmitir con una interpretación emblemática del cuadro de Goya.

Para acabar, quisiera recordar, como hizo Valentín Carderera a la Academia de San Fernando, con un pensamiento de Séneca: *MAIORVM VIRORVM IMAGINES INCITAMENTA ANIMI*, las imágenes de los mejores hombres son un estímulo para el alma.

A finales de diciembre de 1808 moría en Sevilla José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, por entonces Jefe de Estado. Su epitafio, recientemente descubierto en los almacenes del Museo Arqueológico de Sevilla deja bien claro quién fue el personaje³⁶. Fue considerado por una literatura honorífica, dada a la exaltación, «sapiéntísimo en todas las ciencias y no menos en dirigir al Estado, protector de los sabios... expulsado de su puesto por envidia de un cortesano indignísimo», puesto al frente de una España «que se desmoronaba».

No he pretendido con este trabajo menospreciar los esfuerzos de quienes se hicieron eco de la importancia de este retrato y, por ello, buscaron razones para

³⁶ GARCÍA BUERO, M. y BUERO MARTÍNEZ, M., «El epitafio del conde de Floridablanca (1728-1808) en el Museo Arqueológico de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 279-281, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 2009, pp. 55-64. Las honras fúnebres del personaje, los duelos y rituales de su traslado desde el Salón de Embajadores a la catedral sevillana así como los intentos de construcción de su mausoleo, pueden verse en MORALES MARTÍNEZ, A.J., «Las honras fúnebres de Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez», *Academia*, n.º 73, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, Madrid, 1991.

.....

explicarlo. Solo es una muestra más del esfuerzo por conocer a nuestros hombres del pasado, por acercarnos a su pensamiento y, sobre todo, por reflexionar ante un gran lienzo y ante un gran hombre que, sin duda, en el futuro seguirán dando mucho que hablar.