



**ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO
DE LA IMAGEN ARTÍSTICA:
FUNDAMENTOS Y APLICACIÓN A LA PRODUCCIÓN
RETRATÍSTICA DE FRANCISCO DE GOYA**

M^a CARMEN AGUSTÍN LACRUZ



T E S I S D O C T O R A L

A decorative border with a repeating floral and vine motif surrounds the text. At the top, there are clusters of flowers and leaves. At the bottom, there is a detailed illustration of various objects including a vase with flowers, a bowl of fruit, a portrait of a man, and a rolled-up document.

*Análisis Documental
de Contenido
de la Imagen Artística*

*Fundamentos y Aplicación
a la Producción Retratística de
Francisco De Goya*

Tesis doctoral realizada por
M.^a Carmen Agustín Lacruz

Dirigida por el Prof. Dr. Francisco Javier García Marco
Dep^{to} de C^{os} de la Documentación e H^{is} de la Ciencia
Universidad de Zaragoza

Junio 2004

**ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO
DE LA IMAGEN ARTÍSTICA:
FUNDAMENTOS Y APLICACIÓN A LA
PRODUCCIÓN RETRATÍSTICA DE
FRANCISCO DE GOYA**



Tesis doctoral realizada por M.^a Carmen Agustín Lacruz

Dirigida por Prof. Dr. D. Francisco Javier García Marco
Dept. C. de la Documentación e Historia de la Ciencia
Universidad de Zaragoza
Junio 2004

ISBN: 84-7733-816-7
DL: Z-316-2006

La cubierta de esta memoria ha sido diseñada sobre la orla grabada por E. Monfort, tomada de la portada de la obra de Salustio, *La Conjuración de Catilina; y la guerra de Yugurta*, impresa en Madrid, por Joaquín Ibarra, en 1772, obra cumbre de las artes tipográficas dieciochescas españolas; utilizando también su misma tipografía, creada por Joaquín Ibarra y Marín y Antonio Espinosa de Monteros y recuperada informáticamente en 1993, la Universidad de Zaragoza.



Marca tipográfica de Joaquín Ibarra y Marín, maestro aragonés del arte tipográfico del siglo XVIII, impresor de cámara de S. M.

DEDICATORIA

Además de la tarea más importante que ha ocupado la mayor parte de los últimos seis años de mi vida, esta tesis ha sido un viaje no planificado al interior de mi misma. Trabajando en ella he aprendido muchas cosas –sobre el alcance de la cultura visual, sobre la función de las imágenes, sobre los modos que adoptan para significar, sobre los discursos del cuerpo de la personas, sobre escenografía, sobre pintura, sobre Goya, sobre sus retratados...– pero, especialmente, he aprendido muchas cosas que desconocía acerca de mi misma.

Por todo ello, este trabajo está dedicado a las mujeres de mi familia –que hacen de mí lo que soy–: a mi madre, que me ha transmitido el amor por las palabras, el gusto por saber y el espíritu de trabajo, que siempre se ha sentido muy orgullosa de mis estudios, quizá porque ella –cargada de mérito y capacidad– aunque quiso, no pudo tenerlos; a mi hermana, por su optimismo incorregible, su aplastante sentido común, su generosidad a la hora de echar una mano allí donde haga falta y su alegría contagiosa; a mis hijas Luna y Alba que –entre azaras y palafoxes, condesasdechinchón, maríasluisas de parma y manolitososorios– han ido creciendo en medio de estos papeles, a través de cuyos párrafos puedo escuchar sus voces y sus risas y; a la madre de mi marido quien –entre otros valiosos regalos– me ha dado su tiempo y su disponibilidad.

AGRADECIMIENTOS

Soy una persona muy afortunada que cuenta con muchas personas y muchos motivos por los que sentirse hondamente agradecida. Precisamente por ello, quiero reconocer explícitamente mi gratitud más profunda:

A Manolo Clavero Galofré, mi marido, por su amor y su incondicional, continuado y sólido apoyo, cuando esta tesis parecía naufragar entre mi desánimo;

Al doctor Javier García Marco, mi director de tesis, por su amistad, por la confianza con la que me ha permitido elegir lo que formaba y lo que no formaba parte de este trabajo, y por la generosidad con la que me ha enseñado el oficio artesano del investigador;

A Elena, Sofía, Lola, Carmen, M.^a Jesús, Gloria, Koldo, Rosa y los amigos del barrio Oliver, que han hecho de mi trabajo, su trabajo y su orgullo;

A Alberto Cabeza, a Sole Kunhel, a Pilar Gracia, a Carmen Etayo, a Carolina Esteban, a M.^a Jesús Dueñas y a todos los colegas bibliotecarios y bibliotecarias que trabajan en las bibliotecas Universitaria de Zaragoza; María Moliner; José Sinués; Pública de Zaragoza; del Gobierno de Aragón, del Instituto Bibliográfico Aragonés, del Museo de Zaragoza, de la Academia General Militar de Zaragoza, Municipal de Híjar, etc. por su amabilidad y su generosa cooperación y;

A Andrés, por su bonhomía, su paciencia y su buen hacer con la maquetación de esta tesis.

A todos ellos, muchas gracias.

“Por fin, he aquí una confesión: La autora siente la necesidad de declarar que ha trabajado honradamente; que, conscientemente, no ha descuidado nada; que, incluso en detalles nimios en los cuales, sin menoscabo aparente, se podía haber cortado por lo sano, ha dedicado a resolver la dificultad que presentaban un esfuerzo y un tiempo desproporcionados con su interés, por obediencia al imperativo irresistible de la escrupulosidad; y que, en fin, esta obra, a la que, por su ambición, dadas su novedad y su complejidad, le está negada como a la que más la perfección, se aproxima a ella tanto como las fuerzas de su autora lo han permitido.”¹

Madrid, abril de 1966.

MARÍA MOLINER, lexicógrafa y bibliotecaria.

¹ Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1991. 2 v. Biblioteca románica hispánica; V. Diccionarios; 5, v. 1, p. XXX.

ÍNDICE

ÍNDICE SISTEMÁTICO

ÍNDICE SISTEMÁTICO..... I

CAPÍTULO 0 INTRODUCCIÓN 1

| | |
|---------------------------------------------------------------|----|
| 0.0. <i>Justificación e interés de la investigación</i> | 3 |
| 0.1. <i>Marco científico de la investigación</i> | 7 |
| 0.2. <i>Punto de partida e hipótesis</i> | 9 |
| 0.3. <i>Objetivos</i> | 10 |
| 0.3.1. <i>Objetivos específicos</i> | 10 |
| 0.4. <i>Delimitación de la muestra</i> | 11 |
| 0.5. <i>Metodología</i> | 13 |
| 0.6. <i>Estructura de la tesis</i> | 15 |

**CAPÍTULO 1 BASES EPISTEMOLÓGICAS PARA LA METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS DOCUMENTAL DE
CONTENIDO DE LA OBRA RETRATÍSTICA DE FRANCISCO DE GOYA** 17

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.0. <i>Introducción</i> | 19 |
| 1.1. <i>La imagen artística, un mensaje comunicativo y un dispositivo de interés documental</i> | 19 |
| 1.1.1. Los niveles de decodificación del mensaje artístico | 25 |
| 1.1.2. El signo artístico..... | 27 |
| 1.1.2.1. La Semiótica como ciencia general de los signos. | 27 |
| 1.1.2.2. Hacia una Semiótica estética..... | 28 |
| 1.1.2.2.1. La doble articulación y la arbitrariedad del signo | 29 |
| 1.1.2.2.1.1. El concepto peirciano de signo y el tema del iconismo. | 32 |
| 1.1.2.3. La aportación conductista de Morris a la definición del signo artístico y el surgimiento de <i>la</i> Semiótica estética | 35 |
| 1.1.2.4. Hacia el concepto de texto estético de Umberto Eco | 37 |
| 1.1.2.5. La Semiótica del texto pictórico..... | 41 |
| 1.1.3. El retrato como género artístico: peculiaridades del retrato como documento | 44 |
| 1.1.3.1. La definición del género: El concepto de retrato como tema artístico..... | 44 |
| 1.1.3.2. La función del retrato..... | 47 |
| 1.1.3.3. Tipología del retrato..... | 50 |
| 1.1.3.4. Origen y evolución histórica del retrato | 52 |
| 1.1.3.5. El retrato en España durante el siglo XVIII | 55 |
| 1.1.3.6. Goya y el retrato..... | 58 |
| 1.1.4. La arquitectura del texto pictórico: El retrato como sistema semiótico..... | 64 |
| 1.1.4.1. El retrato como texto pictórico..... | 65 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.1.4.2. La codificación artística | 67 |
| 1.1.4.2.1. Código espacial | 68 |
| 1.1.4.2.2. Código gestual..... | 73 |
| 1.1.4.2.3. Código indumentario..... | 78 |
| 1.1.4.2.4. Código escenográfico..... | 81 |
| 1.1.4.2.5. Código lumínico..... | 86 |
| 1.1.4.2.6. Código cromático..... | 90 |
| 1.1.4.2.7. Código de relación o de composición..... | 96 |
| 1.2. <i>El análisis documental de contenido del retrato pictórico</i> | 101 |
| 1.2.1. El retrato pictórico como objeto de análisis documental de contenido | 101 |
| 1.2.2. Modelo cognitivo y conocimientos requeridos por el análisis del retrato pictórico..... | 105 |
| 1.2.3. Los modelos de análisis: hacia una integración | 107 |
| 1.2.3.1. El tema como elemento vertebrador del análisis documental de contenido..... | 108 |
| 1.2.3.2. Grandes facetas en el análisis de la obra artística | 110 |
| 1.2.3.3. El análisis iconológico..... | 113 |
| 1.2.3.4. Conciliación entre el análisis facetado e iconológico | 118 |
| 1.2.4. Análisis documental de contenido del retrato pictórico goyesco: Proceso general y fases de realización | 119 |
| 1.2.4.1. Observación y examen del documento: Visionado del retrato pictórico..... | 121 |
| 1.2.4.2. Determinación y análisis de su contenido..... | 121 |
| 1.2.4.2.1. Descripción. | 123 |
| 1.2.4.2.2. Identificación..... | 123 |
| 1.2.4.2.3. Interpretación | 125 |
| 1.2.4.3. Selección de las fuentes de información y documentación exógena..... | 125 |
| 1.2.4.4. Representación documental..... | 126 |
| 1.2.4.4.1. El modelo de la representación documental | 127 |
| 1.2.4.4.2. Los productos documentales | 129 |
| 1.2.4.4.2.1. El resumen documental..... | 130 |
| 1.2.4.4.2.2. Los descriptores..... | 132 |
| 1.3. <i>Procedimiento normalizado para la elaboración de resúmenes documentales</i> | 133 |
| 1.3.1. Área de la descripción corporal | 134 |
| 1.3.2. Área de la descripción proxémica..... | 138 |
| 1.3.3. Área de la descripción indumentaria..... | 138 |
| 1.3.4. Área de la descripción espacial..... | 145 |
| 1.3.5. Área de la interpretación funcional..... | 147 |
| 1.3.6. Área de la interpretación plástica..... | 149 |

CAPÍTULO 2 FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA.....151

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.0. <i>Objetivos y alcance</i> | 153 |
| 2.0.1. <i>Las fuentes de información sobre los retratos de F. de Goya</i> | 154 |
| 2.0.2. <i>Rasgos de la crítica de arte como discurso textual</i> | 157 |
| 2.1. <i>Fuentes de información bibliográfica para documentar el Análisis Documental de Contenido de la obra retratística de F. de Goya</i> | 159 |
| 2.1.1. <i>Obras de referencia</i> | 160 |
| 2.1.1.1. Enciclopedias | 161 |
| 2.1.1.1.1. Enciclopedias Generales | 161 |
| 2.1.1.1.1.1. Enciclopedias Universales..... | 161 |
| 2.1.1.1.1.2. Enciclopedias Nacionales..... | 162 |
| 2.1.1.1.1.3. Enciclopedias Regionales..... | 162 |
| 2.1.1.1.2. Enciclopedias Especializadas..... | 163 |
| 2.1.1.2. Diccionarios..... | 164 |
| 2.1.1.2.1. Diccionarios de la lengua..... | 165 |
| 2.1.1.2.2. Diccionarios temáticos..... | 165 |
| 2.1.1.2.2.1. Especializados en estética y arte..... | 165 |
| 2.1.1.2.2.2. Especializados en indumentaria y condecoraciones | 167 |
| 2.1.1.2.2.3. Especializados en milicia y armamento..... | 168 |
| 2.1.1.2.2.4. Especializados en historia | 168 |
| 2.1.1.2.2.5. Diccionarios de mitología | 169 |
| 2.1.1.2.2.6. Diccionarios especializados en otras disciplinas | 169 |
| 2.1.1.2.3. Diccionarios de símbolos..... | 169 |
| 2.1.1.3. Guías..... | 170 |
| 2.1.1.4. Directorios | 171 |
| 2.1.1.5. Cronologías..... | 171 |
| 2.1.1.5.1. Cronologías generales..... | 172 |
| 2.1.1.5.2. Cronologías específicas | 172 |
| 2.1.1.6. Obras de divulgación | 172 |
| 2.1.1.7. Fuentes biográficas | 174 |
| 2.1.1.7.1. Biografías individuales | 175 |
| 2.1.1.7.1.1. Sobre Francisco de Goya..... | 175 |
| 2.1.1.7.1.2. Sobre sus retratados y comitentes..... | 176 |
| 2.1.1.7.2. Autobiografías | 178 |
| 2.1.1.7.2.1. Diarios..... | 178 |
| 2.1.1.7.2.2. Memorias | 178 |
| 2.1.1.7.2.3. Epistolarios..... | 178 |
| 2.1.1.7.3. Repertorios biográficos..... | 179 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1.1.7.3.1. Genealogías | 180 |
| 2.1.2. Fuentes de información primaria | 181 |
| 2.1.2.1. Monografías y partes de monografías..... | 181 |
| 2.1.2.1.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística..... | 182 |
| 2.1.2.1.2. Sobre Arte y Estética de los siglos XVIII-XIX | 192 |
| 2.1.2.1.3. Sobre indumentaria y condecoraciones | 195 |
| 2.1.2.1.4. Sobre milicia y armamento..... | 196 |
| 2.1.2.1.5. Sobre Historia de los siglos XVIII-XIX | 198 |
| 2.1.2.1.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII y XIX | 202 |
| 2.1.2.2. Publicaciones periódicas y seriadas..... | 204 |
| 2.1.2.2.1. Artículos de publicaciones periódicas | 213 |
| 2.1.2.2.1.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística | 213 |
| 2.1.2.2.1.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX | 223 |
| 2.1.2.2.1.3. Sobre indumentaria y condecoraciones..... | 224 |
| 2.1.2.2.1.4. Sobre milicia y armamento..... | 224 |
| 2.1.2.2.1.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX | 225 |
| 2.1.2.2.1.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX | 226 |
| 2.1.2.3. Ensayos y estudios preliminares publicados formando parte de guías, catálogos, y otras obras de referencia o secundarias..... | 227 |
| 2.1.2.3.1. Estudios originales incluidos en guías..... | 228 |
| 2.1.2.3.2. Estudios originales incluidos en catálogos de exposiciones temporales o permanentes. | 229 |
| 2.1.2.3.2.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística | 229 |
| 2.1.2.3.2.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX | 235 |
| 2.1.2.3.2.3. Sobre indumentaria y condecoraciones..... | 236 |
| 2.1.2.3.2.4. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX | 236 |
| 2.1.2.3.2.5. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX | 238 |
| 2.1.2.3.3. Fichas individuales de los catálogos..... | 239 |
| 2.1.2.4. Literatura Gris o Literatura no convencional..... | 261 |
| 2.1.2.4.1. Tesis doctorales | 261 |
| 2.1.2.4.2. Informes técnicos | 262 |
| 2.1.2.4.3. Literatura académica: congresos, seminarios, jornadas, conferenciasetc..... | 263 |
| 2.1.2.4.3.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística | 263 |
| 2.1.2.4.3.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX | 268 |
| 2.1.2.4.3.3. Sobre indumentaria y condecoraciones..... | 269 |
| 2.1.2.4.3.4. Sobre milicia y armamento | 269 |
| 2.1.2.4.3.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX | 270 |
| 2.1.2.4.3.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana de los siglos XVIII-XIX | 271 |
| 2.1.3. Fuentes de información secundaria | 273 |
| 2.1.3.1. Bibliografías..... | 273 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1.3.1.1. Bibliografías generales..... | 274 |
| 2.1.3.1.1.1. Bibliografías nacionales en curso..... | 274 |
| 2.1.3.1.1.2. Bibliografías nacionales retrospectivas..... | 276 |
| 2.1.3.1.2. Bibliografías especializadas..... | 277 |
| 2.1.3.1.2.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística..... | 277 |
| 2.1.3.1.2.2. Sobre arte y estética..... | 279 |
| 2.1.3.1.2.3. Sobre indumentaria y condecoraciones..... | 280 |
| 2.1.3.1.2.4. Sobre milicia y armamento..... | 280 |
| 2.1.3.1.2.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX..... | 281 |
| 2.1.3.1.2.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX..... | 283 |
| 2.1.3.1.2.7. Bio-bibliografías..... | 283 |
| 2.1.3.2. Catálogos..... | 284 |
| 2.1.3.2.1. Catálogos de bibliotecas..... | 284 |
| 2.1.3.2.1.1. Catálogos de bibliotecas individuales..... | 285 |
| 2.1.3.2.1.1.1. Locales..... | 285 |
| 2.1.3.2.1.1.2. Nacionales..... | 287 |
| 2.1.3.2.1.1.3. Internacionales..... | 291 |
| 2.1.3.2.1.2. Catálogos colectivos de bibliotecas..... | 292 |
| 2.1.3.2.1.2.1. Locales..... | 292 |
| 2.1.3.2.1.2.2. Nacionales..... | 293 |
| 2.1.3.2.1.2.3. Internacionales..... | 295 |
| 2.1.3.2.2. Catálogos de obras artísticas..... | 296 |
| 2.1.3.2.2.1. De la obra artística de Francisco de Goya..... | 296 |
| 2.1.3.2.2.2. De exposiciones temporales y permanentes..... | 296 |
| 2.1.3.2.2.2.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística..... | 296 |
| 2.1.3.2.2.2.2. Sobre otros aspectos, con presencia de la obra de Goya..... | 300 |
| 2.1.3.2.2.3. Catálogos comerciales..... | 301 |
| 2.1.3.3. Índices..... | 302 |
| 2.1.3.3.1. Índices bibliográficos..... | 303 |
| 2.1.3.3.2. Boletines de índices bibliográficos..... | 303 |
| 2.1.3.4. Bases de datos..... | 303 |
| 2.1.3.4.1. Bases de datos multidisciplinares..... | 304 |
| 2.1.3.4.2. Bases de datos especializadas..... | 308 |
| 2.1.3.4.2.1. Publicaciones periódicas..... | 308 |
| 2.1.3.4.2.2. Arte, humanidades y ciencias sociales..... | 310 |
| 2.1.3.4.2.3. Fuentes biográficas..... | 317 |
| 2.1.3.4.2.4. Literatura gris..... | 318 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE CONTENIDO, RESUMEN E INDIZACIÓN DE LOS RETRATOS DE FRANCISCO DE GOYA | |
| GOYA | 321 |
| <hr/> | |
| 3.0. <i>Introducción</i> | 323 |
| 3.1. <i>Análisis de contenido, resumen e indización de los retratos seleccionados</i> | 327 |
| 1. RETRATO DEL INFANTE DON LUIS | 329 |
| 1.1. <i>Catalogación</i> | 333 |
| 1.2. <i>Análisis de contenido</i> | 334 |
| 1.2.1. Descripción | 334 |
| 1.2.2. Identificación | 334 |
| 1.2.3. Interpretación | 341 |
| 1.3. <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 343 |
| 1.3.1. Resumen | 343 |
| 1.3.2. Descriptores | 344 |
| 1.4. <i>Bibliografía</i> | 345 |
| 2. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA | 349 |
| 2.1. <i>Catalogación</i> | 353 |
| 2.2. <i>Análisis de contenido</i> | 354 |
| 2.2.1. Descripción | 354 |
| 2.2.2. Identificación | 354 |
| 2.2.3. Interpretación | 359 |
| 2.3. <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 361 |
| 2.3.1. Resumen | 361 |
| 2.3.2. Descriptores | 362 |
| 2.4. <i>Bibliografía</i> | 363 |
| 3. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA | 367 |
| 3.1. <i>Catalogación</i> | 371 |
| 3.2. <i>Análisis de contenido</i> | 371 |
| 3.2.1. Descripción | 371 |
| 3.2.2. Identificación | 372 |
| 3.2.3. Interpretación | 377 |
| 3.3. <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 379 |
| 3.3.1. Resumen | 379 |
| 3.3.2. Descriptores | 380 |
| 3.4. <i>Bibliografía</i> | 381 |
| 4. RETRATO DEL NIÑO DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA | 385 |
| 4.1. <i>Catalogación</i> | 389 |
| 4.2. <i>Análisis de contenido</i> | 389 |
| 4.2.1. Descripción | 389 |

| | | |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.2. | Identificación | 390 |
| 4.2.3. | Interpretación | 397 |
| 4.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 399 |
| 4.3.1. | Resumen | 399 |
| 4.3.2. | Descriptores | 401 |
| 4.4. | <i>Bibliografía</i> | 401 |
| 5. | RETRATO DE LA NIÑA MARIA TERESA DE BORBON Y VALLABRIGA | 405 |
| 5.1. | <i>Catalogación</i> | 409 |
| 5.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 410 |
| 5.2.1. | Descripción | 410 |
| 5.2.2. | Identificación | 411 |
| 5.2.3. | Interpretación | 416 |
| 5.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 418 |
| 5.3.1. | Resumen | 418 |
| 5.3.2. | Descriptores | 420 |
| 5.4. | <i>Bibliografía</i> | 421 |
| 6. | RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA | 425 |
| 6.1. | <i>Catalogación</i> | 429 |
| 6.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 430 |
| 6.2.1. | Descripción | 430 |
| 6.2.2. | Identificación | 430 |
| 6.2.3. | Interpretación | 435 |
| 6.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 437 |
| 6.3.1. | Resumen | 437 |
| 6.3.2. | Descriptores | 439 |
| 6.4. | <i>Bibliografía</i> | 439 |
| 7. | RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA A CABALLO | 441 |
| 7.1. | <i>Catalogación</i> | 445 |
| 7.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 445 |
| 7.2.1. | Descripción | 445 |
| 7.2.2. | Identificación | 446 |
| 7.2.3. | Interpretación | 451 |
| 7.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 453 |
| 7.3.1. | Resumen | 453 |
| 7.3.2. | Descriptores | 454 |
| 7.4. | <i>Bibliografía</i> | 455 |
| 8. | RETRATO DE JOSE DE TORO Y ZAMBRANO | 459 |
| 8.1. | <i>Catalogación</i> | 463 |
| 8.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 463 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 8.2.1. | Descripción..... | 464 |
| 8.2.2. | Identificación..... | 464 |
| 8.2.3. | Interpretación..... | 466 |
| 8.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 467 |
| 8.3.1. | Resumen | 467 |
| 8.3.2. | Descriptores..... | 468 |
| 8.4. | <i>Bibliografía</i> | 469 |
| 9. | RETRATO DE LA DUQUESA DE OSUNA..... | 473 |
| 9.1. | <i>Catalogación</i> | 477 |
| 9.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 477 |
| 9.2.1. | Descripción..... | 477 |
| 9.2.2. | Identificación..... | 479 |
| 9.2.3. | Interpretación..... | 489 |
| 9.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 491 |
| 9.3.1. | Resumen | 491 |
| 9.3.2. | Descriptores..... | 493 |
| 9.4. | <i>Bibliografía</i> | 494 |
| 10. | RETRATO DE LA MARQUESA DE PONTEJOS | 499 |
| 10.1. | <i>Catalogación</i> | 503 |
| 10.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 504 |
| 10.2.1. | Descripción..... | 504 |
| 10.2.2. | Identificación..... | 505 |
| 10.2.3. | Interpretación..... | 509 |
| 10.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 512 |
| 10.3.1. | Resumen | 512 |
| 10.3.2. | Descriptores..... | 514 |
| 10.4. | <i>Bibliografía</i> | 514 |
| 11. | RETRATO DE CARLOS III EN TRAJE DE CORTE..... | 519 |
| 11.1. | <i>Catalogación</i> | 523 |
| 11.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 524 |
| 11.2.1. | Descripción..... | 524 |
| 11.2.2. | Identificación..... | 525 |
| 11.2.3. | Interpretación..... | 530 |
| 11.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 533 |
| 11.3.1. | Resumen | 533 |
| 11.3.2. | Descriptores..... | 535 |
| 11.4. | <i>Bibliografía</i> | 535 |
| 12. | RETRATO DEL CONDE DE ALTAMIRA | 539 |
| 12.1. | <i>Catalogación</i> | 543 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 12.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 543 |
| 12.2.1. | Descripción | 543 |
| 12.2.2. | Identificación | 545 |
| 12.2.3. | Interpretación | 551 |
| 12.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 553 |
| 12.3.1. | Resumen..... | 553 |
| 12.3.2. | Descriptores | 555 |
| 12.4. | <i>Bibliografía</i> | 556 |
| 13. | RETRATO DEL MARQUÉS DE TOLOSA..... | 561 |
| 13.1. | <i>Catalogación</i> | 565 |
| 13.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 566 |
| 13.2.1. | Descripción | 566 |
| 13.2.2. | Identificación | 566 |
| 13.2.3. | Interpretación | 568 |
| 13.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 569 |
| 13.3.1. | Resumen..... | 569 |
| 13.3.2. | Descriptores | 570 |
| 13.4. | <i>Bibliografía</i> | 571 |
| 14. | RETRATO DE FRANCISCO JAVIER DE LARRUMBE..... | 575 |
| 14.1. | <i>Catalogación</i> | 579 |
| 14.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 580 |
| 14.2.1. | Descripción | 580 |
| 14.2.2. | Identificación | 581 |
| 14.2.3. | Interpretación | 581 |
| 14.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 582 |
| 14.3.1. | Resumen..... | 582 |
| 14.3.2. | Descriptores | 584 |
| 14.4. | <i>Bibliografía</i> | 584 |
| 15. | RETRATO DE FRANCISCO DE CABARRÚS | 587 |
| 15.1. | <i>Catalogación</i> | 591 |
| 15.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 591 |
| 15.2.1. | Descripción | 591 |
| 15.2.2. | Identificación | 592 |
| 15.2.3. | Interpretación | 597 |
| 15.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 599 |
| 15.3.1. | Resumen..... | 599 |
| 15.3.2. | Descriptores | 600 |
| 15.4. | <i>Bibliografía</i> | 601 |
| 16. | RETRATO DE CARLOS III EN TRAJE DE CAZA | 607 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 16.1. | <i>Catalogación</i> | 611 |
| 16.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 611 |
| 16.2.1. | Descripción..... | 611 |
| 16.2.2. | Identificación..... | 613 |
| 16.2.3. | Interpretación..... | 618 |
| 16.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 621 |
| 16.3.1. | Resumen..... | 621 |
| 16.3.2. | Descriptores..... | 623 |
| 16.4. | <i>Bibliografía</i> | 624 |
| 17. | RETRATO DE MANUEL OSORIO MANRIQUE DE ZÚÑIGA, SEÑOR DE GINÉS..... | 629 |
| 17.1. | <i>Catalogación</i> | 633 |
| 17.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 634 |
| 17.2.1. | Descripción..... | 634 |
| 17.2.2. | Identificación..... | 634 |
| 17.2.3. | Interpretación..... | 639 |
| 17.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 643 |
| 17.3.1. | Resumen..... | 643 |
| 17.3.2. | Descriptores..... | 646 |
| 17.4. | <i>Bibliografía</i> | 646 |
| 18. | RETRATO DE JUAN MARTÍN DE GOICOECHEA..... | 651 |
| 18.1. | <i>Catalogación</i> | 655 |
| 18.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 656 |
| 18.2.1. | Descripción..... | 656 |
| 18.2.2. | Identificación..... | 656 |
| 18.2.3. | Interpretación..... | 660 |
| 18.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 661 |
| 18.3.1. | Resumen..... | 661 |
| 18.3.2. | Descriptores..... | 662 |
| 18.4. | <i>Bibliografía</i> | 662 |
| 19. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA..... | 665 |
| 19.1. | <i>Catalogación</i> | 669 |
| 19.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 669 |
| 19.2.1. | Descripción..... | 669 |
| 19.2.2. | Identificación..... | 670 |
| 19.2.3. | Interpretación..... | 676 |
| 19.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 679 |
| 19.3.1. | Resumen..... | 679 |
| 19.3.2. | Descriptores..... | 681 |
| 19.4. | <i>Bibliografía</i> | 681 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 20. | RETRATO DEL REY CARLOS IV | 683 |
| 20.1. | <i>Catalogación</i> | 687 |
| 20.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 688 |
| 20.2.1. | Descripción | 688 |
| 20.2.2. | Identificación | 689 |
| 20.2.3. | Interpretación | 696 |
| 20.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 697 |
| 20.3.1. | Resumen..... | 697 |
| 20.3.2. | Descriptores | 699 |
| 20.4. | <i>Bibliografía</i> | 700 |
| 21. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON TONTILLO | 703 |
| 21.1. | <i>Catalogación</i> | 707 |
| 21.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 708 |
| 21.2.1. | Descripción | 708 |
| 21.2.2. | Identificación | 709 |
| 21.2.3. | Interpretación | 715 |
| 21.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 717 |
| 21.3.1. | Resumen..... | 717 |
| 21.3.2. | Descriptores | 719 |
| 21.4. | <i>Bibliografía</i> | 719 |
| 22. | RETRATO DEL REY CARLOS IV | 723 |
| 22.1. | <i>Catalogación</i> | 727 |
| 22.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 727 |
| 22.2.1. | Descripción | 727 |
| 22.2.2. | Identificación | 728 |
| 22.2.3. | Interpretación | 735 |
| 22.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 738 |
| 22.3.1. | Resumen..... | 738 |
| 22.3.1. | Descriptores | 740 |
| 22.4. | <i>Bibliografía</i> | 741 |
| 23. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA | 745 |
| 23.1. | <i>Catalogación</i> | 749 |
| 23.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 749 |
| 23.2.1. | Descripción | 749 |
| 23.2.2. | Identificación | 751 |
| 23.2.3. | Interpretación | 756 |
| 23.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 759 |
| 23.3.1. | Resumen..... | 759 |
| 23.3.2. | Descriptores | 761 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 23.4. | <i>Bibliografía</i> | 762 |
| 24. | RETRATO DEL REY CARLOS IV | 765 |
| 24.1. | <i>Catalogación</i> | 769 |
| 24.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 769 |
| 24.2.1. | Descripción | 769 |
| 24.2.2. | Identificación | 770 |
| 24.2.3. | Interpretación | 777 |
| 24.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 779 |
| 24.3.1. | Resumen | 779 |
| 24.3.2. | Descriptores | 782 |
| 24.4. | <i>Bibliografía</i> | 782 |
| 25. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA | 785 |
| 25.1. | <i>Catalogación</i> | 789 |
| 25.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 789 |
| 25.2.1. | Descripción | 789 |
| 25.2.2. | Identificación | 790 |
| 25.2.3. | Interpretación | 796 |
| 25.3. | <i>representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 799 |
| 25.3.1. | Resumen | 799 |
| 25.3.2. | Descriptores | 801 |
| 25.4. | <i>Bibliografía</i> | 802 |
| 26. | RETRATO DEL REY CARLOS IV | 805 |
| 26.1. | <i>Catalogación</i> | 809 |
| 26.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 809 |
| 26.2.1. | Descripción | 809 |
| 26.2.2. | Identificación | 810 |
| 26.2.3. | Interpretación | 817 |
| 26.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 819 |
| 26.3.1. | Resumen | 819 |
| 26.3.2. | Descriptores | 822 |
| 26.4. | <i>Bibliografía</i> | 822 |
| 27. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA | 825 |
| 27.1. | <i>Catalogación</i> | 829 |
| 27.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 829 |
| 27.2.1. | Descripción | 829 |
| 27.2.2. | Identificación | 831 |
| 27.2.3. | Interpretación | 836 |
| 27.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 839 |
| 27.3.1. | Resumen | 839 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 27.3.2. | Descriptores | 841 |
| 27.4. | <i>Bibliografía</i> | 842 |
| 28. | RETRATO DEL REY CARLOS IV | 845 |
| 28.1. | <i>Catalogación</i> | 849 |
| 28.2. | <i>análisis de contenido</i> | 849 |
| 28.2.1. | Descripción | 849 |
| 28.2.2. | Identificación | 850 |
| 28.2.3. | Interpretación | 857 |
| 28.3. | <i>representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 860 |
| 28.3.1. | Resumen..... | 860 |
| 28.3.2. | Descriptores | 862 |
| 28.4. | <i>Bibliografía</i> | 863 |
| 29. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA | 867 |
| 29.1. | <i>Catalogación</i> | 871 |
| 29.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 871 |
| 29.2.1. | Descripción | 871 |
| 29.2.2. | Identificación | 872 |
| 29.2.3. | Interpretación | 878 |
| 29.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 881 |
| 29.3.1. | Resumen..... | 881 |
| 29.3.2. | Descriptores | 883 |
| 29.4. | <i>Bibliografía</i> | 884 |
| 30. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA | 887 |
| 30.1. | <i>Catalogación</i> | 891 |
| 30.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 892 |
| 30.2.1. | Descripción | 892 |
| 30.2.2. | Identificación | 892 |
| 30.2.3. | Interpretación | 898 |
| 30.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 901 |
| 30.3.1. | Resumen..... | 901 |
| 30.3.2. | Descriptores | 903 |
| 30.4. | <i>Bibliografía</i> | 904 |
| 31. | RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA..... | 907 |
| 31.1. | <i>Catalogación</i> | 911 |
| 31.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 911 |
| 31.2.1. | Descripción | 911 |
| 31.2.2. | Identificación | 912 |
| 31.2.3. | Interpretación | 916 |
| 31.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 917 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 31.3.1. | Resumen | 917 |
| 31.3.2. | Descriptores | 919 |
| 31.4. | <i>Bibliografía</i> | 920 |
| 32. | RETRATO DE RAMÓN DE PIGNATELLI | 923 |
| 32.1. | <i>Catalogación</i> | 927 |
| 32.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 927 |
| 32.2.1. | Descripción | 927 |
| 32.2.2. | Identificación | 928 |
| 32.2.3. | Interpretación | 932 |
| 32.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 933 |
| 32.3.1. | Resumen | 933 |
| 32.3.2. | Descriptores | 934 |
| 32.4. | <i>Bibliografía</i> | 935 |
| 33. | RETRATO DE TADEA ARIAS | 939 |
| 33.1. | <i>Catalogación</i> | 943 |
| 33.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 943 |
| 33.2.1. | Descripción | 943 |
| 33.2.2. | Identificación | 945 |
| 33.2.3. | Interpretación | 947 |
| 33.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 948 |
| 33.3.1. | Resumen | 948 |
| 33.3.2. | Descriptores | 950 |
| 33.4. | <i>Bibliografía</i> | 950 |
| 34. | RETRATO DE MANUELA CAMAS Y LAS HERAS | 953 |
| 34.1. | <i>Catalogación</i> | 957 |
| 34.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 958 |
| 34.2.1. | Descripción | 958 |
| 34.2.2. | Identificación | 959 |
| 34.2.3. | Interpretación | 960 |
| 34.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 962 |
| 34.3.1. | Resumen | 962 |
| 34.3.2. | Descriptores | 963 |
| 34.4. | <i>Bibliografía</i> | 964 |
| 35. | RETRATO DE JUAN AGUSTÍN CEÁN-BERMÚDEZ | 967 |
| 35.1. | <i>Catalogación</i> | 971 |
| 35.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 971 |
| 35.2.1. | Descripción | 971 |
| 35.2.2. | Identificación | 972 |
| 35.2.3. | Interpretación | 977 |

| | | |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 35.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 979 |
| 35.3.1. | Resumen..... | 979 |
| 35.3.2. | Descriptores | 980 |
| 35.4. | <i>Bibliografía</i> | 981 |
| 36. | RETRATO DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ | 985 |
| 36.1. | <i>Catalogación</i> | 989 |
| 36.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 990 |
| 36.2.1. | Descripción | 990 |
| 36.2.2. | Identificación | 990 |
| 36.2.3. | Interpretación | 994 |
| 36.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> | 996 |
| 36.3.1. | Resumen..... | 996 |
| 36.3.2. | Descriptores | 998 |
| 36.4. | <i>Bibliografía</i> | 998 |
| 37. | RETRATO DEL GENERAL RICARDOS..... | 1005 |
| 37.1. | <i>Catalogación</i> | 1009 |
| 37.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1010 |
| 37.2.1. | Descripción | 1010 |
| 37.2.2. | Identificación | 1010 |
| 37.2.3. | Interpretación | 1013 |
| 37.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1015 |
| 37.3.1. | Resumen..... | 1015 |
| 37.3.2. | Descriptores | 1016 |
| 37.4. | <i>Bibliografía</i> | 1017 |
| 38. | RETRATO DE DOÑA MARIA ANTONIA GONZAGA CARACCILO, MARQUESA DE VILLAFRANCA | 1021 |
| 38.1. | <i>Catalogación</i> | 1025 |
| 38.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1026 |
| 38.2.1. | Descripción | 1026 |
| 38.2.2. | Identificación | 1027 |
| 38.2.3. | Interpretación | 1031 |
| 38.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1034 |
| 38.3.1. | Resumen..... | 1034 |
| 38.3.2. | Descriptores | 1035 |
| 38.4. | <i>Bibliografía</i> | 1036 |
| 39. | RETRATO DEL DUQUE DE ALBA..... | 1039 |
| 39.1. | <i>Catalogación</i> | 1043 |
| 39.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1044 |
| 39.2.1. | Descripción | 1044 |
| 39.2.2. | Identificación | 1045 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 39.2.3. | Interpretación..... | 1050 |
| 39.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1053 |
| 39.3.1. | Resumen..... | 1053 |
| 39.3.2. | Descriptores..... | 1055 |
| 39.4. | <i>Bibliografía</i> | 1056 |
| 40. | RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA..... | 1061 |
| 40.1. | <i>Catalogación</i> | 1065 |
| 40.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1065 |
| 40.2.1. | Descripción..... | 1065 |
| 40.2.2. | Identificación..... | 1066 |
| 40.2.3. | Interpretación..... | 1074 |
| 40.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1077 |
| 40.3.1. | Resumen..... | 1077 |
| 40.3.2. | Descriptores..... | 1079 |
| 40.4. | <i>Bibliografía</i> | 1080 |
| 41. | ESTUDIO PARA UN RETRATO ECUESTRE DE MANUEL GODOY, DUQUE DE ALCUDIA..... | 1087 |
| 41.1. | <i>Catalogación</i> | 1091 |
| 41.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1091 |
| 41.2.1. | Descripción..... | 1091 |
| 41.2.2. | Identificación..... | 1093 |
| 41.2.3. | Interpretación..... | 1098 |
| 41.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1100 |
| 41.3.1. | Resumen..... | 1100 |
| 41.3.2. | Descriptores..... | 1101 |
| 41.4. | <i>Bibliografía</i> | 1102 |
| 42. | RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA..... | 1107 |
| 42.1. | <i>Catalogación</i> | 1111 |
| 42.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1111 |
| 42.2.1. | Descripción..... | 1111 |
| 42.2.2. | Identificación..... | 1112 |
| 42.2.3. | Interpretación..... | 1116 |
| 42.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1117 |
| 42.3.1. | Resumen..... | 1117 |
| 42.3.2. | Descriptores..... | 1119 |
| 42.4. | <i>Bibliografía</i> | 1119 |
| 43. | RETRATO DE FERDINAND GUILLEMARDET..... | 1123 |
| 43.1. | <i>Catalogación</i> | 1127 |
| 43.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1127 |
| 43.2.1. | Descripción..... | 1127 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 43.2.2. | Identificación | 1128 |
| 43.2.3. | Interpretación | 1130 |
| 43.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1132 |
| 43.3.1. | Resumen..... | 1132 |
| 43.3.2. | Descriptores | 1133 |
| 43.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1134 |
| 44. | RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA EN PIE | 1137 |
| 44.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1141 |
| 44.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1141 |
| 44.2.1. | Descripción | 1141 |
| 44.2.2. | Identificación | 1142 |
| 44.2.3. | Interpretación | 1147 |
| 44.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1148 |
| 44.3.1. | Resumen..... | 1148 |
| 44.3.2. | Descriptores | 1150 |
| 44.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1150 |
| 45. | RETRATO DE MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ “LA TIRANA” | 1153 |
| 45.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1157 |
| 45.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1158 |
| 45.2.1. | Descripción | 1158 |
| 45.2.2. | Identificación | 1159 |
| 45.2.3. | Interpretación | 1162 |
| 45.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1165 |
| 45.3.1. | Resumen..... | 1165 |
| 45.3.2. | Descriptores | 1167 |
| 45.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1168 |
| 46. | RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CAZADOR..... | 1171 |
| 46.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1175 |
| 46.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1175 |
| 46.2.1. | Descripción | 1175 |
| 46.2.2. | Identificación | 1176 |
| 46.2.3. | Interpretación | 1183 |
| 46.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1186 |
| 46.3.1. | Resumen..... | 1186 |
| 46.3.2. | Descriptores | 1189 |
| 46.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1190 |
| 47. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON MANTILLA..... | 1195 |
| 47.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1199 |
| 47.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1199 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 47.2.1. | Descripción..... | 1199 |
| 47.2.2. | Identificación..... | 1200 |
| 47.2.3. | Interpretación..... | 1206 |
| 47.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1210 |
| 47.3.1. | Resumen | 1210 |
| 47.3.2. | Descriptores..... | 1212 |
| 47.4. | <i>Bibliografía</i> | 1213 |
| 48. | RETRATO DEL REY CARLOS IV A CABALLO | 1219 |
| 48.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1223 |
| 48.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1224 |
| 48.2.1. | Descripción..... | 1224 |
| 48.2.2. | Identificación..... | 1225 |
| 48.2.3. | Interpretación..... | 1232 |
| 48.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1235 |
| 48.3.1. | Resumen | 1235 |
| 48.3.2. | Descriptores..... | 1238 |
| 48.4. | <i>Bibliografía</i> | 1238 |
| 49. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA A CABALLO..... | 1245 |
| 49.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1249 |
| 49.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1249 |
| 49.2.1. | Descripción..... | 1249 |
| 49.2.2. | Identificación..... | 1251 |
| 49.2.3. | Interpretación..... | 1256 |
| 49.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1260 |
| 49.3.1. | Resumen | 1260 |
| 49.3.2. | Descriptores..... | 1263 |
| 49.4. | <i>Bibliografía</i> | 1263 |
| 50. | RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CORONEL DE GUARDIA DE CORPS..... | 1269 |
| 50.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1273 |
| 50.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1273 |
| 50.2.1. | Descripción..... | 1273 |
| 50.2.2. | Identificación..... | 1274 |
| 50.2.3. | Interpretación..... | 1281 |
| 50.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1284 |
| 50.3.1. | Resumen | 1284 |
| 50.3.2. | Descriptores..... | 1286 |
| 50.4. | <i>Bibliografía</i> | 1287 |
| 51. | RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON TRAJE DE CORTE..... | 1291 |
| 51.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1295 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 52.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1295 |
| 51.2.1. | Descripción | 1295 |
| 51.2.2. | Identificación | 1296 |
| 51.2.3. | Interpretación | 1302 |
| 51.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1304 |
| 51.3.1. | Resumen..... | 1304 |
| 51.3.2. | Descriptores | 1307 |
| 51.4. | <i>Bibliografía</i> | 1307 |
| 52. | RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA, CONDESA DE CHINCHÓN..... | 1311 |
| 52.1. | <i>CATALOGACIÓN</i> | 1315 |
| 52.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1316 |
| 52.2.1. | Descripción | 1316 |
| 52.2.2. | Identificación | 1317 |
| 52.2.3. | Interpretación | 1322 |
| 52.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1325 |
| 52.3.1. | Resumen..... | 1325 |
| 52.3.2. | Descriptores | 1327 |
| 52.4. | <i>Bibliografía</i> | 1328 |
| 53. | RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA | 1335 |
| 53.1. | <i>Catalogación</i> | 1339 |
| 53.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1339 |
| 53.2.1. | Descripción | 1339 |
| 53.2.2. | Identificación | 1340 |
| 53.2.3. | Interpretación | 1347 |
| 53.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1349 |
| 53.3.1. | Resumen..... | 1349 |
| 53.3.2. | Descriptores | 1351 |
| 53.4. | <i>Bibliografía</i> | 1352 |
| 54. | RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA | 1355 |
| 54.1. | <i>Catalogación</i> | 1359 |
| 54.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1359 |
| 54.2.1. | Descripción | 1359 |
| 54.2.2. | Identificación | 1360 |
| 54.2.3. | Interpretación | 1367 |
| 54.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1369 |
| 54.3.1. | Resumen..... | 1369 |
| 54.3.2. | Descriptores | 1371 |
| 54.4. | <i>Bibliografía</i> | 1372 |
| 55. | RETRATO DE MANUEL GODOY..... | 1375 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 55.1. | <i>Catalogación</i> | 1379 |
| 55.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1379 |
| 55.2.1. | Descripción..... | 1379 |
| 55.2.2. | Identificación..... | 1381 |
| 55.2.3. | Interpretación..... | 1387 |
| 55.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1390 |
| 55.3.1. | Resumen | 1390 |
| 55.3.2. | Descriptores..... | 1393 |
| 55.4. | <i>Bibliografía</i> | 1394 |
| 56. | RETRATO DE FÉLIX DE AZARA | 1399 |
| 56.1. | <i>Catalogación</i> | 1403 |
| 56.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1403 |
| 56.2.1. | Descripción..... | 1403 |
| 56.2.2. | Identificación..... | 1404 |
| 56.2.3. | Interpretación..... | 1411 |
| 56.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1414 |
| 56.3.1. | Resumen | 1414 |
| 56.3.2. | Descriptores..... | 1416 |
| 56.4. | <i>Bibliografía</i> | 1416 |
| 57. | RETRATO DE LA MARQUESA DE SANTA CRUZ..... | 1421 |
| 57.1. | <i>Catalogación</i> | 1425 |
| 57.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1426 |
| 57.2.1. | Descripción..... | 1426 |
| 57.2.2. | Identificación..... | 1427 |
| 57.2.3. | Interpretación..... | 1435 |
| 57.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1438 |
| 57.3.1. | Resumen | 1438 |
| 57.3.2. | Descriptores..... | 1441 |
| 57.4. | <i>Bibliografía</i> | 1441 |
| 58. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII A CABALLO | 1447 |
| 58.1. | <i>Catalogación</i> | 1451 |
| 58.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1451 |
| 58.2.1. | Descripción..... | 1451 |
| 58.2.2. | Identificación..... | 1452 |
| 58.2.3. | Interpretación..... | 1458 |
| 58.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1461 |
| 58.3.1. | Resumen | 1461 |
| 58.3.2. | Descriptores..... | 1463 |
| 58.4. | <i>Bibliografía</i> | 1464 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 59. | RETRATO DE PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN | 1469 |
| 59.1. | <i>Catalogación</i> | 1473 |
| 59.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1473 |
| 59.2.1. | Descripción | 1473 |
| 59.2.2. | Identificación | 1474 |
| 59.2.3. | Interpretación | 1476 |
| 59.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1478 |
| 59.3.1. | Resumen..... | 1478 |
| 59.3.2. | Descriptores | 1479 |
| 59.4. | <i>Bibliografía</i> | 1480 |
| 60. | RETRATO DEL GENERAL PALAFOX | 1483 |
| 60.1. | <i>Catalogación</i> | 1487 |
| 60.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1487 |
| 60.2.1. | Descripción | 1487 |
| 60.2.2. | Identificación | 1488 |
| 60.2.3. | Interpretación | 1492 |
| 60.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1493 |
| 60.3.1. | Resumen..... | 1493 |
| 60.3.2. | Descriptores | 1495 |
| 60.4. | <i>Bibliografía</i> | 1495 |
| 61. | RETRATO DE JUAN MARTÍN DÍAZ, “EL EMPECINADO” | 1499 |
| 61.1. | <i>Catalogación</i> | 1503 |
| 61.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1504 |
| 61.2.1. | Descripción | 1504 |
| 61.2.2. | Identificación | 1505 |
| 61.2.3. | Interpretación | 1508 |
| 61.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1510 |
| 61.3.1. | Resumen..... | 1510 |
| 61.3.2. | Descriptores | 1512 |
| 61.4. | <i>Bibliografía</i> | 1512 |
| 62. | RETRATO ECUESTRE DEL DUQUE DE WELLINGTON | 1515 |
| 62.1. | <i>Catalogación</i> | 1519 |
| 62.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1519 |
| 62.2.1. | Descripción | 1519 |
| 62.2.2. | Identificación | 1520 |
| 62.2.3. | Interpretación | 1523 |
| 62.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1527 |
| 62.3.1. | Resumen..... | 1527 |
| 62.3.2. | Descriptores | 1529 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 62.4. | <i>Bibliografía</i> | 1529 |
| 63. | RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON | 1533 |
| 63.1. | <i>Catalogación</i> | 1537 |
| 63.2 | <i>Análisis de contenido</i> | 1538 |
| 63.2.1. | Descripción | 1538 |
| 63.2.2. | Identificación | 1539 |
| 63.2.3. | Interpretación | 1542 |
| 63.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1544 |
| 63.3.1. | Resumen | 1544 |
| 63.3.2. | Descriptores | 1546 |
| 63.4. | <i>Bibliografía</i> | 1547 |
| 64. | RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON | 1551 |
| 64.1. | <i>Catalogación</i> | 1555 |
| 64.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1556 |
| 64.2.1. | Descripción | 1556 |
| 64.2.2. | Identificación | 1556 |
| 64.2.3. | Interpretación | 1559 |
| 64.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1561 |
| 64.3.1. | Resumen | 1561 |
| 64.3.2. | Descriptores | 1562 |
| 64.4. | <i>Bibliografía</i> | 1563 |
| 65. | RETRATO DE PEPITO COSTA Y BONELLS | 1567 |
| 65.1. | <i>Catalogación</i> | 1571 |
| 65.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1571 |
| 65.2.1. | Descripción | 1571 |
| 65.2.2. | Identificación | 1572 |
| 65.2.3. | Interpretación | 1575 |
| 65.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1577 |
| 65.3.1. | Resumen | 1577 |
| 65.3.2. | Descriptores | 1579 |
| 65.4. | <i>Bibliografía</i> | 1579 |
| 66. | RETRATO ECUESTRE DEL GENERAL PALAFOX | 1583 |
| 66.1. | <i>Catalogación</i> | 1587 |
| 66.1. | <i>Análisis de contenido</i> | 1588 |
| 66.2.1. | Descripción | 1588 |
| 66.2.2. | Identificación | 1589 |
| 66.2.3. | Interpretación | 1593 |
| 66.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1597 |
| 66.3.1. | Resumen | 1597 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 66.3.2. | Descriptores | 1599 |
| 66.3.2. | <i>Bibliografía</i> | 1600 |
| 67. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII..... | 1607 |
| 67.1. | <i>Catalogación</i> | 1611 |
| 67.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1611 |
| 67.2.1. | Descripción | 1611 |
| 67.2.2. | Identificación | 1612 |
| 67.2.3. | Interpretación | 1618 |
| 67.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1620 |
| 67.3.1. | Resumen..... | 1620 |
| 67.3.2. | Descriptores | 1621 |
| 67.4. | <i>Bibliografía</i> | 1622 |
| 68. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII..... | 1625 |
| 68.1. | <i>Catalogación</i> | 1629 |
| 68.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1629 |
| 68.2.1. | Descripción | 1629 |
| 68.2.2. | Identificación | 1631 |
| 68.2.3. | Interpretación | 1637 |
| 68.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1640 |
| 68.3.1. | Resumen..... | 1640 |
| 68.3.2. | Descriptores | 1643 |
| 68.4. | <i>Bibliografía</i> | 1643 |
| 69. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII EN UN CAMPAMENTO | 1647 |
| 69.1. | <i>Catalogación</i> | 1651 |
| 69.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1651 |
| 69.2.1. | Descripción | 1651 |
| 69.2.2. | Identificación | 1652 |
| 69.2.3. | Interpretación | 1658 |
| 69.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1662 |
| 69.3.1. | Resumen..... | 1662 |
| 69.3.2. | Descriptores | 1665 |
| 69.4. | <i>Bibliografía</i> | 1666 |
| 70. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII CON MANTO REAL..... | 1669 |
| 70.1. | <i>Catalogación</i> | 1673 |
| 70.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1673 |
| 70.2.1. | Descripción | 1673 |
| 70.2.2. | Identificación | 1674 |
| 70.2.3. | Interpretación | 1680 |
| 70.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales</i> ... | 1683 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 70.3.1. | Resumen | 1683 |
| 70.3.2. | Descriptores | 1685 |
| 70.4. | <i>Bibliografía</i> | 1686 |
| 71. | RETRATO DEL REY FERNANDO VII CON MANTO REAL | 1689 |
| 71.1. | <i>Catalogación</i> | 1693 |
| 71.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1693 |
| 71.2.1. | Descripción | 1693 |
| 71.2.2. | Identificación | 1694 |
| 71.2.3. | Interpretación | 1700 |
| 71.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1704 |
| 71.3.1. | Resumen | 1704 |
| 71.3.2. | Descriptores | 1706 |
| 71.4. | <i>Bibliografía</i> | 1707 |
| 72. | RETRATO DEL DUQUE DE SAN CARLOS | 1711 |
| 72.1. | <i>Catalogación</i> | 1715 |
| 72.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1715 |
| 72.2.1. | Descripción | 1715 |
| 72.2.2. | Identificación | 1716 |
| 72.2.3. | Interpretación | 1720 |
| 72.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1723 |
| 72.3.1. | Resumen | 1723 |
| 72.3.2. | Descriptores | 1725 |
| 72.4. | <i>Bibliografía</i> | 1726 |
| 73. | RETRATO DE LA DUQUESA DE ABRANTES | 1731 |
| 73.1. | <i>Catalogación</i> | 1735 |
| 73.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1735 |
| 73.2.1. | Descripción | 1735 |
| 73.2.2. | Identificación | 1736 |
| 73.2.3. | Interpretación | 1742 |
| 73.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1744 |
| 73.3.1. | Resumen | 1744 |
| 73.3.2. | Descriptores | 1746 |
| 73.4. | <i>Bibliografía</i> | 1747 |
| 74. | RETRATO DE RAMÓN SATUÉ ALLUÉ | 1751 |
| 74.1. | <i>Catalogación</i> | 1755 |
| 74.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1756 |
| 74.2.1. | Descripción | 1756 |
| 74.2.2. | Identificación | 1756 |
| 74.2.3. | Interpretación | 1758 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 74.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1760 |
| 74.3.1. | Resumen..... | 1760 |
| 74.3.2. | Descriptores | 1761 |
| 74.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1762 |
| 75. | RETRATO DE JOSÉ DUASO LATRE..... | 1765 |
| 75.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1769 |
| 75.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1769 |
| 75.2.1. | Descripción | 1769 |
| 75.2.2. | Identificación | 1770 |
| 75.2.3. | Interpretación | 1774 |
| 75.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1775 |
| 75.3.1. | Resumen..... | 1775 |
| 75.3.2. | Descriptores | 1777 |
| 75.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1777 |
| 76. | RETRATO DE JOAQUÍN MARÍA FERRER | 1781 |
| 76.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1785 |
| 76.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1785 |
| 76.2.1. | Descripción | 1785 |
| 76.2.2. | Identificación | 1786 |
| 76.2.3. | Interpretación | 1789 |
| 76.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ...</i> | 1790 |
| 76.3.1. | Resumen..... | 1790 |
| 76.3.2. | Descriptores | 1791 |
| 76.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1791 |
| 77. | RETRATO DE MANUELA ÁLVAREZ COIÑAS | 1795 |
| 77.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1799 |
| 77.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1799 |
| 77.2.1. | Descripción | 1799 |
| 77.2.2. | Identificación | 1800 |
| 77.2.3. | Interpretación | 1801 |
| 77.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales ..</i> | 1802 |
| 77.3.1. | Resumen..... | 1802 |
| 77.3.2. | Descriptores | 1803 |
| 77.4. | <i>Bibliografía.....</i> | 1803 |
| 78. | RETRATO DE JACQUES GALOS..... | 1807 |
| 78.1. | <i>Catalogación.....</i> | 1811 |
| 78.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1811 |
| 78.2.1. | Descripción | 1811 |
| 78.2.2. | Identificación | 1812 |

| | | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 78.2.3. | Interpretación..... | 1814 |
| 78.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1815 |
| 78.3.1. | Resumen..... | 1815 |
| 78.3.2. | Descriptores..... | 1817 |
| 78.4. | <i>Bibliografía</i> | 1817 |
| 79. | RETRATO DE JUAN BAUTISTA DE MUGUIRO E IRIBARREN..... | 1819 |
| 79.1. | <i>Catalogación</i> | 1823 |
| 79.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1824 |
| 79.2.1. | Descripción..... | 1824 |
| 79.2.2. | Identificación..... | 1824 |
| 79.2.3. | Interpretación..... | 1826 |
| 79.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1829 |
| 79.3.1. | Resumen..... | 1829 |
| 79.3.2. | Descriptores..... | 1831 |
| 79.4. | <i>Bibliografía</i> | 1832 |
| 80. | RETRATO DE JOSÉ PÍO DE MOLINA..... | 1837 |
| 80.1. | <i>Catalogación</i> | 1841 |
| 80.2. | <i>Análisis de contenido</i> | 1841 |
| 80.2.1. | Descripción..... | 1841 |
| 80.2.2. | Identificación..... | 1841 |
| 80.2.3. | Interpretación..... | 1843 |
| 80.3. | <i>Representación documental de contenido y elaboración de productos documentales...</i> | 1844 |
| 80.3.1. | Resumen..... | 1844 |
| 80.3.2. | Descriptores..... | 1845 |
| 80.4. | <i>Bibliografía</i> | 1846 |
| <hr/> | | |
| 3.2. | Índices cronológico y sistemático | 1849 |
| <hr/> | | |
| 3.2.1. | <i>Índice cronológico de los retratos analizados</i> | 1851 |
| 3.2.2. | <i>Índice analítico de descriptores topográficos, onomásticos y temáticos</i> | 1857 |

CAPÍTULO 4 CONCLUSIONES1899

4.0. *Introducción*.....1901

4.1. *Conclusiones*.....1902

 4.1.1. *Conclusiones para la teoría de la Documentación*1902

 4.1.2. *Conclusiones metodológicas para el análisis de contenido documental*.....1903

 4.1.3. *Conclusiones sobre el dominio específico de estudio*.....1904

4.2. *Líneas de futuro*1906

BIBLIOGRAFÍA GENERAL1909

ANEXO DICCIONARIO CONCEPTUAL2023

TABLA DE FIGURAS E ILUSTRACIONES2109

Índice de figuras2111

Índice de ilustraciones.....2113

CAPÍTULO 0

INTRODUCCIÓN

0.0. JUSTIFICACIÓN E INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN

Aunque las imágenes han sido dentro de la cultura humana eficaces medios de expresión y de comunicación milenios antes de que los discursos orales fuesen registrados por medio de la escritura, es ahora –a comienzos del siglo XXI– cuando su presencia ha adquirido una dimensión gigantesca y universal.

En efecto, imágenes de todo tipo y naturaleza –fotográficas, audiovisuales, artísticas, digitales, virtuales, infográficas, holográficas, etc.– irrumpen en la vida cotidiana de las personas que vivimos en las sociedades ricas, y –de forma paralela– los mensajes visuales que recibimos se multiplican, desde la publicidad gráfica que acompaña a la prensa que leemos con el café de la mañana hasta las últimas informaciones audiovisuales transmitidas en el noticiero de media noche.

Por ello, la importancia que los discursos icónicos tienen dentro de los mecanismos de transmisión cultural más característicos de la sociedad de la información –muy señaladamente desde que las tecnologías informáticas han extendido su presencia– requiere que conozcamos los códigos, los modos y los procesos que las imágenes desarrollan para elaborar sus significados y construir su sentido.

Por otra parte, el desarrollo pujante de los sistemas de información multimedia, así como el “redescubrimiento” de las capacidades de los documentos icónicos para almacenar y transmitir conocimientos de variada naturaleza han contribuido a poner de manifiesto la necesidad de llevar a cabo procesos de análisis que faciliten el acceso y la recuperación de su contenido semántico.

En este sentido, dentro de la variada tipología icónica disponible, la imagen artística constituye un paradigma de estudio extraordinariamente pertinente para el documentalista, pues despliega ante él la riqueza de sus mensajes comunicativos, a la

par que le ofrece la posibilidad de reconstruir y representar verbalmente¹ su discurso para ponerlo a disposición de una comunidad de usuarios, que se interesan por él².

Esto explica el interés y la relevancia crecientes que ofrece este campo de trabajo para su aplicación en nuevos ámbitos científicos –como la Sociología, la Publicidad, la Historia, la Antropología, la Psicología y un amplio conjunto de ciencias humanísticas y sociales– incrementados además, gracias a las enormes posibilidades que la difusión telemática de las reproducciones de las obras de arte brinda al conocimiento y disfrute del patrimonio artístico y cultural.

Por ello, el análisis de las imágenes pictóricas está dejando de ser competencia exclusiva de los estudiosos del arte –quienes se vienen ocupando de ellas con las metodologías específicas del análisis estético, artístico e histórico– mientras crece la atención multidisciplinar hacia ellas; lo que requiere planteamientos metodológicos integrales que consideren sus valores gnoseológicos, informativos y documentales y permitan su estudio estructural y evolutivo.

Debe considerarse, además, que el actual interés por la información artística forma parte de la expansión que la cultura y la comunicación visual han experimentado durante la centuria pasada, merced al desarrollo que los medios de comunicación de masas y las redes telemáticas han alcanzado, gracias al abaratamiento de los costes económicos y al crecimiento de sus prestaciones comunicativas³.

¹ Véase Enser, P. G. B. Progress in documentation: Pictorial information retrieval. *Journal of Documentation*. 1995, 51, 2, p. 126-170.

² Sobre esta cuestión es relevante la aportación realizada por el profesor J. García Leal en su monografía –*Arte y conocimiento*. 2.^a ed. Granada: Universidad de Granada, 1997, p. 81-93– donde analiza pormenorizadamente el tipo de conocimiento específico que proporciona el arte, así como sus dispositivos y procedimientos idiosincrásicos, frente a otras formas de concepción y representación de la realidad como la ciencia o la filosofía. Indica, además, que lo esencial del arte es el poder de revelación que posee, su capacidad de descubrir e iluminar la cara inhabitual de los hechos y las cosas.

³ Hasta tal punto que prestigiosos autores, como el politólogo G. Sartori –*Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 1998– plantean cómo los medios de comunicación de masas actuales, basados principalmente en la eficacia y el poder comunicativo de las imágenes empobrecen el aparato cognoscitivo humano, haciendo que el *homo sapiens*, producto de la cultura escrita –según este autor–, devenga en *homo videns*, mucho menos entrenado para el pensamiento abstracto.

Mientras, autores como el lingüista R. Simone –*La tercera fase: Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus, 2001– se dedican a analizar las formas centenarias de conocimiento que la cultura audiovisual actual está transformando, a la par que pergeñan los rasgos de la nueva cultura emergente.

En este sentido, los avances conseguidos mediante la red Internet suponen un hito más – aunque cualitativamente, el más determinante de todos– dentro del proceso imparable de potenciación de la transmisión y difusión de información icónica, pues las redes telemáticas⁴ han hecho posible que la producción de los actuales documentos visuales supere las ventajas –en cuanto a economía de recursos, capacidad y facilidad de difusión– que la tecnología impresora mediante tipos metálicos proporcionó en su momento a los documentos textuales.

Pero, aunque este conjunto de factores expliquen, en parte, nuestro renovado interés por la comunicación icónica, su importancia intrínseca trasciende, con mucho, el actual contexto marcado por la tecnologías de la información.

De hecho, desde sus orígenes, el sustrato más profundo de la relación entre los seres humanos se ha apoyado sobre la eficacia comunicativa de las imágenes visuales –forma primaria de comunicación interpersonal presente en los gestos, las posturas, la indumentaria, etc.–; mientras que la comunicación lingüística apareció más tardíamente, como medio para evitar la ambigüedad del mensaje no verbal y añadirle las funcionalidades del procesamiento lógico y conceptual, modulando su decodificación.

Sin embargo, la mayoría de los sistemas de almacenamiento y procesamiento de información documental que las sociedades humanas han creado a lo largo de su historia han potenciado la comunicación lingüística⁵ –más lógica, conceptual y abstracta– en detrimento de la icónica – mucho más expresiva, emocional y concreta–.

Las razones son bien conocidas: economía de símbolos y de medios requeridos; facilidad de aprendizaje y procesamiento del sistema lingüístico, ergonomía, portabilidad, posibilidad de trascender los límites espacio-temporales, etc.

Como resultado, las sociedades estatales a partir del Neolítico fueron apoyando cada vez más su organización sobre los documentos escritos, a la par que preferían el

⁴ Una perspectiva interesante sobre la situación actual y perspectivas de evolución de los documentos multimedia y el discurso hipertextual se encuentra en M. Castells. *La Galaxia Internet*. Barcelona: Debolsillo, 2003. Ensayo. Actualidad; 5, p. 241-266.

⁵ Sobre esta cuestión, la historiadora A. Gaur –*Historia de la escritura*. Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1990. Biblioteca del libro; T, p. 17-20– sostiene que la relación entre tipo de sistema social y tipo de representación elegido es doblemente recíproca, en la medida que el tipo de escritura que desarrolla o escoge una sociedad, depende del tipo de sociedad que es.

discurso lingüístico como paradigma dominante para la transmisión de información y conocimiento. Este proceso histórico especializó como medio de comunicación con las masas a la concreta y ambigua imagen, mientras que para la sofisticada comunicación que exige el ejercicio del poder y la reflexión –política, económica o científica– escogió el discurso lingüístico, mucho más adecuado para la conceptualización y la abstracción. La elección conllevó el sacrificio del mensaje en favor del medio y también supuso importantes pérdidas de potencial expresivo y de razonamiento⁶.

Esta preponderancia del discurso lógico-lingüístico y de sus subsiguientes representaciones textuales encuentra reflejo en nuestras actuales actividades y técnicas de procesamiento de información, y también en la orientación de los servicios de información –muy señaladamente en la forma en que tratamos, representamos y recuperamos la información– y explica el innecesario, pero constatable, menosprecio del valor documental de los soportes icónicos.

Sin embargo, el reconocimiento del espacio fundamental que la imagen ocupa en la comunicación y en la economía humanas justifica el renovado interés surgido en su tratamiento documental.

La situación ideal debería reconocer que el icónico y el lingüístico son, en realidad, dos tipos de pensamiento y dos formas de comunicación complementarias y mutuamente interdependientes, perfectamente compatibles en los actuales entornos multimedia de nuestros sistemas de información.

Para concluir este epígrafe, hemos de remarcar que, en este contexto teórico de aceptación de la complementariedad intrínseca entre la comunicación basada en la palabra y la comunicación basada en la imagen, el análisis de contenido de la imagen artística cobra especial sentido como objeto de investigación “puente”, puesto que –por su propia naturaleza– es un mensaje que incorpora importantes elementos que permiten transitar desde lo conceptual-abstracto hacia lo perceptual-concreto y viceversa.

⁶ P. G. B. Enser. *Art. cit.*, p. 127.

0.1. MARCO CIENTÍFICO DE LA INVESTIGACIÓN

La sensibilización y el interés social hacia las obras pictóricas –y las artísticas, en general– han surgido como producto de un proceso histórico dilatado en el tiempo, en el que han confluído la preocupación inicial por su conservación y salvaguarda material; posteriormente, el deseo de incrementar y universalizar el disfrute de todos los bienes artísticos extendiéndolo a capas sociales cada vez más amplias –objetivo básico de las políticas culturales occidentales desde finales del siglo XIX– hasta la valoración contemporánea –nacida de las formulaciones estéticas americanas planteadas a partir de la mitad del siglo pasado– que atribuye a las pinturas, y por extensión a todos los objetos estéticos, un sentido primordialmente comunicativo.

Bajo este paradigma comunicacional, se considera que cada pintura es una entidad reveladora de significados pertinentes para el espectador gracias a que posee cualidades y mecanismos de significación propios –como su naturaleza simbólica– que le otorgan un gran potencial para el intercambio de significados y la convierten en un “dispositivo multiforme para el goce”⁷, en el que los códigos empleados se multiplican y los usos desarrollados proliferan.

Esta condición –a primera vista, exclusivamente hedonista– confiere especial relevancia dentro del proceso comunicativo al espectador del objeto estético, en la medida en que, al convertirlo en sujeto del disfrute y por ello, en destinatario del discurso, le faculta para reconstruir “aquello” que se proyecta en –y a través de– la obra artística y gobierna los hechos, es decir, lo que organiza el sentido. Dicho sentido es la instancia última de la relación sýgnica, que permite trascender lo que el artista no dice, pero que su obra –a través, tanto de sus elementos, como de las relaciones que mantienen entre ellos en el discurso estético– sí enuncia implícita o explícitamente.

Cuando se dilucidan convenientemente los sistemas y subsistemas de representación referencial que la pintura adopta para designar escenas, personas y objetos tridimensionales en un espacio bidimensional⁸, entonces, el significado y también el

⁷ P. Salabert. *(D)efecto de la pintura*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1985. Palabra plástica; 5, p. 13.

⁸ P. Salabert. *Op. cit.*, p. 30.

contenido comunicativo de cada obra pictórica se torna susceptible de ser organizado, estructurado y verbalizado.

A partir de esta consideración –surgida fruto de las aportaciones científicas realizadas desde las investigaciones iconológicas y semióticas–, la obra pictórica puede ser conceptualizada como un espacio para el significado y, simultáneamente, un espacio signifiante; como un texto visual, en suma, cuyo discurso puede ser sometido a procesos analíticos que segmenten y secuencien sus niveles de representación y referencia.

Desde este momento, además, es posible ofrecer bajo estándares documentales normalizados los resultados de dicho análisis y difundirlos entre usuarios potencialmente interesados en su recuperación.

Para ello es necesario solicitar la concurrencia de las Ciencias de la Documentación, que aportan planteamientos epistemológicos, metodologías propias, técnicas de trabajo y herramientas específicamente diseñadas para el tratamiento documental de esta información.

El beneficio científico de este proceso es doble, en tanto que la Semiótica de la pintura encuentra a través de la Documentación un cauce sistematizado para articular y diseminar sus análisis de forma estandarizada; y por otra parte, en la medida que –gracias a la conceptualización semiótica– la Documentación puede extender hacia los documentos pictóricos en particular, y los gráficos en general, su ámbito de análisis.

El diálogo crítico y la confluencia de los aportes científicos procedentes de estos dos ámbitos disciplinares nos permite construir una perspectiva mucho más rica con la que abordar el proceso de análisis del contenido de los objetos pictóricos que escogemos como muestra de esta investigación.

Por otra parte, la integración disciplinar que impregna nuestro trabajo, no sólo es uno de los pilares sobre los que se sustenta el desarrollo científico, tecnológico y social actual, sino que contribuye a un mejor aprovechamiento del saber –cultural, técnico y también estético– que los seres humanos hemos ido acumulando a lo largo de la historia.

En este sentido, dentro del contexto informacional en el que nos ubicamos las sociedades avanzadas, ningún desarrollo es posible sin una adecuada gestión de la

información, que permita acceder a ella y utilizarla como elemento para producir nuevo conocimiento y nuevos avances.

Finalmente, no queremos dejar de señalar que la información de que disponemos –y que ponemos en uso– no sólo ha de ser un recurso cuyo valor añadido permita crear nueva riqueza, sino también un derecho universalmente reconocido⁹, cuyo disfrute y alcance debemos contribuir a extender.

0.2. PUNTO DE PARTIDA E HIPÓTESIS

Las premisas que toma como punto de partida esta investigación son las siguientes:

1. Dentro de las Ciencias de la Documentación, los documentos artísticos –y señaladamente los pictóricos– carecen de metodologías específicas diseñadas para la lectura e interpretación de sus contenidos y consiguientemente, también de herramientas adecuadas para su representación y recuperación documental.
2. Los documentos pictóricos –en tanto que representaciones plásticas– se articulan sobre complejos sistemas semióticos, susceptibles de ser analizados y, posteriormente, expresados y representados a través de discursos lógico-lingüísticos.
3. Dichas representaciones documentales hacen posible su comunicación y recuperación posterior en el entorno de los sistemas de información de los que forman –o puedan llegar a formar– parte.
4. Es posible interrelacionar las teorías del análisis y representación del contenido procedentes del ámbito de las Ciencias de la Documentación y las elaboradas en el campo de la Iconología y la Semiótica de los signos visuales. Dicha integración hace posible establecer unas premisas de análisis que permiten desvelar las estructuras subyacentes que ordenan los textos pictóricos, y que posteriormente, permiten la reconstrucción de su significado.

⁹ Tal y como se recoge entre otros documentos relevantes en el artículo 19 de la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre*; el artículo 20 de la actual *Constitución Española* y en el articulado correspondiente del *Proyecto de Constitución europea*.

Consideradas como un conjunto articulado, las cuatro premisas permiten formular como hipótesis de trabajo que es posible –a partir de la integración de las metodologías de análisis de contenido procedentes del ámbito disciplinar de la Documentación, de la Historia del Arte y de la Semiótica visual– diseñar un modelo operativo y de interés general, para la descripción y la recuperación del contenido semántico de los documentos pictóricos.

0.3. OBJETIVOS

Una vez que han sido establecidas las premisas y la hipótesis de partida, quedan por delimitar los objetivos de nuestra investigación.

La finalidad que impregna toda la tarea que planificamos acometer consiste en revisar algunas de las bases teóricas y metodológicas del análisis de contenido de las imágenes pictóricas.

A partir de este propósito, el objetivo general consiste en *establecer los fundamentos epistemológicos* sobre las que se sustenta la consideración del retrato pictórico como un mensaje de naturaleza comunicativa –un texto artístico–, cuyo discurso es susceptible de ser examinado desde planteamientos que contemplen tanto su valor informativo como documental *para proponer un modelo teórico de análisis* que identifique y examine los diversos elementos que forman parte de su arquitectura semántica, *de manera que sea posible desarrollar una metodología aplicada, específicamente documental, de análisis de contenido* que contemple tanto la sistematización de las fuentes de información requeridas por el estudio de su interpretación sincrónica y diacrónica, como la realización de productos documentales específicos –señaladamente, resúmenes y descriptores– que posibiliten el posterior tratamiento y recuperación documental en los sistemas de información documental en que se integren dichos documentos pictóricos.

0.3.1. Objetivos específicos

Por lo que respecta a los objetivos específicos, éstos son:

- Investigar el proceso a través del cual la imagen artística ha visto reconocido –dentro de la cultura visual– su estatuto comunicativo, considerando la

formulación que la teoría semiótica ha propuesto a lo largo del último siglo del signo artístico y de su discurso específico –el texto artístico–.

- Determinar los distintos estratos significativos –organizados en códigos– que se pueden identificar tras el análisis semiótico de cada texto pictórico.
- Analizar pormenorizadamente los contextos de producción, emisión y recepción de los retratos escogidos como muestra de esta investigación.
- Identificar los órdenes comunicativos –representación, persuasión, exaltación, etc.– en los que actúan y; consecuentemente, la función que desempeñan.
- Aplicar el estudio de dichos estratos de significado, contextos de producción y ordenes comunicativos, al análisis de la obra retratística de Francisco de Goya, seleccionada como muestra de nuestra investigación.
- Desarrollar una bibliografía sistemáticamente compilada sobre la que se pueda apoyar el análisis documental de contenido de la obra retratística de Francisco de Goya y que, posteriormente, permita organizar el sistema de información artística pertinente.
- Proponer unos algoritmos de análisis que permitan crear un *corpus* de resúmenes documentales y de descriptores normalizados que representen el contenido de los retratos analizados y permitan su recuperación posterior en entornos documentales.
- Depurar y contrastar dichos algoritmos, de manera que ulteriormente, puedan ser aplicados para la generación automática de dichos resúmenes documentales.

0.4. DELIMITACIÓN DE LA MUESTRA

La imagen artística –por su propia complejidad expresiva y su densa carga semántica– constituye un excelente laboratorio a partir del cual es posible extrapolar modelos de análisis, que pueden ser trasladados y aplicados a tipos icónicos más simples –como las imágenes periodísticas o las científicas–, las cuales, por cierto, evolucionan a partir de los códigos semióticos y retóricos de la tradición artística.

Por ello, dentro del amplio abanico de imágenes artísticas que la cultura visual pone a nuestra disposición, el retrato pictórico –como género bien delimitado temática y técnicamente, con una funcionalidad y finalidad comunicativa explícita y con una articulación estructural bien definida– nos resulta especialmente pertinente como campo de aplicación sobre el que confrontar cada uno de estos niveles de análisis identificados en nuestra investigación.

Dentro de este género, la obra retratística de Francisco de Goya (1746-1828) –creador plástico aragonés que cultivó varios géneros artísticos y cuya longeva vida creativa se desarrolló a lo largo de más de seis décadas, a través de dos siglos y corrientes artísticas diversas– resulta un espacio de observación privilegiado para poder satisfacer los objetivos que nos hemos propuesto. Dichos objetivos requieren un dominio altamente representativo y simultáneamente bien acotado –rasgos que cumple la obra retratística goyesca– que permite acometer con profundidad el análisis detallado que requieren los objetivos planteados.

En este sentido, la *opera* retratística seleccionada constituye una galería iconográfica y un corpus documental de primera mano acerca de las personalidades más destacadas de la vida política, económica, social, cultural y religiosa de la España su tiempo.

Su cómputo total varía –según los diferentes catálogos razonados– entre 215 y 283 retratos identificados¹⁰. De todos ellos, extraemos una muestra de 80 obras –un tercio aproximado del total, pertenecientes a las diferentes etapas de su trayectoria– en la que se reflejan bien los rasgos más notables del conjunto de su producción retratística, y que por ello, puede ser considerada altamente representativa –cuantitativa y cualitativamente– como objeto de estudio.

La selección de la muestra se ha realizado atendiendo a criterios de coherencia cronológica –hay retratos de sus inicios como retratista en la corte, de su etapa de madurez creativa y de su senectud–; sociológica –entre los efigiados aparecen reyes,

¹⁰ Para P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7– el cómputo total de retratos asciende a 259 obras; J. Gudiol –*Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2ª ed. Barcelona: Polígrafa, 1985, 2 v.– reseña 283; por su parte, P. Gassier, J. Wilson, J. y F. Lachenal –*Goya: live and work*. Köln: Evergreen, 1994– incluyen en su catálogo crítico 243 retratos, mientras que J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994– incluye 215.

reinas, nobles, eclesiásticos, burgueses, comerciantes, banqueros, militares, servidores del estado, artistas, etc.– y estilística –los retratos escogidos reflejan bien la evolución del gusto dieciochesco; desde las obras más próximas al Barroco, las típicamente rococós, hasta las neoclásicas y las prerrománticas–.

Además, dentro del *corpus* elegido se incluyen las series completas de los retratos reales individuales y de los retratos ecuestres, lo que confiere a la muestra de estudio mayor relevancia representativa.

0.5. METODOLOGÍA

La metodología que nos proponemos aplicar en la elaboración de esta investigación es de carácter hipotético-deductivo. Toma como punto de partida la síntesis entre el modelo general propio de las Ciencias de la Documentación –Análisis Documental de Contenido, Teoría del Tratamiento y la Recuperación de Información y Teoría de las Facetas– y otro más específico derivado de los principios de la Historia del Arte –específicamente de la Ciencia Iconográfica y de la Semiótica de la Pintura–.

Posteriormente, la matriz de análisis obtenida se confronta y se aplica sobre la muestra de estudio seleccionada.

En lo que respecta a las Ciencias de la Documentación, el método y las técnicas que empleamos se nutren de las aportaciones realizadas a la teoría de la indización temáticas por el bibliotecario y matemático hindú S. R. Ranganathan, a través de su matriz básica de análisis fundamentada en las categorías básicas denominadas facetas –Agente (Personality); Acción, proceso o movimiento (Energy); Materia u objeto (Matter); Espacio (Space) y Tiempo (Time), que se pueden equiparar a las que utilizamos en este trabajo para categorizar los descriptores: onomásticos; formales, temáticos; topográficos y cronológicos respectivamente–. También consideramos las técnicas de investigación cualitativas propias del Análisis Documental de Contenido –señaladamente las desarrolladas por la profesora e investigadora española M. Pinto Molina– así como las aportaciones metodológicas realizadas por el experto en semántica documental F. W. Lancaster, orientadas hacia el establecimiento de mecanismos de procesamiento de información y de control de vocabulario para la recuperación de la información.

Por su parte, de la Historia del Arte tomamos sus técnicas históricas, sus métodos de selección de fuentes de información y la sistematización textual propia de la Crítica de arte; de la Iconografía consideramos de forma especial las aportaciones panofskyanas sobre los estratos del significado y sus niveles de análisis en las artes visuales y; finalmente, de la Semiótica de la pintura procede la noción operativa de texto pictórico, así como las técnicas de análisis cualitativo de los códigos y subcódigos que articulan el discurso estético.

Con estos recursos metodológicos tan sincréticos y bajo los imperativos documentales de exhaustividad, precisión, pertinencia y respeto a colección –a los documentos visuales en este caso–, el trabajo de investigación se desarrolla en cuatro fases:

1. *Fase de exploración y delimitación conceptual*, requerida por la carencia de investigaciones previas y de modelos a evaluar. Se toma como punto de partida teórico la delimitación de los códigos semióticos que articulan la estructura del texto pictórico, que se relacionan con los niveles de lectura del significado propuestos por E. Panofsky. Esta etapa de trabajo ha ido poniendo al descubierto sucesivos problemas que –en su resolución– han permitido depurar y enriquecer los modelos de análisis, así como generar las epistemologías requeridas.
2. *Fase de sistematización de fuentes*, requerida por la extraordinaria amplitud, complejidad y heterogeneidad de las fuentes de información consultadas para realizar el análisis semántico de la muestra seleccionada. Esta etapa de trabajo ha evidenciado la necesidad de incluir un nueva etapa –de documentación bibliográfica– dentro del proceso analítico y hermenéutico.
3. *Fase de análisis de la muestra –atendiendo al modelo teórico que resulta de las etapas anteriores– y posteriormente de producción de las representaciones documentales pertinentes*. Esta etapa revela que la metodología del análisis constituye, en realidad, un modo de exámen e interrogación que se plantea de forma estructurada y secuenciada al texto pictórico.
4. *Fase de corrección, homogeneización y normalización de las representaciones documentales* obtenidas de la fase anterior: Esta fase permite –una vez concluido todo el proceso analítico y hermenéutico– tipificar, ordenar y definir

unas especificaciones metodológicas que regulan todo el proceso analítico hasta el nivel más concreto y exhaustivo posible.

0.6. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La memoria –que recoge tanto el proceso de realización, como los resultados obtenidos y las conclusiones alcanzadas por nuestra investigación– está organizada en siete apartados fundamentales, distribuidos en cuatro tomos:

1. El *Capítulo de Introducción*, en el que se delimita el marco general; la justificación e interés de la investigación; las hipótesis de partida; los objetivos generales y específicos que se quieren alcanzar; la metodología y las técnicas de trabajo científico que se utilizan y la estructura de la memoria informe final en la que se recogen los resultados de la investigación.
2. El *Capítulo Primero*, de carácter teórico, dedicado a analizar las características del denominado signo artístico; a delimitar el alcance comunicativo de la obra de arte; a valorar el alcance de la noción de texto pictórico; a estructurar los códigos de significado que lo articulan como tal, y a proponer explícitamente – tras la valoración e integración de aportaciones metodológicas procedentes de enfoques científicos diversos– un modelo de análisis que contemple las características específicas de las obras pictóricas figurativas.
3. El *Capítulo Segundo*, en el que se tipifican, ordenan y sistematizan de forma exhaustiva todas las fuentes de información cuya consulta se requiere para llevar a cabo el análisis documental de contenido realizado en el capítulo siguiente.
4. El *Capítulo Tercero*, dedicado a exponer de forma pormenorizada los resultados del análisis semántico efectuado sobre la muestra de retratos goyescos seleccionada, detallando tanto la fase de análisis documental de contenido –según la metodología propuesta en el capítulo primero–, como la fase de representación documental y explicitando los resúmenes documentales y los descriptores sistematizados y normalizados, que se acompañan de dos índices cronológicos y analíticos para facilitar su recuperación posterior.

5. El *Capítulo de Conclusiones*, en el que se recogen de forma ordenada la valoración de los resultados obtenidos durante la investigación y las principales conclusiones generales extraídas del estudio realizado, así como una breve reseña de las líneas de trabajo que se pueden acometer en el futuro.
6. La *Bibliografía general*, compilada en una única secuencia ordenada alfabéticamente para facilitar la identificación y localización de las fuentes de información citadas en la memoria.
7. El Capítulo de *Anexos documentales*, que comprende un *diccionario conceptual* en el que se incluye el origen etimológico, el ámbito semántico de aplicación y la definición de los principales términos utilizados en el análisis de contenido de los retratos seleccionados en la muestra de estudio.

CAPÍTULO 1

**BASES EPISTEMOLÓGICAS
PARA LA METODOLOGÍA DEL
ANÁLISIS DOCUMENTAL DE
CONTENIDO DE LA OBRA
RETRATÍSTICA DE FRANCISCO
DE GOYA**

1.0. INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos vamos a ocupar de establecer y analizar pormenorizadamente cuales son las bases teóricas sobre las que se sustenta la consideración de la obra artística como un mensaje de naturaleza comunicativa –un texto artístico–, cuyo discurso es susceptible de ser examinado desde planteamientos que contemplan tanto su valor informativo como documental.

Ello nos permitirá conjugar en un mismo modelo epistemológico de análisis documental –salvando las particularidades idiosincrásicas de cada modo y morfología– los diversos elementos que entran a formar parte de la arquitectura del texto artístico, con independencia de cual sea su naturaleza, y considerar simultáneamente las peculiaridades que cada género artístico –entendido como modo de comunicación culturalmente establecido– crea y actualiza en cada cultura y periodo histórico.

Dentro de la amplia panoplia de imágenes artísticas que la comunicación visual pone a nuestra disposición, el retrato pictórico –como género bien delimitado temática y técnicamente, con una funcionalidad y finalidad comunicativa explícita y con una articulación estructural bien definida– servirá como campo de aplicación sobre el que confrontar cada uno de estos niveles de análisis.

Por último, elaboraremos sobre bases interdisciplinares –que incorporan aportaciones de diversas ciencias sociales y humanísticas– una metodología específicamente documental de análisis de contenido de la imagen artística, que contemple tanto la sistematización de las fuentes de información requeridas por el estudio de su interpretación sincrónica y diacrónica, como la realización de productos documentales específicos –señaladamente, resúmenes y descriptores– que posibiliten el posterior tratamiento y recuperación documental de dichos documentos icónicos en los sistemas de información documental de los que formen o puedan llegar a formar parte.

1.1. LA IMAGEN ARTÍSTICA, UN MENSAJE COMUNICATIVO Y UN DISPOSITIVO DE INTERÉS DOCUMENTAL

La imagen artística es, además de un fenómeno estético y expresivo, un dispositivo de naturaleza comunicativa, cuyo discurso informativo es susceptible de ser analizado

pormenorizadamente, distinguiendo sus contextos de producción, emisión y recepción; los diversos estratos significativos que lo vertebran; así como los códigos que emplea para su representación.

Considerar la imagen artística desde este enfoque, permite, entre otras aproximaciones disciplinares posibles, que las Ciencias de la Documentación –tomando como punto de partida las técnicas que han aplicado exitosamente durante décadas al estudio de los documentos librarios y a sus discursos textuales– sean capaces de analizar también los enunciados de las imágenes pictóricas.

Ello permite que los documentalistas –adaptando convenientemente sus metodologías de trabajo– puedan aprehender su significado y optimizar su comunicación secundaria, hasta los potenciales usuarios interesados en su recuperación.

Sin embargo, es preciso hacer notar que el estatuto comunicativo de las diversas manifestaciones artísticas no ha sido puesto de relieve hasta el siglo pasado, cuando, de la mano de disciplinas diversas –como la Semiótica, la Sociología, la Historia, etc.– y de manifestaciones estéticas consideradas secundarias –la fotografía y la publicidad, señaladamente– lograron que les fuese reconocido.

Las razones que explican este hecho están muy relacionadas con la postergación que sufrieron todas las representaciones icónicas en su consideración como medios transmisores de información culta, después de que la cultura humanística occidental escogiese el soporte librario y la estructura textual como los medios por antonomasia, para la transmisión y difusión del conocimiento científico¹.

Aunque no es objeto de este trabajo analizar los complejos procesos económicos, sociales, tecnológicos y culturales que concurrieron en esta elección, no podemos obviar que dicha designación supuso un notable retraso en la consideración de la imagen

¹ Sobre esta cuestión véase la monografía de R. Simone –*Op. cit.*– donde, desde una perspectiva cultural, analiza las denominadas fases de la historia del conocimiento –la primera caracterizada por la aparición de la escritura; la segunda por el predominio de la imprenta y; la tercera y actual, por la prevalencia de la cultura audiovisual–. Para complementar sus planteamientos resulta muy clarificadora la obra del especialista norteamericano en lenguas clásicas y en sistemas de información y computación J. O'Donnell –*Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 2000. Comunicación. Digital; 123– donde comenta la evolución que la *palabra* –uno de los soportes fundamentales de la cultura erudita desde la Antigüedad– está sufriendo como consecuencia del desarrollo de los medios de comunicación

artística como un documento, una fuente de información, o un objeto de estudio para otras disciplinas distintas a las que valoraban su condición estética.

Actualmente –tal como podemos observar en el gráfico que mostramos a continuación (Fig. 1)– aunque el estatuto comunicativo de las imágenes artísticas está reconocido y consolidado, es necesario seguir interrogándonos, desde planteamientos científicos interdisciplinares en qué órdenes específicos actúa dicha comunicación; cuáles son los sujetos intervinientes, los canales de circulación, los contextos comunicativos, los objetivos e intencionalidades del proceso, la naturaleza del mensaje, los códigos que participan en su elaboración, etc.

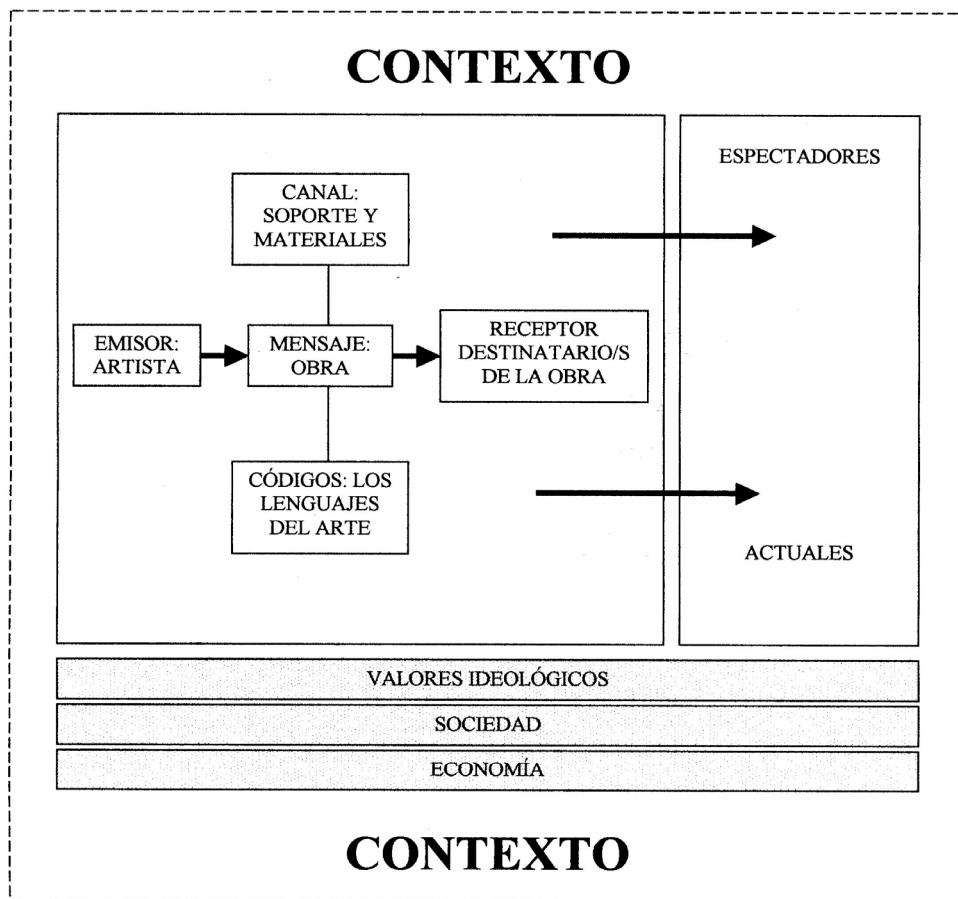


Fig. 1. *La obra de arte como comunicación*

digitales, en los que –especialmente en Internet– la imagen se ha convertido ya en una de las morfologías de la información más poderosas.

Por lo que a los objetivos de este trabajo interesa, aunque nos ocuparemos de analizar detalladamente en epígrafes posteriores las peculiaridades del retrato pictórico goyesco –llevando a cabo un proceso modulado de aproximación gradual, que toma como punto de partida el estudio de la dimensión comunicativa del signo artístico; se ocupa más tarde de la articulación del texto pictórico y; finalmente se centra en las particularidades del género retratístico– nos parece interesante avanzar aquí algunos aspectos que pueden aclarar los intereses comunicativos específicos de la imagen artística que convoca nuestra atención.

En efecto, los retratos pictóricos despliegan un conjunto de recursos comunicativos que intervienen en varios órdenes semióticos:

- a) En el orden de la representación.
- b) En el orden de la conmemoración y la exaltación.
- c) En el orden de la persuasión.

Como analistas del contenido, nuestro objetivo es comprender la compleja dinámica de producción, uso y recepción de los retratos pictóricos, atendiendo a su origen y tipología y situándolos en el contexto que los *hace legibles*, de manera que sea posible investigar las correlaciones que tienen lugar entre la arquitectura estética y la función comunicativa de estas imágenes artísticas.

Como investigadores específicamente documentales, nuestra observación, además, ha de generar unos productos documentales que permitan comunicar y recuperar posteriormente el resultado de dicho examen.

En la gran mayoría de los procesos culturales, los retratos pictóricos se presentan como elementos simbólicos que sirven tanto para la autorepresentación –y por ello, para la autodefinición de la sociedad que los produce– como para la exaltación y la persuasión de los valores de un tipo de sociedad y de su cultura. Sin embargo, dada su condición artística, están sujetos a la ambigüedad y a la polisemia significativa propia de todos los discursos estéticos.

No funcionan como simples y lineales ilustraciones² emanadas o apropiadas por el poder establecido –o en su caso, del contrapoder– sino que, frecuentemente experimentan complicados procesos de reasignación de nuevos significados y acaban generando mensajes contradictorios³ en sus destinatarios –coetáneos o futuros– dependiendo de su formación, capacidad de recepción, cultura de la que forman parte, así como de otros muchos factores como su edad, género, clase social, ideología, etc.

Las nociones abstractas derivadas de un determinado sistema económico –*fuerzas de producción, agentes económicos, riqueza, comercio, propiedad, etc.*–; de un sistema político –*reino, soberanía, autoridad, potestad, monarquía, pueblo, estado, ejército, etc.*–; de un sistema social –*clase social, estamento, jerarquía, nobleza, aristocracia, burguesía, etc.*– y de un sistema religioso –*creencias, moralidad, órdenes, preceptos*– se han concebido a lo largo de la historia, gracias a complejos procesos de analogía o asociación, bajo formas simbólicas o representaciones personificadas.

En este sentido, el arte viene siendo uno de los medios más eficaces que la cultura visual occidental ha puesto a disposición de los sistemas ideológicos para dar consistencia visual a las complejas abstracciones culturales que permiten organizar a una sociedad determinada. Paralelamente, diferentes manifestaciones artísticas han desempeñado un importante papel en el establecimiento y el mantenimiento del poder a través de los procesos de representación figurada o simbólica del mismo en ceremonias, ritos, festejos, conmemoraciones, monumentos, monedas, etc.

Por su parte, las imágenes artísticas –y especialmente los retratos– además de aunar las voluntades expresivas del artista y de su comitente, conforman y materializan conceptos sociales, jurídicos, políticos, filosóficos, culturales, etc. a través de representaciones de personas, que devienen en cuerpos transmisores de información a través de su gestualidad, su indumentaria, los atributos que lucen, la forma en que ocupan el espacio

² Utilizamos intencionalmente el significado del término *ilustración* con el mismo sentido que recoge la vigésima primera edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, que en su segunda acepción, define esta voz como “estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro”.

³ Un ejemplo que clarifica este proceso de reasignación de significados es el retrato real realizado por Goya, conocido como *La familia de Carlos IV* (1800-1801. Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 383; GW 783; Gudiol 434/70, 413/85; Morales y Marín 316) que desde mediados del siglo XX viene siendo interpretado como una feroz crítica goyesca a la familia del monarca,

y la manera a través de la cual lo representan, la ornamentación que eligen para éste, etc. Todas estas concreciones permiten articular el pensamiento de una comunidad y codificar su discurso social, dentro de una cultura y un momento histórico determinado.

Muy señaladamente, las representaciones visuales del cuerpo humano han hecho posible la articulación del discurso que reproduce visualmente el poder⁴, no sólo a través de los gestos, indumentos y atributos, sino también a través de la proyección metonímica que realizan del retrato de la autoridad –como cabeza del cuerpo social– y del resto de los estamentos o clases –como el resto de los órganos que desarrollan las distintas funciones sociales–.

Por ello, los retratos pictóricos constituyen uno de los dispositivos culturales que más eficazmente permiten representar, propagar, persuadir, adoctrinar e incluso transgredir el poder establecido y que mejor testimonian visualmente a través de diversas estrategias de representación iconográfica –como metáforas, alegorías, parodias, caricaturas, etc.– el orden social en el que se producen.

De hecho, cada régimen político –monarquía, república, dictadura, democracia, etc.– crea una tipología de temas artísticos característicos y un sistema específico de códigos iconográficos para representar, convocar, adoctrinar o amedrentar a las personas que gobierna.

Y tanto los imperios antiguos, como las tiranías clásicas, las dinastías monárquicas modernas, las dictaduras militares e incluso las democracias contemporáneas tienen claramente establecidos dentro de sus rituales políticos, los programas iconográficos con los que comunican las bondades de sus respectivos sistemas políticos.

Dentro de su contexto cultural y su época histórica, cada uno de ellos busca asociarse intencionalmente con repertorios de motivos visuales prestigiosos, compuestos por espacios y escenografías identificadores, así como por atributos emblemáticos significativos para la memoria social de cada pueblo.

sin ningún tipo de apoyaturas documentales, basándose exclusivamente en opiniones subjetivas que hacían del pintor aragonés un acérrimo antiborbón.

⁴ Sobre esta cuestión véase especialmente la monografía de J. Pultz. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003. Arte en contexto; 5, p. 7-10.

De este modo, se construyen y se transmiten a lo largo de dilatados periodos cronológicos, fórmulas iconográficas preestablecidas –como las propias del retrato de aparato, cortesano, ecuestre, de gabinete, etc.– que permiten enfatizar los atributos de diferentes arquetipos sociales reconocibles, como el monarca, el príncipe, el aristócrata, el hombre de estado, el héroe militar, el religioso, el hombre de letras, el burgués comerciante, etc.

1.1.1. *Los niveles de decodificación del mensaje artístico*

La multiplicidad de elementos comunicativos que intervienen, así como la riqueza y diversidad de los códigos que se emplean en su articulación, hacen que el estudio de los retratos proporcione numerosas y muy interesantes informaciones sobre el sistema de valores, los mecanismos de poder, las estructuras sociales, los flujos económicos, las costumbres, los conflictos, etc. de la comunidad en la que se activan.

Requieren para ello la formulación de un proceso de análisis semántico que decodifique y lea el discurso del mensaje artístico, según se recoge en el correspondiente esquema (Fig. 2), teniendo en cuenta los procesos de transferencia de conocimiento, la intencionalidad comunicativa y los respectivos contextos de emisión y recepción de los mensajes.

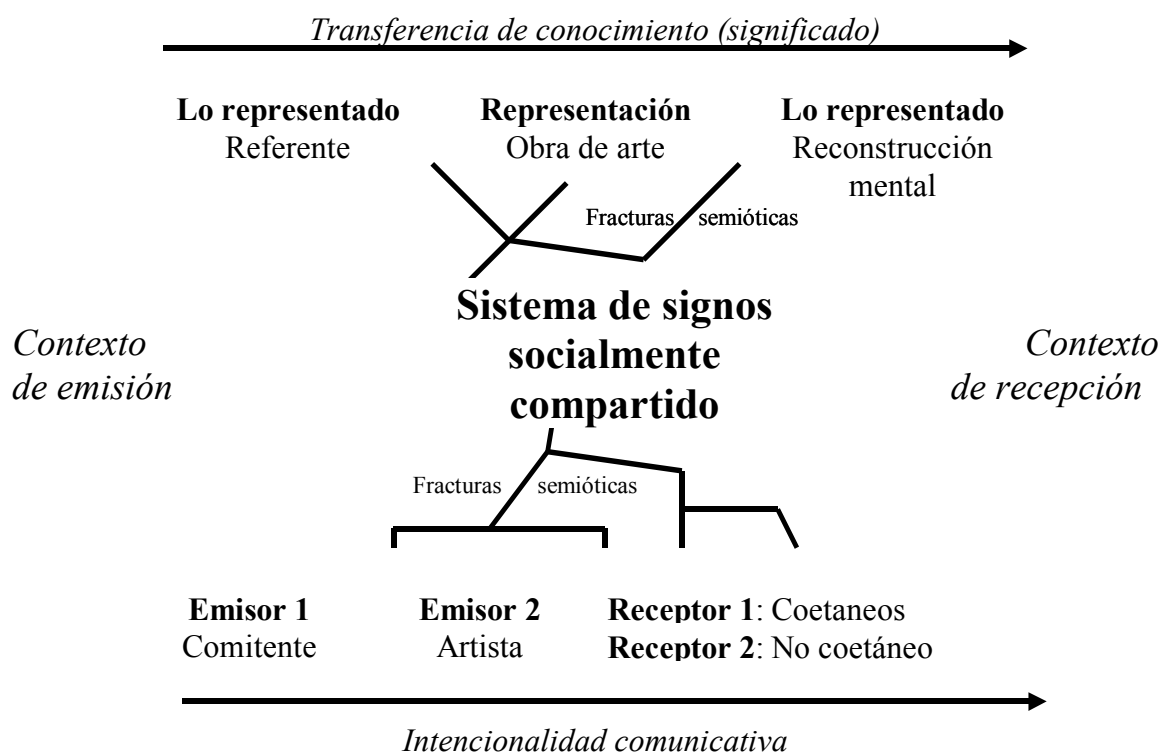


Fig. 2. *Niveles de análisis de la comunicación visual*

Dicho análisis de contenido opera en tres niveles sucesivos:

1. En primer lugar, se ocupa de estudiar los contextos respectivos de emisión y recepción de la imagen artística, de su intencionalidad y su pragmática. En definitiva, analiza la emisión y recepción de las obras artísticas, incluyendo al autor, los mediadores y los usuarios, atendiendo especialmente al problema de los usos y funciones de las obras pictóricas, que determinarán eventualmente las necesidades de recuperación.
2. En segundo lugar, estudia la imagen artística como eslabón de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informaciones diversas sobre las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados.
3. Finalmente, en tercer lugar, analiza la imagen como *realización* de un sistema semiótico, un código de signos, que en la gran mayoría de los casos, trasciende el propio mensaje artístico y que está relacionado con los sistemas ideológicos, políticos, económicos, sociales, religiosos, etc. propios de cada cultura y cada época histórica.

Efectivamente, el lenguaje pictórico conforma un sistema semiótico que actúa en el largo, medio y corto plazo. Este sistema posee elementos muy variados, desde los anclados en el inconsciente colectivo y la historia de las civilizaciones, hasta los ideolenguajes fruto de la creación personalísima de los autores.

Descifrar y organizar este conjunto de significados es necesario para crear productos documentales que permitan posteriormente lograr una recuperación precisa, exhaustiva y controlada en el marco de las necesidades de los usuarios potenciales de los diversos sistemas de información artística.

1.1.2. El signo artístico

1.1.2.1. La Semiótica como ciencia general de los signos.

La Semiótica –concebida como teoría general de los signos, ciencia de la significación⁵ o bien como ciencia de los modos de producción⁶ de los signos– incluye entre sus objetos de estudio las obras artísticas entendidas como sistemas –de signos o de significación– de naturaleza estética. Es decir, las obras de arte constituyen un lenguaje cuyos signos mantienen una relación arbitraria o convencional al menos entre un significante plástico –y/o figurativo– y un significado cultural.

No obstante, en el seno de la Semiótica conviven corrientes de investigación y escuelas diferentes⁷ que centran su atención en aspectos diversos y que, en buena medida, dan lugar, a concepciones diferentes del signo artístico. Ello es debido, en parte a que la Semiótica surge de forma casi simultánea de la mano de dos autores distintos, en cuanto a su procedencia geográfica y a su formación cultural.

⁵ El modelo semiótico/semiológico de Algirdas J. Greimas –y en general de la Escuela de París– pone especial énfasis en concebir la Semiología como ciencia de las significaciones, en las que éstas se estudian en relación con los procesos sociales y culturales en que se constituyen. Este es el enfoque que A. J. Greimas mantiene en una de sus principales obras. *Semantique structural*. Paris: Larousse, 1966–.

⁶ Eco, U. *Tratado de Semiótica general*. Madrid. Lumen, 1976, p. 321-425.

⁷ Principalmente la Semiología lingüística –integrada por F. de Saussure, L. Hjelmslev, V. Mathesis, R. Jakobson–; la Semiótica Peirciana –Ch. S. Peirce, T. A. Sebeok, M. H. Fisch, K. O. Apel, C. J. W. Kloesel, G. Deledalle–; la escuela de Tartú-Moscú –J. M. Lotman, B. A. Uspenski–; la escuela de París –A. J. Greimas–; el círculo de Toronto; la Lingüística del texto –T. V. Dijk, H. Isenberg, E. Coseriu, Z. Harris–, etc.

Por un lado, Charles Sanders Peirce (1839-1914) construyó su *corpus* teórico muy vinculado a la Filosofía del Lenguaje, la Lógica y la Teoría del Conocimiento, estableciendo los fundamentos de una teoría que comprendiese toda clase de signos.

De otra parte, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) se encontraba más próximo a la Gramática histórica y comparada. Formuló su Teoría general de los signos –a la que denominó Semiología– centrándose en las particularidades del signo lingüístico, porque lo consideraba no solo el más universal y complejo de todos los sistemas de expresión, sino el que mejor representaba sus rasgos característicos –muy señaladamente la arbitrariedad–. Saussure consideró que la Lingüística, a pesar de ser una rama dentro de la Semiología, debía ser el modelo para la construcción del resto de las ciencias que se ocupasen de los otros tipos de signos.

De este modo, aunque en el año 1969 la entidad supranacional que las cobijaba a ambas decidió autodenominarse *Sociedad Internacional de Semiótica*, dentro de ella conviven de forma diferenciada las dos escuelas, con sus respectivas tradiciones científicas, sus métodos y sus centros de interés específicos. No obstante, el horizonte actual de la Semiótica contemporánea es bastante pluralista y existen figuras como la del semiótico italiano Umberto Eco, en las que convergen ambas tradiciones.

1.1.2.2. *Hacia una Semiótica estética*

Una de las principales diferencias entre las corrientes semiótica y semiológica reside en la formulación del concepto de signo desde perspectivas distintas, aspecto que determina importantes implicaciones para el desarrollo posterior de una Semiótica del hecho artístico⁸.

Mientras que para la corriente de orientación peirceana el signo se configura sobre una relación triádica, para los semiólogos estructuralistas esta relación es de naturaleza diádica. Esta diferencia de enfoque implica, según pone de manifiesto el profesor

⁸ Un análisis detallado de estos aspectos es realizado por F. Pérez Carreño. El signo artístico. En Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2. v. La balsa de Medusa; 80-81, v. 2, p. 58-72.

italiano Omar Calabrese⁹, que existan dos grandes escollos que dificultan el desarrollo de una Semiótica de las artes visuales.

El primero está relacionado en el problema del iconismo y el segundo concierne a las dificultades de la existencia en el ámbito de las imágenes artísticas de la característica doble articulación propia de todos los sistemas sígnicos. Mientras éste último problema preocupa de forma preferente a la semiología, el tema del iconismo constituye uno de los principales centros de interés de los enfoques semióticos.

1.1.2.2.1. *La doble articulación y la arbitrariedad del signo*

Saussure determinó que la Semiología debía articularse según el modelo de sistema que la Lingüística¹⁰ había propuesto. Entendió el signo lingüístico como una entidad ideal compuesta por dos elementos inseparables –significado y significante– que mantienen entre sí una relación de carácter arbitrario, esto es, establecida en el seno de una comunidad dada por convención. Ninguno de los dos elementos tienen existencia independiente y por ello, sólo en el seno del sistema alcanzan su valor mediante un sistema de oposiciones, en el que cada signo se define por el lugar que ocupa en relación con los otros signos.

De este modo, en la concepción semiológica de signo, Saussure consideró que los dos rasgos característicos eran arbitrariedad y oposición.

Sobre estas dos premisas, a lo largo de los años treinta y cuarenta del siglo XX la Semiología experimentó un desarrollo muy notable en las corrientes denominadas Formalismo Ruso y Círculo de Praga.

⁹ Esta es una idea recurrente en distintos trabajos de Calabrese, O. *Semiotica della pittura*. Milán: Il Saggiatores, 1980; *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985 y; *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1987, etc.

¹⁰ En la obra *Curso de Lingüística General*, publicada en el año 1916 póstumamente por los alumnos de Ferdinand de Saussure sobre sus anotaciones y apuntes de clases, se establece que la Lingüística –por ser la ciencia en la que mejor se representan los rasgos más característicos de cualquier signo– debe servir de modelo para el desarrollo del resto de las ciencias que se ocupan de los diferentes tipos de signos.

Sobre las relaciones entre Lingüística y Semiología véase Saussure, F. de. *Curso de Lingüística General*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. Madrid: Akal, 1980. Universitaria; 1, p. 42-44.

Dentro de ésta última destacó la aportación del checo Jan Mukarovsky (1891-1974) quien escribió en 1936 *El arte como hecho semiológico*¹¹ donde definía la obra de arte como un signo autónomo y social –como una estructura– que sirve para la comunicación entre individuos. Mukarovsky elaboró así una teoría estética fundamentada sobre una concepción de la obra artística como unidad significativa en la que el objeto físico es el significante de un signo cuyo análisis formal revela el significado de la obra dentro de una comunidad. En su teoría los factores sociales y extra-estéticos adquirirían vital importancia porque también eran portadores de significación, y por lo tanto, formaban parte del contenido.

En la década de los sesenta se procedió a aplicar en el ámbito de las artes plásticas la noción saussuriana de signo desde una nueva perspectiva, sobre todo por iniciativa de la crítica feminista y de los post-estructuralistas. Gracias a la aportación francesa de filósofos como Michel Foucault (1926-1984) y de semiólogos como Roland Barthes¹² (1915-1980) se abrió paso la idea de que la imagen es un signo, y como tal, está inscrita en un sistema de significación. Esto implica considerar que la relación con su significante es arbitraria –o al menos convencional– y en segundo lugar, que sólo significa por oposición a otros signos, sean estos de la naturaleza que sean.

Con sus aportaciones, estos teóricos contribuyeron notablemente a desentrañar la naturaleza del signo artístico pues lograron aclarar que la tradicional negación de la naturaleza semiótica de la imagen artística respondía a razones de índole ideológica, ya

¹¹ Este relevante artículo, junto con otras aportaciones suyas, está editado en castellano en Mukarovsky, J. *Escritos de estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

¹² Sin duda, la aportación del francés Roland Barthes (1915-1980) ha sido una de las más determinantes para el desarrollo de la Semiología en el siglo XX. La evolución de su pensamiento está recogida en obras como *Elementos de semiología* (1964); *Retórica de la imagen* (1964); *El sistema de la moda* (1967); *S/Z* (1970); *El placer del texto* (1973); *Mitologías* (1975) y *La cámara lúcida* (1980). A lo largo de su producción se observa el tránsito desde unos postulados semiológicos inicialmente de raíz saussuriana hasta llegar a su última etapa, en la que deja de lado el modelo estructuralista, para formular una Semiótica del texto, entendido como el lugar de la revolución contra el lenguaje y la forma.

Una de sus aportaciones más destacadas ha sido la reformulación de los conceptos de connotación y denotación –tomados del lingüista danés Hjelmslev– y su aplicación al análisis de las manifestaciones culturales. Según el semiólogo francés el contenido primero de un signo es su denotación, mientras que el resto de contenidos que pudieran asociarse a su forma forman parte de su connotación. A lo largo de los setenta, sustituyó el concepto de signo y de lenguaje por el de texto, reivindicando, de este modo, la posibilidad de producir signos más allá de códigos, forzando las reglas y la naturaleza convencional misma del lenguaje.

que pretende mostrar como natural lo que es, en realidad, cultural y porque consideran que toda estructura semiótica constituye una verdadera estructura de poder.

La concepción barthesiana de signo artístico está resultando muy productiva dentro de la comunidad científica, de manera que, en la actualidad diferentes especialistas como Mieke Bal¹³ y Norman Bryson¹⁴ están realizando –tomándola como punto de partida–

¹³ Mieke Bal (1946-) es catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Ámsterdam y directora y fundadora de la *Amsterdam School for Cultural Analysis*. Sus trabajos están orientados hacia la teoría de la literatura, las artes visuales y el análisis de la cultura, y aúna en ellos las perspectivas semiótica y feminista.

Es autora, junto a Norman Bryson, de dos trabajos que han alcanzado gran repercusión; el artículo *Semiotics and Art History* (1991) publicado en la prestigiosa revista *Art Bulletin* y más recientemente la monografía *Looking in: The art of viewing* (2001).

Su producción individual es extensísima y en ella destacan obras como *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (1977); *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología* (1985); *Femmes imaginaires: L' Ancien testament au risque de une narratologie critique* (1986); *Lethal love: feminist literary readings of biblical love stories* (1987); *Death and dissymmetry: The politics of coherence in the Book of Judges* (1988); *Murder and difference: gender, genre and scholarship on Sisera's death* (1988); *Anti-covenant: Counter-reading women's lives in the Hebrew Bible* (1989); *Reading 'Rembrandt': Beyond the word and image opposition* (1991); *On story-telling. Essays in narratology* (1991); *On meaning-making. Essays in Semiotics* (1994); *The point of theory. Practices of cultural analysis* (1994); *Double exposures: The subject of cultural analysis* (1996); *The mottled screen. Reading Proust visually* (1997); *Seeing signs: The use of Semiotics for the understanding of visual art* (1998); *The practice of cultural analysis: Exposing interdisciplinary interpretation* (1999); *Acts of memory: Cultural recall in the present* (1999); *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history* (1999); *Louise Bourgeois' Spider: The architecture of art-writing* (2001); y *Travelling concepts in the humanities: A rough guide* (2002).

¹⁴ Norman Bryson (1949-) es catedrático de Historia y Teoría del arte en la Universidad de Cambridge, y ha impartido clase en prestigiosas universidades norteamericanas –Berkeley, Harvard, Rochester, Los Angeles, Washington–; japonesas –Gakushuin–; alemanas –Heidelberg– y danesas –Aarhus–.

Sus trabajos están orientados hacia una concepción del arte pictórico más como sistema de signos visuales que de percepciones –la suya es una teoría que confronta el perceptualismo gombrichiano, en tanto que éste concibe al espectador como una presencia inmutable y descontextualizada dentro del proceso de transmisión de conocimiento que todo arte presupone–, no obstante es también crítico con los planteamientos rigoristas del estructuralismo de raíz saussuriana.

Tomando como punto de partida el análisis de la naturaleza de la representación visual, entiende que la pintura constituye un sistema de signos en contacto continuo con otros sistemas –exteriores a ella, pero que le incumben–. Estos códigos culturales implícitos afectan tanto a la concepción de la pintura, como a la del género en particular, al papel del espectador frente a la imagen y a la propia consideración de los objetos representados.

Entre sus obras destacan: *Word and image: French painting of the Ancient Régime* (1981); *Teaching the text* (1983); *Vision and painting: The logic of the gaze* (1983); *Tradition and desire: From David to Delacroix* (1984); *Calligram: Essays in new art history from France* (1988); *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting* (1990); *Anselm Kiefer and art after Auschwitz* (1990); *In Medusa's gaze: Still life paintings from upstate New York museums* (1991); *Visual culture: Images and interpretations* (1994); *Images visual and culture interpretations* (1994); *Sexuality in ancient art* (1996); *Inside/out: New Chinese art* (1998); *Villas and gardens in early modern Italy and France* (2001); *Gender and power in the Japanese visual field* (2003) y *Manet, Flaubert and the emergence of modernism: Blurring genre boundaries* (2004).

interesantes aplicaciones semióticas al análisis de la cultura visual, con aplicaciones concretas en la pintura, la literatura, etc.

Desde una perspectiva amplia, entienden las obras pictóricas –esencialmente las de caballete– como signos dentro de los que actúan diferentes sistemas de significación, de manera que proceden a interpretar las imágenes relacionándolas con los signos de toda índole –incluyendo los signos verbales– que conforman su universo cultural.

Bryson¹⁵ se apoya en las teorías de Barthes para negar cualquier posibilidad de denotación natural de la imagen pictórica. Entiende que en ésta el “efecto de realidad” consiste en una relación especial entre denotación y connotación, en la cual la connotación confirma y sustancia hasta tal punto la denotación que ésta parece alcanzar el nivel de la verdad.

1.1.2.2.1.1. El concepto peirciano de signo y el tema del iconismo.

Una de las más interesantes aportaciones del polifacético y versátil filósofo y científico norteamericano Charles S. Peirce¹⁶ es la consideración de que cualquier cosa puede ser

¹⁵ Bryson, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza editorial, 1991. Alianza Forma; 112, p. 70-80.

¹⁶ El estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914) es una de las figuras más relevantes y originales del pensamiento científico y filosófico contemporáneo. Ha sido considerado como fundador del Pragmatismo filosófico y padre de la Semiótica actual –entendida como teoría filosófica de la significación y de la representación–. Su figura ha adquirido también un notable relieve en otras ciencias –Astronomía, Geodesia, Matemáticas, Lógica, Teoría e Historia de la ciencia, Semiótica, Econometría, Psicología y Filosofía– a lo largo de todo el siglo XX. Nació en el seno de una familia de intelectuales y científicos y estudió desde muy pequeño Matemáticas, Física y Astronomía. Después de graduarse en Química en la Universidad de Harvard en 1863, trabajó a lo largo de treinta años como asistente de investigación en el *Coast and Geodetic Survey* de los Estados Unidos. Durante ese tiempo investigó sobre las medidas pendulares de la gravedad y la intensidad de la luz de las estrellas y realizó aportaciones de gran interés en diversos ámbitos científicos.

Sintió también un profundo interés por la Filosofía y por la Lógica y a pesar de que no llegó a desarrollar una carrera académica, enseñó estas materias entre 1879 y 1784 en la Universidad Johns Hopkins.

La obra de Charles S. Peirce se caracteriza por su extensión y profundidad. Produjo gran cantidad de escritos, de muy variada índole y temática, haciendo aportaciones de singular interés en prácticamente todas las áreas que abordó. Publicó numerosos artículos, reseñas, voces de diccionarios, etc. por motivos económicos y también algunas obras de carácter científico, como *Photometric Researches* (1878) y *Studies in Logic* (1883).

Desde 1887 se dedicó a escribir afanosamente acerca de Lógica y Filosofía, corrigiéndose a sí mismo una y otra vez. En este periodo redactó la mayor parte de las 80.000 páginas de manuscritos que dejó inéditos a su muerte y que su esposa vendió a la Universidad de Harvard.

un signo –de hecho identificó hasta ciento veinte clases diferentes–; para lo cual sólo es preciso que se use como tal y que sea susceptible de interpretarse.

Su concepción del signo es anterior y mucho más rica que la saussuriana, ya que está formulada como una relación triádica en la que intervienen como elementos un *representamen* –objeto que está en lugar de otra cosa, es decir, un signo–; su *objeto* –el objeto o realidad representada– y un *interpretante* –una relación que el intérprete actualiza entre el primero y el segundo elemento–.

Según sea la naturaleza de la relación –denominada *función sígnica*– entre los dos primeros –el representamen y su objeto–, los signos son de tres tipos: símbolos, índices e iconos.

Un símbolo es un signo cuyo interpretante es arbitrario. Ello supone que la relación entre el signo y su objeto es una ley sin cuyo conocimiento no es posible la interpretación del símbolo.

El índice es un tipo de signo en el que la relación entre éste y su objeto es causal. El interpretante puede inferirse del conocimiento del signo y del objeto y, por otra parte, la regla de interpretación consiste en el reconocimiento de esta relación causal.

En el caso del icono la relación entre el signo y su objeto es de semejanza, analogía o similitud.

Entre las aportaciones más destacadas de su pensamiento destaca la concepción triádica del signo – anterior y mucho más rica que la propuesta semiológica saussuriana–; el desarrollo de una teoría de la creatividad ligada a la propia experiencia y a la acción humana y su concepto de abducción, central no sólo para su filosofía de la ciencia sino para toda su obra.

La filosofía peirceana tiene una honda raigambre metafísica. En ella pueden encontrarse teorías como el idealismo objetivo o su cosmología de corte evolucionista. Estableció una nueva lista de categorías – primeridad, segundidad, terceridad– que vertebran su pensamiento y de modo especial su Semiótica filosófica, pues el signo, y según él *todo es signo*, no podría entenderse sin la mediación característica de la terceridad.

Por otro lado, su Pragmatismo, al que él mismo denominó más adelante Pragmaticismo– concebido inicialmente como un método lógico para aclarar el significado de los conceptos– se convirtió en el movimiento filosófico dominante en la América de finales del siglo XIX y principios del XX.

El pensamiento de Peirce ha estado envuelto en una cierta oscuridad, a causa del difícil acceso a sus escritos, junto con el marcado carácter evolutivo de su pensamiento, hechos que han complicado la interpretación de su obra. Sin embargo, en los últimos años se ha puesto de manifiesto la sistematicidad de su pensamiento, a la vez que se ha procedido a editar su obra atendiendo a criterios cronológicos.

Los textos literarios y las obras de arte son signos muy potentes, pues se comportan como macrosignos, en los que el interpretante, a su vez puede convertirse en un nuevo signo *ad infinitum*. En ellos alcanza carta de naturaleza el denominado *problema del iconismo*. Este nace de la vaguedad de la palabra “semejanza”, para referirse a la función signíca en la que el icono representa a su objeto en virtud de sus propios caracteres.

La concatenación de los signos se denomina *semiosis ilimitada* e implica que la interpretación, en teoría, no finaliza nunca, ya que ningún signo –representamen– representa directamente a su objeto, ni está en lugar de otra cosa sin más, sino que está en su lugar mediante una regla de interpretación –de un interpretante– y este interpretante, a su vez, debe necesariamente ser, otro signo.

En este contexto, Peirce entiende la pintura con una naturaleza eminentemente icónica, aunque considera que como toda imagen material es muy convencional en su modo de representación.

Para el filósofo norteamericano la imagen artística es un macrosigno integrado por signos, a su vez de naturaleza diversa: Entre los principales símbolos que operan en el sistema de significación artística se encuentran la comprensión de la profundidad espacial dentro de una superficie plana; el reconocimiento de algunos cambios de color, entendiéndolos como sombras o como expresión de volúmenes; el hecho de que se obvие la discrecionalidad de las pinceladas sobre el lienzo, fácilmente discriminables vistas desde la proximidad y, sin embargo, percibidas de forma homogénea desde cierta distancia; y el más importante de todos, referido al hecho de considerar el cuadro no como un lienzo con manchas, sino como un signo de otra cosa, etc. Por su parte, uno de los principales índices es la perspectiva.

Aunque la Semiótica de Peirce no se puede entender únicamente como un protocolo de interpretación de signos, sí que resulta muy eficaz para describir la experiencia artística –y muy señaladamente la pintura– como una experiencia semiótica, esto es, como un modo de elucidación.

Según su Fenomenología –denominada Faneroscopia– la experiencia estética es una experiencia de lo meramente sensible e inefable. Lo icónico es considerado una variante de la primereridad –una categoría del ser y una forma de conocimiento – y como

categoría estética se identifica con la pura sensación, la cualidad del sentimiento, incluyendo también los sentimientos estéticos.

1.1.2.3. La aportación conductista de Morris a la definición del signo artístico y el surgimiento de la Semiótica estética

La formulación de una Estética semiótica así como la división de la teoría de los signos en Sintáctica –dedicada al estudio del signo en relación con otros signos–; Semántica –ocupada en el análisis de los signos en relación con los objetos representados– y Pragmática –centrada en la relación entre los signos y sus intérpretes, incluyendo todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos–, son dos de las principales aportaciones realizadas por el semiótico conductista Charles W. Morris¹⁷ (1903-1979).

Tomando como punto de partida la definición triádica del signo elaborada por Peirce, Morris reformuló el proceso semiótico desde una perspectiva esencialmente conductual; según la cual los signos no son únicamente realidades representadoras, sino que su característica fundamental es la de operar de forma suficientemente similar a la realidad que sustituyen.

¹⁷ El semiótico norteamericano Charles William Morris (1903-1979) se formó en la Northwestern University y posteriormente se doctoró junto al filósofo George H. Mead en la Chicago University, institución en la que desarrolló una gran parte de su carrera docente e investigadora, hasta que se trasladó a la de Florida, ya en su vejez.

Su obra se situó inicialmente dentro de las corrientes del positivismo lógico próximas al Círculo de Viena y participó muy activamente en el Movimiento de Unión de la Ciencia –*Unity of Science Movement*– que dio lugar al denominado *Cientismo*.

Su amistad con numerosos filósofos austriacos y alemanes fue decisiva para la salida de éstos hacia Estados Unidos al comienzo de la II.^a Guerra Mundial.

Entre sus principales obras destacan *Symbolism and reality; a study in the nature of mind* (1925); *Foundations of the theory of signs* (1938); *Signs, language, and behavior* (1955); *Signification and significance; a study of the relations of signs and values* (1964); *The pragmatic movement in American philosophy* (1970); *Writings on the general theory of signs* (1971) y *Logical positivism, pragmatism, and scientific empiricism* (1979).

Sus teorías acerca de la obra de arte como signo, la percepción estética, el iconismo y los valores significativos del arte tienen una raíz peirciana indudable y están recogidas en dos artículos publicados en 1939 –*Science, art and technology. Kenyon Review*. 1939, 1, p. 419-423 y *Esthetics and the theory of signs. Erkenntnis*. 1939, 8, p. 131-150– y otro, catorce años más tarde –*Significance, signification, and paintings. Methodos*. 1953, 5, p. 87-102–.

La relación completa de su extensa bibliografía está recogida en la obra colectiva, *Symbolism and Reality* Amsterdam: John Benjamins, 1993, p. 107-122.

Los elementos que componen el signo son denominados por él *vehículo signico* –el estímulo que opera como signo–; *designatum* –lo representado por el signo– e *interpretante* –la disposición en un intérprete para responder, a causa del signo, por medio de series de respuestas de cierta familia de conducta–. La semiosis se entiende como una situación en la que el signo se comporta como estímulo preparatorio que provoca en el intérprete una respuesta similar a la que experimentaría en presencia del objeto significado.

Otra de sus aportaciones relevantes es el establecimiento de una de las primeras tipología del discurso, atendiendo al modo de significar –designativos, apreciativos, prescriptivos y formativos– y al uso de los signos –informativos, evaluativos, incitativos y sistémicos–.

Morris caracteriza el arte –frente a la ciencia y la tecnología– como el lenguaje que posibilita la comunicación de valores. El discurso estético es valorativo antes que informativo, en tanto que el artista trata de provocar una conducta valorativa en el intérprete, una selección preferencial por los objetos designados. En contraposición al discurso científico, y de forma similar a como opera el discurso de la ficción y el poético, la verdad o falsedad de los hechos narrados no es importante. La especificidad del hecho artístico se completa considerando, además dos rasgos específicos; el valor exhibitivo de los signos artísticos, por un lado, y, por otro, la creación de un tipo especial de conducta en el intérprete, la percepción estética.

Los trabajos de Morris constituyen el primer intento explícito de formular una Estética semiótica. Identifica el signo artístico con la obra de arte. Considera, en sentido estricto, que ésta solo adquiere carta de naturaleza a través de un proceso semiótico de interpretación, denominado *percepción estética*. Interpretar un signo estético consiste en percibir los valores que residen en un signo icónico. Esto es, un signo estético es un icono que designa valores. No obstante, también considera que los signos que aparecen en la percepción estética no tienen por qué ser exclusivamente icónicos, ni tienen por qué estar limitados a una sola dimensión de significación, ni tiene por qué atribuirseles un uso primario –como el valorativo–.

Otra de sus contribuciones interesantes es el intento de sistematizar y definir el concepto de iconismo entendiéndolo como semejanza. Desde esa perspectiva el iconismo está

relacionado con una cuestión de grado, puesto que se define por la posesión de algunas propiedades comunes al signo y a su *designatum*. Por tanto, si el icono estético denota valores, éstos son aprehendidos directamente en el signo. Sin embargo, un valor no es algo meramente objetivo, o subjetivo, sino relativo a la relación entre el sujeto y el objeto. Ello explica la diversidad de juicios ante una obra de arte, debidos al valor diferente que los espectadores le atribuyen, a la importancia que efectivamente tiene en cuanto que satisface necesidades que no son universales, etc.

1.1.2.4. *Hacia el concepto de texto estético de Umberto Eco*

Umberto Eco¹⁸ es –además de un gran sistematizador de la ciencia de los signos entendida como teoría científica de la cultura– uno de los verdaderos impulsores del

¹⁸ El comunicólogo, semiótico, medievalista, crítico literario y escritor italiano Umberto Eco (1932 -) es uno de los intelectuales europeos más relevantes en la segunda mitad del siglo XX y muy probablemente también del XXI. Inició su formación en la Universidad de Turín estudiando Leyes, aunque desoyendo los consejos paternos acabó decantándose por la Filosofía medieval y la Literatura. En 1954 se doctoró en Filosofía con una tesis titulada *El problema estético en Santo Tomás*, dirigida por el profesor Luigi Pareyson.

Entre 1954 y 1959 trabajó como editor de programas culturales para la Radio Audizione Italiana, donde tuvo ocasión de conocer la cultura desde la perspectiva de los medios de comunicación. Posteriormente ha sido sucesivamente profesor de Estética, Comunicación Audiovisual y Semiótica en las universidades de Turín, Milán, Florencia y Bolonia.

Ha dictado conferencias y cursos en las más prestigiosas universidades europeas y americanas, ha sido editor literario para la empresa Bompiani; ha dirigido revistas como *VS-Quaderni de studi semiotici* y también ha sido fundador, presidente y actualmente secretario de la *International Association for Semiotic Studies*. En febrero de 2000 creó la *Escuela Superior de Estudios Humanísticos* en Bolonia, iniciativa académica destinada a difundir la cultura universal.

Sus obras iniciales –entre otras *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (1956); *Sviluppo dell'estetico medievale* (1959) y *Le poetische di Joyce: dall "summa" al "Finnegans Wake"* (1966)– estaban dedicadas al estudio de la estética medieval y hacia la crítica literaria.

A partir de su estancia en la Universidad de Milán comenzó a reorientar su interés por la estética medieval hacia los valores culturales y la literatura en general, a la vez que empezaba a sistematizar sus teorías semióticas. Durante esos años publicó sus primeros estudios importantes en esta materia –*Obra abierta* (1962); *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964) y *La estructura ausente* (1968)–. Esta última fue revisada completamente a lo largo de ocho años –ya asentado en la Universidad de Bolonia– y publicada bajo el nuevo título de *Tratado de Semiótica general* (1975). Esta obra constituye el núcleo central de todo su pensamiento, en la que se articulan sistematizadamente sus teorías acerca de los códigos, la organización cultural de los sistemas significativos y la producción de los signos, a la vez que se elabora una tipología de los modos de producción de los signos.

También es autor de *La definición del arte* (1968); *Las formas del contenido* (1971); *Desde la periferia al imperio* (1977); *Lector in fábula* (1979); *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984); *De los espejos y otros ensayos* (1985); *Los límites de la interpretación* (1990); *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993); *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994); *Kant y el ornitorrinco* (1997); *Cinco escritos morales* (1997); *Entre la mentira y la ironía* (1998) y *La bustina di Minerva* (2000).

desarrollo de la Estética Semiótica. Su *corpus* teórico se sitúa en una zona intermedia entre las teorías filosófico-semióticas de raíz peirciana y las lingüístico-estructuralistas europeas.

En este sentido, su monografía *Obra abierta* (1962) representa bien esta capacidad mixtificadora, pues utiliza instrumentos metodológicos procedentes del formalismo y de la lingüística estructural, aunándolos con otros procedentes de la teoría de la información y de la teoría experimental de la percepción. No obstante, la principal aportación que Eco realiza en este trabajo es su intento de definir la naturaleza comunicativa de la obra de arte, insertándola dentro de una teoría general de los signos.

En esta obra se incluye, además, una de sus teorías clave sobre el arte, entendiendo que la obra artística se constituye como un mensaje fundamentalmente auto-reflexivo que busca explícitamente la ambigüedad como valor preferencial. En este sentido, el modelo de obra abierta que propone es una abstracción, vinculada sobre todo con una forma de plantear el problema artístico –no como categoría crítica– sino como tendencia operativa que se puede encontrar en diferentes contextos ideológicos y culturales¹⁹.

Esta idea será retomada en obras posteriores y, repensada, contribuirá muy notablemente al desarrollo de su estética de la interpretación. Sus estudios sobre este tema abarcan desde las primeras aplicaciones académicas de su tesis doctoral hasta el

Simultaneando sus trabajos sobre Semiótica, Eco ha desarrollado una interesante carrera como columnista en numerosos periódicos –*Il giorno, La Stampa, Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso* y *Il Manifesto*– y también como novelista, que le han dado a conocer al gran público. Esta faceta se inició en 1980, con la aparición de *El nombre de la rosa* –thriller detectivesco ambientado en un monasterio europeo durante el siglo XIV–. Posteriormente ha publicado otras novelas, como *El péndulo de Foucault* (1988); *La isla del día de antes* (1995) y más recientemente *Baudolino* (2002).

Posee numerosos premios y distinciones, como el doctorado *honoris causa* por 25 universidades de todo el mundo, la Legión de Honor francesa y el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades.

La relación completa de sus publicaciones, de las traducciones de las mismas, así como de los honores y galardones recibidos por Umberto Eco se puede consultar en la página web de la institución académica en la que trabaja, *Umberto Eco, curriculum vitae*. En Dipartimento di Discipline della Comunicazione [En línea]. Universidad de Bolonia: Bolonia, 2003. URL:<<http://www.dsc.unibo.it/dipartimento/people/eco/index.html>> (Consultado el 6 de diciembre de 2003).

¹⁹ Esta es el valor que atribuye a esta obra de Eco uno de sus más destacados discípulos, Omar Calabrese –*El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1995 Instrumentos Paidós; 1, p. 120-121– quien dedica su trabajo a analizar la historia de las ideas estéticas y de la crítica de arte a lo largo del siglo XX, deteniéndose en el análisis de los métodos de investigación característicos de cada corriente que la ha jalonado.

análisis de los lenguajes experimentales del arte contemporáneo y se sintetizan en la monografía *La definición de arte* (1968). El punto de partida es la concepción de que la obra de arte transmite un mensaje ambiguo y abierto a la subjetividad de la interpretación y a la pluralidad de significados. La obra, entendida como texto estético, conduce a un trabajo de interpretación, de proyección semántica, de colaboración del espectador-lector. Introduce también en su formulación teórica la figura del 'lector ideal' concebido como aquel que es capaz de decodificar el mensaje en los mismos términos en los que lo produjo el autor²⁰.

En el *Tratado de Semiótica general* (1975) se ocupa –entre otras cuestiones– del aspecto más característico de su formulación estética, a saber, la crítica a la noción de icono, que desarrollada en una doble dirección: En primer lugar poniendo de manifiesto la falta de criterios objetivos para establecer el concepto de *semejanza* y, en segundo identificando –bajo la denominación común de signos icónicos– clases muy diversas de fenómenos sígnicos. Su objetivo es sustituir la noción de icono por otra libre de los problemas que tradicionalmente se han asociado ésta, aunque sin negar que ciertas clases de signos –básicamente las imágenes– son difícilmente reductibles a las estructuras de los signos lingüísticos.

Su punto de partida es considerar que los problemas planteados por el concepto de icono se deben en buena medida a una deficiente conceptualización del concepto genérico de signo. Si un signo adquiere tal condición a través de un proceso semiótico, entonces, la tipología descriptiva de los signos debe ser abandonada y sustituida por una tipología de modos de producción de signos. Eco la elabora considerando cuatro parámetros²¹: El trabajo físico requerido –signos producidos por reconocimiento, ostensión, reproducción o invención–; la relación entre tipo y especimen –signos obtenidos por *ratio facilis* o por *ratio difficilis*–; el *continuum* por formar –signos heteromáticos u homomáticos– y, finalmente observando el modo o la complejidad de la articulación –desde los signos hipercodificados hasta los hipocodificados–.

²⁰ El análisis de los distintos contextos en los que se dan las relaciones entre el autor-artista y el lector-espectador, así como la naturaleza de dichas relaciones es un tema que aparece de forma recurrente en diversos trabajos de Eco, muy especialmente en su obra *Los límites de la interpretación* (1990).

Según Eco, aunque en las imágenes existen relaciones convencionales e incluso arbitrarias, no todas lo son, ni son discernibles con nitidez las arbitrarias de las motivadas. La razón es que no existen –ni siquiera dentro de la misma comunidad– unidades mínimas de significación y, por tanto, no existe un código que se pueda analizar.

Las imágenes son, según el semiótico italiano, casos de *textos hipocodificados*, producidos por invención y en los que la relación entre expresión y contenido está motivada. En este sentido, se alejan de otros signos –como los lingüísticos– codificados arbitrariamente. Sin embargo, en la interpretación de las imágenes figurativas concurren al menos dos códigos establecidos culturalmente²²: Un *código de reconocimiento*, que funciona en la mera percepción del mundo y las propiedades mínimas pertinentes que debe poseer un objeto para ser reconocido y por tanto, considerado como tal. Actúa, en segundo lugar, un *código de representación icónica*, que vincula determinados artificios gráficos con las propiedades pertinentes del código de reconocimiento. El código icónico es definido como “el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”²³.

Para todo semiótico, el texto estético constituye un campo de estudio de gran valor, porque en él se manifiestan los diferentes modos de producción de los signos y constituye un *aserto metasemiótico*²⁴ sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa.

El texto estético –caracterizado a partir de las peculiaridades del literario, pero aplicable igualmente a otros textos artísticos– es considerado como fruto de un trabajo particular, es decir, como una manipulación de la expresión que es provocada y a su vez provoca un reajuste del contenido y un proceso de cambio de código que conlleva un cambio en

²¹ Un desarrollo extenso de la propuesta cuatridimensional formulada por el semiótico piomontés se encuentra en Umberto Eco. *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1988. Palabra en el tiempo; 122, p. 325-373.

²² Eco, U. *Op. cit.*, p. 311-314.

²³ Eco, U. *Op. cit.*, p. 314.

la visión del mundo. Por su parte, el emisor del texto estético, en la medida en que aspira a estimular en el destinatario un complejo trabajo interpretativo, enfoca su atención hacia las posibles reacciones, de modo que dicho texto representa una red de actos comunicativos, encaminados a provocar *respuestas originales*²⁵.

1.1.2.5. La Semiótica del texto pictórico

Dentro de la fértil escuela semiótica italiana que Umberto Eco ha creado entorno suyo, destaca la figura de Omar Calabrese²⁶, una de cuyas principales aportaciones ha sido sustituir el concepto de *Semiótica de la pintura* por el de *Semiótica del texto pictórico*.

Para Calabrese la noción de texto resulta especialmente productiva para la investigación semiótica en los últimos tiempos, pues bajo su definición se pueden incluir tanto los cuentos y las novelas como los mensajes publicitarios, las fotografías, las representaciones teatrales, el cine y también las obras de arte²⁷.

²⁴ Eco, U. *Op. cit.*, p. 374-375.

²⁵ Eco, U. *Ibidem*.

²⁶ Omar Calabrese (1949 -) es un importante semiótico y analista de la comunicación de masas italiano. Ha sido profesor de Teoría de la Comunicación en la Universidad de Milán y actualmente imparte clases de Semiótica del arte y del espectáculo en la Universidad de Siena. Ha participado en numerosos cursos en las universidades americanas y europeas –Yale, Buenos Aires, Bogotá, Merida, Paris, Zurich, Amsterdam, Berlin, Barcelona, Bilbao, Helsinki–.

Actualmente es presidente de la *Fundación Mediateca*, de la *Associazione Italiana Studi Semiotici* y director de la revista *Carte semiotiche* y publica habitualmente artículos de análisis y opinión en periódicos italianos, como *Corriere della Sera*.

Su producción bibliográfica –traducidas a diversas lenguas– versa sobre cuestiones de Semiótica, Historia y Crítica del arte, medios de comunicaciones, etc. Entre sus principales obras destacan: *Semiotica della pittura* (1980); *La Macchina della pittura: Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra rinascimento e barocco* (1985); *Il linguaggio dell'arte* (1985); *L'età neobarocca* (1987); *Caos e bellezza: Immagini del neobarocco* (1991); *Mille di questi anni* (1992); *La ricerca semiotica* (1993); *Serio ludere: Sette serissimi scherzi semiotici* (1993); *Il Telegiornale: istruzioni per l'uso* (1995); *Come nella boxe: Lo spettacolo della politica in Tv* (1998); *Il modello italiano: le forme della creatività* (1999); *Lezioni di semisimbolico* (1999); *Breve storia della semiotica. Dai Presocratici a Hegel* (2001) y *Bizzarramente: Eccentrici e stravaganti dal mondo antico alla modernità* (2002).

²⁷ O. Calabrese –*El lenguaje del arte*. Paidós: Barcelona, 1995. Instrumentos Paidós; 1, p. 13-14– considera que el campo de estudio de la Semiótica es muy amplio: “se puede decir que la Semiótica tiene frente a sí un campo de intervención extremadamente amplio: se ocupará del lenguaje animal (partiendo de un límite no cultural hasta un límite superior y complejo), de la comunicación táctil, de los sistemas del gusto, de la paralingüística, de la Semiótica médica, de cinésica y proxémica (gestos, posturas, distancias), de los lenguajes formalizados (álgebra, lógica; química, por ejemplo), de los sistemas de escritura, de los sistemas musicales, de las lenguas naturales, de las comunicaciones visuales, de las gramáticas narrativa y textual, de la lógica de las presuposiciones, de la tipología de la cultura, de la

No obstante, el análisis textual se aplica al ámbito artístico desde tiempos recientes. Falta, por tanto, una teoría completa del texto visual, lo que explica que sus conceptos operativos sean deudores de su campo de aplicación primogénito –el texto literario–.

Toma como punto de partida una noción genérica que considera texto “toda entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco compara a ‘una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo’ y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación”²⁸.

Sobre el concepto de texto desarrolla, a su vez, una nueva formulación del método de análisis semiótico de las obras de arte, cuyas principales innovaciones se sintetizan en cuatro aspectos:

En primer lugar los textos pictóricos son estudiados mediante un movimiento analítico que procede desde los niveles más grandes –las *configuraciones*– hasta los más pequeños –las denominadas *unidades mínimas*– sin perjudicar ningún nivel de análisis. Este nuevo enfoque logra detener el improductivo análisis centrado en las unidades mínimas así como el eterno interrogante sobre el carácter sistémico del arte.

En segundo lugar, permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos porque considera que un texto artístico es siempre *un-texto-en-la-historia*.

La tercera ventaja consiste en que la noción de texto permite superar el problema del referente de los signos visuales –que deja de ser epistemológico y se convierte en puramente estratégico–, en la medida en que la perspectiva elegida es la organización de la máquina textual desde la óptica de la cooperación interpretativa.

Finalmente, la noción de texto permite abandonar la improductiva búsqueda de los *específicos* artísticos, ya que Calabrese considera que no se puede interpretar cada texto –independientemente del soporte material con que haya sido creado– como una realidad autosostenida, sino como una entidad que reclama continuamente otros textos, otras experiencias del lector y del autor.

estética, de las comunicaciones de masa, de los sistemas ideológicos. De todo, si se quiere. Pero de todo siempre desde el punto de vista de la comunicación y de la significación.”

²⁸ Calabrese, O. *Op. cit.*, p. 177-179.

Bajo esta teoría del texto subyace la idea de sustituir una *Semiótica de los códigos* –o del diccionario– por una *Semiótica de la enciclopedia*²⁹. Los motivos son dobles: La constatación de que las imágenes artísticas no se dejan fragmentar en unidades mínimas de significado y –en segundo lugar– la rigidez de la noción de código.

Para Calabrese un texto es una unidad de significado que se estructura en distintos niveles, cada uno de los cuales constituye un estadio de análisis, un recorrido de lectura, denominado *isotopía*. Cada nivel de lectura de un texto sirve para conformar una unidad de sentido, cuya validez sirve sólo para ese texto.

Aplica y desarrolla las teorías de su maestro³⁰ y lleva a cabo, bajo estos supuestos, el análisis del cuadro de Holbein “el Joven”, *Los embajadores*, pintado en Londres, en el año 1533. Establece que esta obra es un texto construido en nueve niveles o isotopías³¹, en cada uno de los cuales un conocimiento de tipo enciclopédico permite relacionar elementos de este texto con otros y, de este modo, interpretarlo.

Considera que en todos los textos pictóricos cada elemento material *visible* –pincelada, toque, golpe de espátula, textura, etc.– es siempre significativo. Sin embargo, no es posible tipificar un repertorio canónico de pinceladas, toques, texturas, colores, etc., que pudiera constituir un conjunto de oposiciones, siempre válido, para todo el sistema de la pintura.

²⁹ Tomando como punto de partida algunas ideas esbozadas por su maestro, U. Eco, Calabrese desarrolla por oposición al concepto de diccionario –entendido como modelo de las competencias ideales de un hablante ideal– el concepto de enciclopedia –modelo de la competencia socializada en un momento histórico determinado–.

Véase Calabrese, O. *Op. cit.*, p. 44, 177-178.

³⁰ Básicamente hace suya la propuesta de Umberto Eco en *Lector in fábula*, donde Eco proporcionaba una definición pragmática de isotopía como la respuesta a una pregunta sobre el contenido del texto.

³¹ En el primer nivel, la pintura se presenta como un secreto relacionado con la calavera situada en primer término. La segunda isotopía se relaciona con la identidad de los personajes. La tercera remite al universo cultural en el que se desarrollan los hechos –la Reforma científica y religiosa–. El cuarto estadio de lectura se refiere a la amistad que existe entre los dos personajes retratados y otros cuatro aludidos – Nicolás Kratzer, Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam y el propio pintor–. El quinto nivel está relacionado con los acontecimientos políticos que explican el cuadro –la misión de los embajadores era evitar la ruptura entre las Iglesias anglicana y romana–. El sexto estadio es la propia pintura: el texto se muestra como una aplicación de la teoría de la pintura como engaño. El séptimo nivel reside en el juego lingüístico sobre la muerte, a partir de la presencia de varias calaveras y de un juego de palabras con el nombre Holbein en alemán antiguo. El octavo nivel es de naturaleza autobiográfica, ya que relaciona todos los elementos anteriores con la biografía del artista. El último estadio es filosófico, ya que relaciona los elementos de los otros niveles desde la perspectiva de la verdad y la mentira, el secreto y la muerte.

1.1.3. El retrato como género artístico: peculiaridades del retrato como documento

Una vez que hemos verificado que el concepto semiótico de *texto pictórico* nos permite observar cada obra retratística que vamos a analizar como un objeto documental portador de un discurso organizado y articulado, necesitamos tomar de la Teoría de los géneros nuevos aportes teóricos que permitan proseguir nuestra investigación.

En efecto, la estructura de los textos artísticos está condicionada, en buena medida, tanto por los temas, como por los objetos representados. En este sentido, la noción de *género* resulta muy operativa porque permite aludir a estructuras discursivas predefinidas en función de un fin específico.

Los géneros son modos de comunicación culturalmente establecidos y claramente reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Constituyen sistemas de reglas a las que se alude –implícita o explícitamente– para llevar a cabo procesos comunicativos, ya sea desde la perspectiva de la producción o de la recepción.

Los géneros no responden tanto a delimitaciones temáticas o a contenidos comunicativos específicos, como a formas de tratamiento, a modos de configuración y a estilos artísticos. No obstante, como tendremos ocasión de aclarar en los epígrafes siguientes, cada género admite multiplicidad de enfoques –según los diferentes periodos históricos– y modos de hacer personales.

1.1.3.1. La definición del género: El concepto de retrato como tema artístico

El concepto de *género pictórico* es en la actualidad una noción discutida que se encuentra en fase de replanteamiento. Bajo esta denominación, en la cultura occidental, se han venido confundiendo distintos niveles de análisis³². Así, se presenta esta categoría como instaurada, indistintamente, sobre elementos temáticos –el género paisaje–, sobre aspectos técnicos o de ejecución –pintura de caballete– e incluso descansando sobre estructuras narrativas –la naturaleza muerta, el tríptico religioso, el retablo, etc.–.

³² Calabrese, O. La sintassi della vertigine: sguardi, specchi e ritratti. *Versus*, 1981, 29, p. 3-31, p. 28-29.

Es necesario, por tanto, proceder a una redefinición de la naturaleza y de la función de los géneros. La propuesta actual³³ pasa por reconocer en los *géneros* tipologías diferentes de discursos o de enunciados, de manera que los géneros se definen como *clases de discursos constituidos por estructuras discursivas específicas*.

Partiendo de estas consideraciones, dentro de las artes visuales, el retrato se considera un género polimórfico en el que un sujeto –el artista– representa sobre una superficie bidimensional o tridimensional, mediante técnicas muy diversas –dibujo, pintura, grabado, mosaico, escultura, esmalte, vidriado, fotografía, fotomontaje, etc.– a sí mismo, a otra persona o grupo de personas, determinando sus rasgos físicos y psicológicos particulares, con un propósito definido.

Etimológicamente, tanto los términos castellano y portugués *retrato* como el italiano *ritratto* derivan del participio pasado latino *retractus*, forma verbal del verbo *retractare*, que aparece frecuentemente como una variante del verbo *retrahere* con el significado de *tratar de nuevo, volver a coger, copiar, corregir, retocar, renovar, etc...* Sin embargo, los vocablos usados en otras lenguas europeas, como el inglés y el francés *portrait*; el alemán *porträt* y el ruso *portret*, proceden del verbo *protrahere*, que significa *sacar a la luz, revelar, descubrir, poner de manifiesto, etc.*

En sentido estricto, el término *retrato* designa la representación visual del cuerpo de una o varias personas tomada del natural o bien reconstruida a partir de la memoria, o de otros documentos ya existentes. Este tipo de representación obedece, generalmente, a la necesidad de establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad. Implica, por tanto, la existencia de una verosimilitud fisonómica que permita a la obra ser –o al menos intentar ser– una imagen especular de los sujetos retratados, o en cualquier caso, representarlos de forma reconocible, a través de alusiones determinantes a sus ocupaciones, aficiones, o rasgos identificativos. El concepto de retrato es, por tanto, sinónimo de singularidad individual y de unicidad irrepetible del sujeto retratado.

Sin embargo, desde que el desarrollo de la técnica fotográfica –a lo largo de la primera mitad del siglo XIX– eximió a la pintura de la obligación de ser reflejo fiel y veraz de la

³³ Calabrese, O. *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985, p. 36-37.

realidad, los logros de los artistas plásticos posteriores –impresionistas, cubistas, fauvistas y abstractos– demostraron que esta definición sólo corresponde a una parte muy limitada del significado del término.

Por ello, la mayoría de los estudios recientes han enriquecido y ampliado la definición de este concepto añadiéndole nuevos matices, que no inciden tanto en la reproducción fidedigna de la imagen de una persona –la *representada*–, como en su recreación desde la percepción que de él proyecta un sujeto distinto³⁴ –el *representador*–.

Por otra parte, el pensamiento postmoderno³⁵ y feminista actual ha puesto en revisión el modo en que se representa el cuerpo humano dentro de las artes visuales, entendiendo que este asunto es central para comprender la construcción que cada sociedad hace, no sólo de cuestiones como la identidad personal, el género y la sexualidad, sino también de las relaciones de poder, la ideología, la política, etc. Simultáneamente se ha tomado conciencia dentro de estas corrientes de que categorías como *hombre, mujer o cuerpo* varían histórica y culturalmente y que su significado está determinado por contextos históricos, sociales y culturales.

Con todo, la existencia de cada retrato³⁶ requiere la concurrencia de dos condiciones: En primer lugar, la posibilidad de identificar a un sujeto a través de la representación de sus rasgos individualizados y, en segundo, la existencia por parte del artista de intencionalidad explícita de retratar, así como el consentimiento –tácito o explícito–, por parte del efigiado de posar para él. Ello elimina toda consideración del tema histórico –que constituye un capítulo aparte dentro de los géneros artísticos– como uno de los posibles subgéneros del retrato.

³⁴ De alguna manera, el centro de atención del retrato contemporáneo no es tanto el sujeto representado en sí mismo –al que en la época clásica del género se intenta presentar desde la objetividad y la imparcialidad de una visión neutra basada en la consecución del parecido–, como el sujeto representante y la percepción necesariamente subjetiva que ofrece de aquel.

En este sentido Galiene y Pierre Francastel –*El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978. Cuadernos Arte Cátedra; 3, p. 9-10– prestan especial atención a las nuevas definiciones que se postulan del género retratístico, haciendo hincapié –como en el caso de la recogida por la *Enciclopedia Británica*– no tanto en la imagen fiel de un sujeto, “sino de un recuerdo, solamente, de ciertos aspectos, sometidos éstos a reserva de una visión del otro, de la que inmediatamente se piensa que puede ser subjetiva”.

³⁵ Sobre este enfoque, así como la evolución histórica precedente que ha conducido a este estado de opinión, véase la sugerente monografía de John Pultz. *Op. cit.*, p. 7-8.

³⁶ Véase Galiene y Pierre Francastel. *Op. cit.*, p. 14-16.

1.1.3.2. La función del retrato

Retratar es mucho más que mostrar una figura. Todo retrato es la presentación –y en buena medida también la *representación*–, llevada a cabo por un sujeto distinto, de un personaje ante un público, con una finalidad determinada. La intención suele ser mostrar algún aspecto relevante de esa persona o referir algo a propósito de ella que lo individualice. En última instancia, el retrato viene a satisfacer la necesidad humana básica de celebrar al individuo que desea ver y ser visto.

Esta es la razón que hace de la iconografía del retrato una *iconografía pública*. Los retratos se dirigen a alguien más que a la persona representada; están pensados para un público, cuya existencia presuponen. El retratista, consciente de estas necesidades, crea su obra con el espectador en mente y puede determinar cómo será percibida la persona retratada. De esta manera se crea y se transmite un sentido de identidad social, pues el retrato es también un medio en el que se entrelazan y se hacen visibles las relaciones de poder y de control social³⁷.

El retrato es, en su nivel más básico de significación, el vehículo de perpetuación de la identidad individual que se quiere eternizar, o que se desea hacer presente de forma duradera inmortalizando un momento –generalmente glorioso, y por ende, memorable– de la vida del efigiado. Ésta es una forma habitual en diferentes culturas de rendir homenaje a personajes importantes, entendiendo dicha práctica como una variante del culto a la imagen devenida en monumento. El personaje retratado suele ser un sujeto socialmente relevante³⁸, que generalmente es idealizado, bien en términos físicos, bien

³⁷ El retrato pictórico y también el fotográfico reflejan un buen número de convenciones sociales y relaciones de poder que existen en el seno de la sociedad que los produce –señaladamente de género, raza y clase social–. En tanto que elementos que funcionan como medios de expresión y de refuerzo comunicativo del aparato ideológico de un sistema social determinado, los retratos contribuyen a crear mecanismos activos –en absoluto inocentes– de poder y control político y social.

Véase sobre esta idea, las interesantes consideraciones de J. Pultz. *Op. cit.*, p. 9-11.

³⁸ Esta relevancia se produjo hasta el momento en que se desarrollaron de las técnicas fotográficas, durante la primera mitad del siglo XIX, en términos de preeminencia social, política o económica. El retrato fotográfico en todas sus variantes –daguerrotipo, calotipo, ambrotipo, ferrotipo, etc.– democratizó notablemente el acceso de numerosas capas sociales de la sociedad occidental a una representación visual de su propio cuerpo.

En este sentido, J. Pultz –*Op. cit.*, p. 13– indica que “antes de la fotografía, las características del retrato que se poseía eran un indicio de clase social: un retrato hecho por un pintor o por un dibujante valía más dinero que el realizado por un recortador de siluetas o por un artesano que los hiciera baratos y pintados

en términos de personalidad y carácter. Ahí reside una de las principales paradojas del género, pues el retrato evidencia que la identidad no reside en la verosimilitud física del modelo y de su representación, sino que se trata de una cualidad espiritual y por tanto invisible, que sin embargo, debe ser captada en la imagen representada. Se trata pues de hacer visible la identidad inmaterial mediante la concreción del cuerpo, que se convierte en el único ámbito tangible sobre el cual visualizar lo no-físico.

Desde otro ángulo de observación se constata que, en tanto que el retrato denota la presencia de un sujeto, es susceptible de ser utilizado como sustituto directo de la persona. Por ello, históricamente, ha compartido un doble *estatus* como obra de arte y como documento vicario. De esta manera, las imágenes retratadas podían ser saludadas y honradas³⁹ y podían también ser brutalmente acuchilladas y convertidas en cenizas⁴⁰,

con líneas duras y colores sin matices. La mayoría de la gente, incluso en los países industrializados de Europa y Norteamérica, jamás pudo ver, tuvo en la mano o poseyó representaciones visuales de su propio cuerpo. Sin embargo, una sucesión de nuevas técnicas, que evolucionaron desde fines de la década de 1830 hasta la de 1850, convirtieron los retratos fotográficos en algo cada vez menos caro. Gente que nunca antes había tenido la posibilidad de encargar un retrato o que debía contentarse con elementos realizados por recortadores de siluetas o artesanos improvisados, con más y más frecuencia podía invertir en retratos muy detallados”.

³⁹ Esta es la función que, desde la época romana y hasta la actualidad, cumplen los retratos de los gobernantes en numerosos espacios institucionales y públicos en los que los sujetos representados no están presente sino de manera simbólica, y ese también es el significado que tienen los retratos – fotográficos o pictóricos– del rey Juan Carlos I y de su esposa la reina Sofía presidiendo las salas de los ayuntamientos, dependencias administrativas, organismos oficiales, colegios, institutos y universidades españolas en la actualidad.

Por lo que a nuestra investigación interesa, en la ciudad de Sevilla, con motivo de la proclamación en el año 1789 de los nuevos soberanos Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, está documentada la presencia de los retratos de los monarcas que pintó por encargo de la real Fábrica de Tabacos, el artista aragonés Francisco de Goya, en unos festejos públicos que la ciudad celebró en ausencia de los monarcas.

Véanse sobre estos aspectos, los trabajos de J. Morales Sánchez –La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; E. Quintana y C. Quintanilla –La restauración de las pinturas. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85– y; J. M. Rodríguez Gordillo –Notas para un hallazgo documental. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26–.

⁴⁰ Un caso muy conocido dentro de la iconografía pública del poder en España es el protagonizado por los numerosos retratos al óleo y efigies esculpidas de Manuel Godoy que fueron destruidas públicamente durante los acontecimientos del Motín de Aranjuez.

Sobre esta cuestión véase el interesante trabajo de Isadore Rose-de Viejo. Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy. En Rose De Viejo, I.; La Parra López, E. y Giménez López, E. *La imagen de Manuel Godoy*. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2001, p. 119-191.

lo que constituye una prueba de que la persona representada en el retrato existe simbólicamente.

Por otra parte, el retrato es uno de los temas que ha logrado una pervivencia prácticamente ininterrumpida a lo largo de diferentes épocas y corrientes estéticas, hasta el punto de convertirse en una de las actividades artísticas más universales⁴¹. Esta capacidad de permanencia y adaptación está ligada, muy probablemente, a su capacidad para satisfacer dos necesidades muy características de la naturaleza humana.

La primera de ellas está relacionada con el *deseo de inmortalidad* o la necesidad de superar la muerte, que se traduce en el afán de dejar huella de la existencia a través de la propia imagen. De esta manera, al plasmar su imagen, el ser humano consigue alcanzar la anhelada posteridad en la medida en que el retrato, en tanto que imagen especular –es decir, en tanto que signo– sustituye –esto es, reemplaza– a la vida y por ello le otorga eternidad. Este valor mágico asociado a la idea de culto se encuentra muy estrechamente relacionado con el valor original de la imagen, tal como revela el significado que las imágenes representadas en los muros de las cavernas poseían para los humanos prehistóricos.

La segunda necesidad está relacionada con el *deseo de poder y de diferenciación* sobre los otros. Dicho anhelo de sobresalir está asociado con la ostentación de prestigio y con la ambición de dominio. Así, el retrato ha servido a lo largo de diversas épocas históricas para exhibir y subrayar simbólicamente la condición preeminente alcanzada por actores sociales que han asumido nuevos roles de autoridad.

Los dos valores –el deseo de inmortalidad y el anhelo de ostentar prestigio– se han manifestado de forma destacada en los diferentes grupos de poder que actúan dentro de la sociedad. A lo largo de su evolución histórica, el retrato –y muy especialmente el pictórico– se ha desarrollado dentro de una marcada oficialidad, pues ha estado estrechamente vinculado con aquellos actores sociales que han detentado algún tipo de

Recientemente, en la primavera de 2003 tuvimos ocasión de asistir a través de los medios de comunicación a un ritual similar que tuvo lugar en la plaza bagdadí del Hotel Palestine, cuando las tropas estadounidenses derribaron la estatua del ex presidente Sadam Hussein, para significar simbólicamente el final de su poder.

⁴¹ Galienne y Pierre Francastel. *Op. cit.*, p. 11.

autoridad –política, económica, social, religiosa, militar, etc.–, para los cuales el retrato funcionó como un emblema eficaz que permitía ostentar prestigio, subrayar el *estatus*, exhibir la jerarquía, enfatizar el poder y satisfacer la vanidad.

Junto a estos valores básicos siempre presentes en su sustrato significativo, el retrato – como género artístico independiente– ha desempeñado en cada sociedad una función específica. Los antiguos egipcios, posteriormente los griegos y también los romanos entendieron su eficacia como herramienta de propaganda ideológica y estratégica y lo emplearon extensivamente en la escena pública. Más tarde, resurgió con fuerza en la Europa culta del Renacimiento y el Barroco, como arma política y social. En dichas épocas se perfilaron también los rasgos característicos de algunos de los subgéneros que perviven hasta la actualidad, como el *retrato de aparato* –en el que los símbolos conceptuales de la realeza identifican al efigiado tanto personal como políticamente–; el *retrato cortesano* –que representa simbólicamente a la persona retratada mediante una conspicua exhibición de los atributos de rango, riqueza y poder–; el *retrato ecuestre* o el *retrato psicológico*.

1.1.3.3. Tipología del retrato

Dentro del género, la tipología es muy amplia y variada, ya que un retrato puede realizarse mediante técnicas artísticas muy diversas; puede ser de cuerpo entero o parcial; de un individuo, de una pareja o de un grupo; naturalista, idealizado, alegórico, alusivo, caricaturesco; puede tener finalidad documental, de propaganda, mágico-religiosa, funeraria; cuando es tridimensional, puede mostrar una vista particular o ser escultura exenta; cuando es bidimensional, puede ser captado frontalmente, de tres cuartos, de perfil o incluso de espaldas.

Por otra parte, el retrato puede ser el fin principal de una obra de arte –y hablaremos, en tal caso, de retrato como género artístico autónomo–; pero puede también formar parte de una escena de otro tipo, religiosa o profana –y, en tal caso, se tratará sólo de una tendencia, gusto o voluntad retratísticos–.

En la conformación final del retrato –y por tanto en su tipificación última– influyen aspectos muy diversos, como el tamaño, la preparación del soporte, su preparación final, el diseño de la composición, las tradiciones y convenciones artísticas, así como las voluntades de los mecenas, patronos o comitentes y del propio pintor, en grados difíciles

de calcular⁴². Por su parte, los recursos retóricos convencionales –ornamentación, muebles, tapicerías, columnas, cortinajes, etc.– tienen gran importancia pues introducen símbolos y metáforas que piden interpretación y arrojan luz sobre la imagen que los retratados querían proyectar de sí mismos, no sabemos sí por iniciativa del propio artista o por sugerencia de sus retratados.

Por lo que al objetivo de nuestro trabajo respecta, la rica tipología del retrato goyesco se puede categorizar atendiendo a ocho criterios distintos, como se refleja en cuadro siguiente (Fig. 3):

| | |
|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. Según el comitente</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato de encargo • Retrato privado <ul style="list-style-type: none"> ◆ de amigos ◆ de familiares ◆ autorretrato |
| <p>2. Según la función asignada a la obra</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato oficial (de aparato) • Retrato conmemorativo • Retrato conmemorativo • Retrato alegórico • Retrato de gabinete |
| <p>3. Según las relaciones con otras obras</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato pendant (pareja) • Retrato individual • Retrato inspirado (en otro) • Retrato copia <ul style="list-style-type: none"> ◆ Copia reducida |
| <p>4. Según el estado de ejecución de la obra</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Estudio • Boceto preparatorio • Retrato inconcluso • Retrato repintado • Retrato retocado |

⁴² Véanse las eruditas consideraciones sobre este aspecto realizadas por N. Glendinning. *Perspectivas: El espejo y “las cosas profundas”. Conceptos del retrato*. En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*: [Catálogo de exposición]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 86-88.

| | |
|---------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5. Según el tema | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato de individuo <ul style="list-style-type: none"> ◆ Retrato ecuestre ◆ Retrato cinegético ◆ Autorretrato • Retrato de grupo <ul style="list-style-type: none"> ◆ Retrato familiar ◆ Retrato profesional |
| 6. Según la parte de la figura representada | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato de busto • Retrato de medio cuerpo • Retrato de tres cuartos • Retrato de cuerpo entero |
| 7. Según la posición de la figura | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato de frente • Retrato de perfil • Retrato en posición de tres cuartos |
| 8. Según la postura | <ul style="list-style-type: none"> • Retrato en pie • Retrato sedente • Retrato yacente |

Fig. 3. *Tipología del retrato goyesco atendiendo a diferentes criterios*

1.1.3.4. Origen y evolución histórica del retrato

Aunque no todas las culturas han mostrado el mismo interés por el retrato ni su existencia ha respondido a las mismas necesidades, su presencia como género puede ser rastreada de forma constante a lo largo, prácticamente, de toda la historia del arte.

Desde un punto de vista histórico, dentro de las artes visuales, la historia del retrato coincide en gran parte con la historia de la mimesis y está vinculada en sus orígenes con el surgimiento de los rituales de la máscara. No se desarrolla, por consiguiente, en aquellos períodos históricos –esencialmente iconoclastas– en los que no se tiende a la representación del mundo fenoménico; mientras que se afirma y triunfa en coincidencia con las fases del naturalismo.

Es preciso considerar también el contexto social en que tiene lugar; puesto que mientras en la mayoría de las épocas históricas el retrato se ha circunscrito estrictamente a los límites de unos determinados grupos sociales, también se han dado –aunque con una frecuencia mucho menor– épocas en las que, como sucede en la actualidad gracias a la universalización del acceso a diferentes medios y técnicas de reproducción, el retrato se

ha convertido en un género icónico difundido bastante democráticamente entre todas las clases sociales y los diferentes lugares sin especiales obstáculos ideológicos⁴³.

En el arte del antiguo Egipto eran frecuentes los denominados retratos *intencionales*—en los que una efigie de fisonomía genérica, era interpretada, sin embargo, como representación de un individuo concreto— y también los *arquetípicos* —en los cuales una figura representa, por abstracción a toda una categoría social—. Solamente en determinadas etapas del Imperio Antiguo y del Imperio Nuevo —IV y XVIII dinastías respectivamente— se pintaron verdaderos *retrato fisonómicos* circunscritos a la persona del faraón y a su círculo de familiares.

En la Grecia del siglo IV a. C. —con Lisipo— se consolidó el retrato individual como manifestación artística orientada preferentemente hacia el énfasis de la personalidades relevantes durante las celebraciones públicas, primero durante la etapa de Alejandro Magno —es decir, en un periodo de fuerte culto a la individualidad— y en una fase posterior, extendiéndose hacia otros grupos sociales eminentes —estadistas, militares, filósofos, literatos, etc.—. Desdichadamente, una gran parte de las obras originales se han perdido y sólo se conocen sus copias posteriores de época romana. Data también de esta época la costumbre —que se mantiene todavía en vigor— de grabar en las monedas las efigies de los soberanos, a modo de garantía simbólica del valor de su cuño.

Los romanos adoptaron de los griegos los usos del arte retratístico, no sólo con fines conmemorativos, sino también incluyéndolos dentro de sus ritos religiosos y funerarios —culto a los antepasados muertos—. Además de potenciarlo en la escultura, introdujeron también esta temática en la pintura, como testimonian los excelentes retratos pintados al encausto —entre los siglos II y III d. C.— hallados en el Fayyum.

⁴³ A lo largo de las últimas décadas, fotógrafos como Sebastiao Salgado, Gervasio Sánchez y otros artistas de orientación social han dado un paso más en el camino que predecesores suyos como Hine, Evans, Lange o Sander recorrieron en los inicios del siglo XX, pues han contribuido a dotar de identidad individual reconocible a muchos de los seres humanos que aparecen en sus fotografías.

Un caso paradigmático en estos procesos de individuación social es el protagonizado por la muchacha refugiada afgana —identificada como Sharbat Gula, diecisiete años después de que se publicase su retrato en la portada de la revista *National Geographic* en junio de 1985—. El autor del famosísimo retrato, el fotoperiodista Steve McCurry, impulsado por la notoriedad pública que alcanzó su trabajo, que hizo de ella un icono mediático, la buscó, la localizó e identificó años más tarde.

A lo largo de la Edad Media, el arte cristiano difundió una concepción espiritual del individuo y una interpretación divinizada de la realeza, que se tradujeron en unas formas retratísticas nuevas, dedicadas a las figuras de papas, santos, donantes y fundadores de iglesias, mecenas, etc... y que fueron mostradas en sus obras por los autores de manuscritos, pintores de retablos, escultores, orfebres, maestros vidrieros, etc. con fines votivos.

A partir del siglo XIII se recuperó un cierto interés por la fisonomía individual, como consecuencia del resurgimiento de los valores clásicos y terrenales que tuvo lugar en las cortes de las ciudades italianas y flamencas. En este contexto, durante la centuria siguiente, se difundieron los retratos autónomos sobre tabla –perfilados según la pose tomada de los cuños de monedas–, que desde el siglo XV gozaron de una gran difusión tanto en los ámbitos señoriales y cortesanos, como entre la burguesía urbana, destinándose a un uso oficial y también laico y privado y permitiendo al pintor, especialmente desde el Renacimiento, vivir de los encargos.

Desde ese momento, el retrato pasó a ocupar un lugar privilegiado dentro del arte europeo, evolucionando según los impulsos que le proporcionaban las sucesivas innovaciones estilísticas y los cambios de mentalidad de los comitentes. La Revolución Francesa abrió el camino al fecundo período del retrato burgués y del retrato con valor político e ideológico⁴⁴, que inicialmente adoptó toda la retórica visual propia del período aristocrático y más tarde –sobre todo con los impresionistas– alcanzó una extraordinaria libertad formal y unas altas cotas estéticas.

Finalmente, el retrato fotográfico, además de abaratar y democratizar el acceso a representaciones visuales de la propia imagen corporal para extensas capas sociales, alcanzó niveles de notabilísima calidad –de la mano de fotógrafos franceses como

⁴⁴ Dentro del retrato de propaganda ideológica, un capítulo muy especial bien acotado y estudiado es el protagonizado por los retratos de los próceres latinoamericanos. Véase el interesante trabajo de I. Rodríguez Moya –*La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003. América; 1– dedicado a analizar la imagen de los virreyes mexicanos durante los tres siglos del dominio español.

De gran interés es también el trabajo de P. C. Mondoñedo Murillo –*José Olaya. La obra disímil en la producción pictórica de José Gil Castro*. [Tesis de licenciatura] Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, facultad de Letras, 2002– en la que estudia el significado y alcance del retrato latinoamericano en los inicios del siglo XIX relacionándolo con la necesidad de crear unas imágenes representativas de una época de transición dentro de la historia de Sudamérica.

Nadar— a lo largo del siglo XIX, aunque durante mucho tiempo una buena parte de los críticos le hurtaron la consideración de obra de arte, que finalmente logró alcanzar bien entrado el siglo XX.

1.1.3.5. El retrato en España durante el siglo XVIII

El retrato fue un género artístico de gran importancia en Europa durante todo el siglo XVIII, hasta tal punto que es posible afirmar que ningún tiempo anterior registró una producción de retratos similar a la que se produjo en esta época⁴⁵.

La necesidad de hacerse retratar se extendió a nuevas capas sociales, de manera que, si sus elevados precios restringieron en siglos anteriores la posibilidad de encargar un retrato al entorno real, la nobleza y la burguesía adinerada, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII los encargos proliferaron entre capas más extensas de la clase burguesa, como artistas, literatos, altos funcionarios del estado, miembros del clero, etc.

El interés por el retrato, provocó que se incorporasen nuevas funciones a este género pictórico. Los burgueses no se retrataban sólo para figurar en la galería de antepasados de sus descendientes, sino por que querían disfrutar ellos mismos de una obra de arte y contemplar su propia imagen en su residencia. El orgullo de haber triunfado profesionalmente, la recepción de un reconocimiento social largamente esperado, la descripción del bienestar en el que vivía la familia, así como el recuerdo de acontecimientos particulares como viajes, fiestas, honores recibidos, etc., podían dar lugar al encargo de un retrato, de manera que las obras producidas en este momento reflejan un interesante cambio que ha tenido lugar en la percepción que los comitentes tenían de si mismos.

La función de representación que caracteriza los retratos reales y nobiliarios, no perdió importancia, aunque otras necesidades surgieron claramente entre unas clases burguesas cada vez más conscientes de su valor social. Estas circunstancias hicieron crecer la demanda de este tipo de obras, hasta tal punto que su cultivo por parte de los jóvenes artistas les proporcionaba —sino la gloria con que se honraba a los grandes pintores de historia— sí unos florecientes ingresos económicos.

Las consecuencias de la evolución en la forma de representar un retrato fueron – especialmente en la segunda mitad de la centuria– objeto de un debate profundo. La cuestión se planteaba a la hora de determinar en que se distinguía un burgués de un monarca si este renunciaba a la exhibición explícita de sus atributos. La respuesta se buscó en el ámbito de la Fisiognomía –que con voluntad científica– permitía deducir tanto el carácter como la función social de la persona representada⁴⁶.

El desarrollo del género no solo fue cuantitativo sino cualitativo, puesto que se desarrollaron algunos tipos de retratos muy característicos, como el *retrato de grupo* – que reflejaba la satisfacción de pertenecer a una comunidad social– y el *autorretrato* – que mostraba la preocupación del artista por transmitir a la posteridad la imagen visual de su propia individualidad–.

Los centros artísticos europeos que destacaron en la producción de retratos fueron las ciudades de París, Londres y Roma –en las que confluían también los núcleos de poder económico y político del viejo continente– aunque en Alemania y en España el género gozó de un importante desarrollo.

En nuestro país, el papel del retrato en la corte había sido históricamente determinante, tanto para difundir la imagen pública del monarca reinante y de su familia dentro del país, como para proyectarla en el extranjero mediante el envío de dichos retratos oficiales a otras cortes europeas. Estos *retratos de aparato* representaban a las personalidades efigiadas enfatizando su jerarquía y su preeminencia social a través de una serie de atributos demostrativos de su condición, como la corona, el manto de armiño, el cetro, las joyas, medallas y demás galardones.

A imitación de sus monarcas, también los nobles encargaron sofisticados *retratos aristocráticos* –en ocasiones a prestigiosos pintores extranjeros–. Estos artistas foráneos –Lorenzo Tiepolo, Antón Raphael Mengs, entre otros– que trabajaron en la corte española durante la primera mitad del siglo configuraron un tipo retrato de gran valor

⁴⁵ Véase T. W. Gaehtgens y K. Pomian. *Le XVIII.^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. Histoire artistique de l'Europe, p. 335.

⁴⁶ No es en absoluto casual que los *Essais sur physionomie* de Johann Kaspar Lavater apareciesen en este momento, en el que cualquiera de los rasgos que individualizaban a los sujetos eran considerados como signos del carácter y la condición de una persona.

decorativo, en el que la demostración del papel social del retratado constituía uno de los factores más importantes y en el que las alusiones al poder y a los acontecimientos más notables de su trayectoria pública se ajustaban a los cánones de la retratística áulica, formulada por artistas italianos y flamencos desde el siglo XVI. Estas convenciones emblemáticas abundaban en un simbolismo muy extendido internacionalmente que empleaba con profusión símbolos tradicionales de la jerarquía como columnas, cortinajes, mesas, elementos indumentarios, etc.

Reflejar la psicología de los retratados importaba todavía poco, ya que “ennoblecidos y embellecidos, todos bajo sus pelucas igualadoras, los modelos se ajustaban a un tipo de belleza y de elegancia sofisticado que era semejante en todas las cortes europeas”. En ellas, el grado de blancura de las damas o el aire altivo y distante de los caballeros constituían las notas definitorias de los personajes, quienes “elegantes y distinguidos, damas y caballeros e incluso los niños, vestían lujosas casacas de seda, bordadas y adornadas de joyas, y aparecían sentados o en pie en escenarios grandiosos, palaciegos, con cortinajes y rico mobiliario de madera dorada o en jardines de bellas perspectivas, con frondosos árboles y fuentes de mármol”⁴⁷.

La técnica empleada en estos retratos era tan rica y preciosista como los personajes representados. Los brillos de las sedas, las texturas de los terciopelos y la transparencia de los encajes eran mostradas con un realismo singular, que parecía inspirarse en los modelos del naturalismo flamenco medieval más exquisito o en la pintura holandesa del siglo XVII.

De forma paralela, a lo largo de todo el siglo se produjo en España el ascenso de una activa y poderosa clase social –la burguesía– que necesitaba valerse de signos externos diversos –la adquisición de bienes inmuebles, el mecenazgo de obras religiosas, y muy señaladamente la exhibición pública de retratos encargados a los más prestigiosos artistas del momento, entre otros– para mostrar el reconocimiento social que estaba alcanzando y el nuevo *estatus* que desea exhibir⁴⁸.

⁴⁷ M. B. Mena Marqués. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En *Goya y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30.

⁴⁸ Un caso paradigmático y bien estudiado de este fenómeno es el protagonizado por la familia Goicoechea, de origen vasco, que ocupó un lugar privilegiado dentro de la sociedad dieciochesca

Este proceso dio lugar a la aparición de un tipo de retrato diferente, en el que a unos seres que se habían labrado su propio ascenso social no les interesaban tanto los reflejos de las sedas y los fondos ajardinados, como la exhibición de la propia individualidad. En la mayoría de los países europeos, la representación de estos personajes dio lugar a un tipo de *retrato íntimo*⁴⁹, riguroso y preciso en la captación de la psicología de los retratados, que no reflejaba tanto actitudes elegantes y amaneradas, como los gestos propios de cada ser humano individual, hombre o mujer, en unas obras de carácter directo y natural. Surgió así el *retrato psicológico*, en el que los efigiados se mostraban sin artificios, en actitudes informales y vestidos con ropas cómodas⁵⁰. En estas obras, el rostro de los efigiados ganó protagonismo, de manera que la intensidad de la mirada, la expresividad de la sonrisa, la importancia de las manos, se convirtieron en el principal centro de atención visual del lienzo.

1.1.3.6. Goya y el retrato

Francisco de Goya⁵¹ inició muy pronto su carrera como retratista y cultivó este género a lo largo de toda su vida creadora, convirtiéndose en uno de los más grandes y

aragonesa. Los miembros de dicha familia tenían conciencia de ser una clase en proceso de formación, pero vivían inmersos en la contradicción de tener que adoptar los valores de prestigio social propios de la nobleza. “En esta sociedad persistían los presupuestos estamentales de los siglos anteriores, aunque existían algunas transformaciones en cuanto a la apreciación de las actividades mercantiles e industriales. En este contexto, la familia Goicoechea orientó sus actuaciones sociales hacia la consecución del mayor “status” posible. La endogamia, el reconocimiento nobiliario que aportaba la ejecutoria de infanzonía y el ocupar cargos en las más diversas instituciones son elementos que favorecían el encumbramiento de la estirpe. (...) Los Goicoechea también se rodearon de una serie de nos que ratificaban un «nivel de vida» como el del resto de los privilegiados. El tener una casa en el centro de la ciudad de Zaragoza, el lujo en el vestir y el comer, el poseer una numerosa biblioteca, los cuadros, los objetos de plata, la construcción del retablo del Santo Cristo del Pilar, etc., son signos externos que también demostraban la posición social”.

Véanse los trabajos de J. I. Gómez Zorraquino –*Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del S.XVIII*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989. Temas de historia aragonesa; 14, p. 233-234; y también Aragón y la burguesía mercantil autóctona En Ferrer Benimeli, J. A. (dir.) *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.) Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2000. v. 1, p. 305-338–.

⁴⁹ M. B. Mena Marqués. *Op. cit.*, p. 13-30.

⁵⁰ Una obra que ejemplifica bien esta nueva forma de mostrarse públicamente con la indumentaria de estar en casa y aire desenfadado es la obra realizada por Francisco de Goya, *Retrato de Ramón Satué Allué* (1823. Óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm. Ámsterdam, Rijksmuseum. Gassier 638; GW 1632; Gudiol 718/70, 690/85; Salas 595; Morales y Marín 516).

⁵¹ Francisco de Goya y Lucientes nació en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746 y murió en Burdeos (Francia) en 1828. Su longevidad hizo de él un testigo privilegiado de su tiempo y convirtió su obra en un

reconocidos de su época. Pintó entorno a 230 retratos⁵², el primero de los conservados – el *Retrato de Manuel de Vargas Machuca*⁵³– data del año 1771, cuando el pintor contaba 25 años mientras que el último –el *Retrato de Pío de Molina*⁵⁴– quedó inconcluso en 1828, a causa de la muerte del pintor.

El cultivo de este género le proporcionó en vida una gran reputación –que no ha disminuido con el paso de los años– y unos muy considerables ingresos económicos, pues trabajó en la última gran época del arte del retrato al óleo en Europa, cuando este género –junto con la pintura religiosa y la de carácter histórico– gozaban de gran

documento histórico imprescindible acerca de la España de los últimos años de Carlos III, de todo el reinado de Carlos IV, de la Guerra de la Independencia y de una parte importante de la época de Fernando VII, monarca que falleció cinco años después que Goya y cuya política desencadenó su marcha al exilio francés.

No es fácil enmarcar su trayectoria artística en unos límites convencionales, puesto que trascendió las tendencias estéticas de su época a la par que proyectó sus propias vivencias sobre su creación –rasgo prefigurador de las actitudes de muchos creadores contemporáneos ante el hecho artístico– abriendo la puerta a todo tipo de transformaciones socioculturales, que unas veces reflejó, otras recreó y a menudo anticipó.

Su trayectoria no se caracterizó por su precocidad ni rápida maduración. Sus mejores obras comenzaron a fructificar cuando sobrepasaba los cuarenta años. Desarrolló todo tipo de técnicas –desde la pintura mural, de caballete, óleo, dibujo, grabado, aguafuerte, litografía, miniatura, etc.– y trabajó todos los géneros –religiosos, de historia, naturalezas muertas, cartones para tapices, retratos, etc.–. Su vida estuvo llena de avatares y enfermedades, una de las cuales le produjo la terrible sordera que le incomunicó del mundo.

Desde la última década del siglo XVIII fue considerado como el más eminente retratista español, a pesar de la competencia que le hacían Bayeu –su propio cuñado–, Inza y Maella, todos ellos artistas bien relacionados socialmente y menos proclives a emitir juicios acerca de sus modelos, con los pinceles.

Véase J. J. Luna. La singularidad de un proceso vital y estético. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35.

⁵² El número de retratos goyescos ha sufrido un notable recorte a lo largo de todo el siglo XX. Así en 1923, mientras el erudito alemán August L. Mayer contaba 460, de ellos 95 de personas reales, 288 de personas conocidas y 77 de desconocidos; en España Aureliano de Beruete reseñaba 283 retratos goyescos.

Los catálogos contemporáneos han mantenido esta tendencia, así, P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7– cuenta 259 retratos; J. Gudiol –*Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1985. 2 v.– recoge 283 retratos; P. Gassier, J. Wilson y F. Lachenal –*Goya: live and work*. Köln: Evergreen, 1994– realizan un cómputo de 243 retratos. Finalmente, J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994–, incluye 215 retratos.

⁵³ *Retrato de Manuel de Vargas Machuca* (1771. Óleo sobre lienzo, 77 x 62 cm. Sao Paulo, Brasil, Colección P. M. Bardi. Gassier 15; GW 25; Gudiol 10/70, 7/85; Morales y Marín 8).

⁵⁴ *Retrato de José Pío de Molina* (Ca. 1827-1828. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Winterthur, Suiza, Fundación Oskar Reinhart. Gassier 684; GW 1666; Gudiol 768/70, 740/85; Salas 619; Morales y Marín 528).

consideración artística. Transcurridos sólo unos pocos años después de su fallecimiento, mediado el siglo XIX, este tipo de pintura quedó obsoleto a causa de la invención del daguerrotipo, que puso al alcance de extensas capas sociales la posibilidad de disponer de representaciones visuales de la propia imagen a precios muy asequibles.

Goya legó a la posteridad una extensa galería iconográfica de la sociedad de su época. Retrató a tres generaciones de reyes españoles; a la más selecta y cultivada aristocracia; a cardenales, obispos y destacados hombres de iglesia; a victoriosos militares de diversa graduación –desde el generalato hasta la guerrilla popular–; a políticos sobresalientes, ministros y altos funcionarios; a ricos comerciantes y encumbrados burgueses, así como a sus esposas; a renombrados hombres de letras y reconocidos profesionales –arquitectos, médicos–; a colegas pintores como él, a populares toreros y afamados actores; también retrató a los miembros más queridos de su familia y sus propios amigos; y finalmente, de forma profusa y recurrente a lo largo de toda su vida, también se retrató a sí mismo.

Como retratista, Goya dependía de los encargos que recibía y por tanto estaba sujeto a los requerimientos que sus comitentes le planteaban. Pero su habilidad en el cultivo del género, le proporcionó fama, prestigio y sustanciosos ingresos. No obstante, su actividad estaba sujeta a numerosas servidumbres, ya que a veces se veía obligado a aceptar pintar el retrato de personas que no le agradaban⁵⁵. Trabajaba mucho y en ocasiones necesitaba contar con colaboradores que le permitiesen concluir los encargos en los plazos estipulados. Realizaba en estas ocasiones, una labor que en cierto modo, podríamos llamar artesanal más que artística, en la que el encargo era aceptado y el precio establecido de acuerdo con aspectos diversos como el tamaño de la obra y el diseño de la composición, pues las tarifas eran diferentes según se tratase de retratos de

⁵⁵ Goya no realizó todos los retratos con la misma dedicación. Desde el principio de su carrera, son evidentes las diferencias entre los retratos que despertaban su interés y los que no. Por eso, en ocasiones es difícil encontrar entre sus obras denominadores comunes de calidad y originalidad compositiva. Su atención profesional dependía en buena medida, del interés que le suscitaba el personaje que debía retratar.

F. Torralba Soriano y A. Fortún –*Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 73– ponen de manifiesto como “en este aspecto es curioso anotar cómo Goya emplea peores telas y peores colores para las obras que podríamos llamar de compromiso. Pero cuando quiere hacer un retrato que le satisface lo hace de un modo admirable. En muchas imágenes masculinas y sobre todo femeninas y de niños logra verdadera poesía e idealiza a los personajes con el color”.

cuerpo entero, tres cuartos o busto. También eran considerados otros condicionantes, como la dificultad derivada del trazado de la indumentaria y el tratamiento de las manos. Este último aspecto permitía abaratar o encarecer una obra, y explica que, en ocasiones, un personaje introdujese la mano en el chaleco o en la chupa, o simplemente la ocultase en el bolsillo o en la espalda para escamotear así su ejecución.

Los retratos se pintaban expresamente para decorar el interior de los palacios y las casas y adornaban las salas, los gabinetes y las habitaciones, sirviendo en ellas como signo de distinción y status social. Fuera de ellas, se podían exhibir en los balcones –a modo de repostero– con motivo de la recepción de una alta distinción personal o en el caso de los reyes se podían colgar formando parte de decoraciones efímeras en los días de fiestas públicas y procesiones⁵⁶.

Una buena parte del éxito que Goya alcanzó en este género se debió a su atinado ojo con las personas, cuya apariencia exterior sabía representar fidedignamente enfocando también la intimidad recóndita de cada individuo. Captó bien la complejidad de los sujetos porque comprendía los motivos profundos de la conducta humana y era capaz de sentir –gracias a su talante apasionado– respeto y afecto por seres de distintos sexos, condiciones y destinos. En este sentido el retrato era una forma de expresión que se avenía bien a su temperamento y que le permitió reflejar la riqueza y diversidad del género humano. En sus lienzos, más allá de lo que el ojo alcanza a ver de cada personaje, es posible percibir todas esas múltiples zonas intermedias de claroscuro que modelan la psicología humana.

Goya reconoció explícitamente como sus maestros en este género a Velázquez, a Rembrandt y a la propia Naturaleza. Con los dos primeros compartió la pasión por el retrato, y de ellos aprendió a tratar la personalidad de sus efigiados de forma independiente a su posición social. No obstante, aunque sedimentó en su obra influencias de muy diverso cariz, tiñó sus retratos con su propio concepto de la pintura y de las obligaciones del pintor.

⁵⁶ También Goya realizó obras de este tipo con motivo de las festividades públicas de proclamación y coronación en 1789 de los reyes Carlos IV y María Luisa, para la Real Academia de la Historia, la casa de Campomanes, la de Correos, para el arco triunfal construido para el duque de Híjar y para los duques de Osuna.

Como el holandés, buscó no sólo la belleza sino la verdad y consiguió hacer de las contradicciones de cada uno de sus retratados, elementos activos de belleza, perfeccionando el retrato como metáfora de la personalidad individual. De Velázquez aprendió la sobriedad en el enfoque y la aparente simplicidad. Sin embargo es indudable que asimiló una buena parte de la tradición europea contemporánea a través de Antón Mengs –uno de sus más importantes predecesores en los círculos áulicos y cortesanos–. De él tomó la elegancia de los retratos franceses y tuvo ocasión de conocer las tendencias que experimentaba el género en Inglaterra, a través de las reproducciones grabadas que circulaban por todo el continente.

No obstante, en buena medida la trascendencia de Goya en este género residió en su capacidad para superar los convencionalismos de la composición y la retórica pictórica que habían predominado desde el Renacimiento –incluidos Velázquez y Rembrandt– y en su ejercicio constante de libertad para fragmentar la superficie pictórica, a la vez que desenmascaraba sutilmente al ser humano cuya imagen representaba⁵⁷.

Sus retratos inauguran, además, una motivación muy diferente y plenamente moderna, pues para él la celebración del carácter intemporal del alma juega un papel muy exiguo, y sus pinturas tienen más que ver con los aspectos finitos y mortales del hombre que con su salvación eterna.

Los primeros ensayos de Goya en el campo del retrato partieron de la tradición tardobarroca. En ellos el color es luminoso y la ejecución vigorosa y virtuosista. Cromáticamente, predominan los tonos rosas, los grises transparentes, los malvas, los verdes manzanas y los amarillos limón. La iluminación es bastante difusa en general y las sombras no están muy marcadas. Los personajes están dispuestos en jardines o interiores lujosos y la categoría social de cada modelo se concibe como un elemento esencial de su personalidad; de hecho, en algunos retratos, es el único indicio para averiguar el verdadero carácter del retratado. No obstante, y a diferencia de otros retratistas coetáneos, Goya no llegó a equiparar totalmente individuo y clase social. Cuando presentaba a un personaje que sólo merecía atención por su linaje, la ausencia de otras características le llevaba a pintar un retrato crítico y a veces hasta jocoso.

1793 fue un año determinante en su vida, una grave enfermedad le mantuvo postrado, le produjo la sordera que le aquejaría el resto de su vida y le condujo casi hasta la antesala de la muerte⁵⁸. Este hecho cambió la naturaleza de sus retratos, aunque no su cantidad ni su calidad. Dejó atrás las brillantes ocurrencias y los tonos alegres y evanescentes. Sus obras fueron desde entonces armoniosas en su composición, pero sin mucho adorno, y muchas veces, parcas de color. Fue prescindiendo poco a poco de los entornos decorativos y comenzó a utilizar fondos neutros y vacíos. Aunque siguió pintando obras por encargo, siempre que tenía ocasión, era él quien escogía a las personas que deseaba retratar.

La galería goyesca de retratos registró también esta evolución, y si los primeros eran una relación ingeniosa de conquistas psicológicas y artísticas, en sus últimas obras, cambió de actitud e hizo hincapié en otros aspectos. Desapareció la mordacidad y lo que anteriormente pintaba como un error estúpido, adquirió la condición de debilidad humana que no provocaba risas, sino comprensión.

Esa misma galería constituye un buen marco de observación para analizar la evolución de su técnica. Ésta va transitando desde estadios iniciales en los que los colores eran extendidos con muy poca pasta, hasta los fuertes empastes finales, que dan una textura impresionista a su última obra. Esos empastes eran aplicados, en muchas ocasiones, mediante el uso de la espátula cargada de color, aunque también utilizó otras herramientas, como unos cuchillos cortados en caña, empleados habitualmente durante los últimos años de su vida⁵⁹.

Goya trabajó a lo largo de la época más brillante y productiva del retrato europeo, y aunque todavía está pendiente llevar a cabo un estudio completo del género en el viejo continente, sin embargo, es incuestionable que en aquellos años se produjo un cambio

⁵⁷ Véase O. Bihalji-Merin. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1. p. 194.

⁵⁸ N. Glendinning –Perspectivas: La herida y el arco. Arte y psicología en la vida de Goya En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 19-41, p. 27– lo expresa gráficamente del siguiente modo: “Al cerrársele a Goya el mundo del oído, sin embargo, se le abrirían de par en par las puertas de la vista, del gusto y del tacto. Algo aislado en Cádiz, en 1793 por su nueva situación e imposibilitado para el trabajo de momento, le absorbería el arte de otros pintores y grabadores cuyas obras se encontraban en gran profusión en las salas de la casa de [Sebastián] Martínez”.

de actitud que reflejó gráficamente en estas obras la nueva posición del hombre en su entorno y su nueva estimación propia. En ella se pintaron algunos de los mejores retratos de la historia y trabajaron notables artistas franceses, británicos, españoles, alemanes, italianos e incluso americanos, además de algunos de talla sobresaliente como David, Ingres, Gainsborough, Reynolds y el propio Goya. Pero, en realidad, fueron el canto del cisne.

El retrato pictórico se mantuvo en el siglo XIX –y ha persistido hasta la actualidad– únicamente como algo excepcional en la obra de los principales maestros. Es indudable que en su declive influyó la invención de la fotografía que proporcionó un producto rápido y barato para satisfacer la necesidad de fijar la fisonomía personal. No obstante, no fue ella la única causa que provocó su desaparición gradual. Lo que verdaderamente minó su vigencia fue el surgimiento del nuevo concepto del valor de la representación del individuo.

En este sentido, la obra de Goya, precursora en tantos sentidos de la modernidad, nos permite observar desde una perspectiva privilegiada, la evolución que el género experimentó a lo largo de sus últimos sesenta años de existencia, mientras estaba contribuyendo activamente en la modificación del sistema de valores que guiaba la representación de los individuos.

1.1.4. La arquitectura del texto pictórico: El retrato como sistema semiótico

Una vez que hemos comprobado la potencia aplicativa del concepto semiótico de texto pictórico para acometer el análisis documental de los retratos y que, desde una perspectiva teórica hemos examinado el concepto, la función, la tipología y hasta las peculiaridades goyescas de la noción de género retratístico, en los epígrafes siguientes vamos a observar como dicho género –en tanto que discurso social y culturalmente reconocible por una comunidad de sujetos– configura su macrosistema de significados.

⁵⁹ Sobre la evolución de su estilo véase F. Torralba y A. Fortún. *Op. cit.*, p. 73-74.

1.1.4.1. El retrato como texto pictórico

Las imágenes pictóricas constituyen uno de los objetos visuales más complejos e importantes dentro de la historia de las prácticas icónicas de la humanidad. Se articulan como textos visuales⁶⁰ que ofrecen una visión estática de los temas presentados. Además, son producidas mediante técnicas manuales muy variadas y se caracterizan por gozar de un valor artístico privilegiado y por que muestran una particular resistencia a la reproducción, en la medida en que su transcripción, incluso a través de los sistemas más sofisticados, implica necesariamente la pérdida, siquiera parcial, de algunas de sus cualidades –formato, textura, degradaciones cromáticas, alteraciones lumínicas, etc.–.

La singularidad derivada de su producción artesanal se relaciona con su aspiración a ser contemplada por unos pocos, en unas condiciones de recepción individualizadas, no simultáneas ni masificadas.

Las imágenes pictóricas –y dentro de ellas muy señaladamente los retratos–, en tanto que hechos culturales, son también fenómenos de comunicación y de significación, que pueden ser analizados como tales⁶¹. Esto significa aceptar: a) que el arte sea un lenguaje; b) que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos y; c) que el efecto estético que es transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Admitidas estas premisas, es difícil aislar dentro del texto pictórico, de cara a su análisis, unidades mínimas desprovistas de significado que se puedan equiparar a los fonemas lingüísticos. Aunque tampoco puede afirmarse categóricamente que cada elemento material –pincelada, golpe de espátula, superposición de toques, textura, etc.– esté completamente desprovisto de significado. Los elementos formales poseen un carácter significativo intrínseco, que radica en ellos mismos y en sus relaciones por contigüidad, lo que obliga a explorar los segmentos significativos derivados de su

⁶⁰ Distintos aspectos relativos al concepto de texto visual, así como a la consideración de la imagen como texto están recogidos en Pérez Carreño, F. –*Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor, 1988. La balsa de Medusa; 12, p. 119-123– y Zunzunegui, S. –*Pensar la imagen*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1998. Signo e imagen; 15, p. 113–.

⁶¹ Calabrese, O. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1995. Instrumentos Paidós; 1, p. 13-15.

misma materialidad y las relaciones compositivas y estilísticas que constituyen la imagen. En los lenguajes artísticos las relaciones significantes son intrínsecas al propio texto artístico y se materializan *dentro* de cada composición.

La imposibilidad de sistematizar un *repertorio de operaciones* que configure un sistema universal de la pintura no impide, sin embargo, que cada texto pictórico haga pertinentes *sistemas siempre nuevos en los que* partes determinadas de la expresión se relacionen con partes determinadas del contenido⁶². Cada artista lleva a cabo este proceso de elección de la significación de forma individual y soberana, de manera que cada uno es el creador de su propia Semiótica⁶³.

Cada obra es un texto que organiza su universo semántico tomando como punto de partida la forma en que el saber se encuentra sistematizado en un momento dado⁶⁴. Esto implica asumir que los textos visuales deben ser tratados como entidades históricas que suponen, en un momento dado, la materialización de un sistema semántico en movimiento, es decir, abierto y en continuo proceso de transformación.

En los epígrafes anteriores, desde una perspectiva estrictamente empírica hemos considerado que retrato es una imagen que representa o suplanta a alguien. Esta simulación puede tomar muchas formas porque en su creación intervienen numerosos factores. El retratado y el retratista son sólo los dos concurrentes imprescindibles, y junto a ellos, también están presentes las creencias y los valores de la sociedad en la que viven, y que determinan, en buena medida, el contenido cultural del retrato.

Los retratos son documentos visuales que revelan valiosa información no sólo acerca del sujeto retratado, sino también de la sociedad en la que vivía. Su análisis detallado permite conocer el aspecto de las personas, sus hábitos de comportamiento, las costumbres indumentarias de una época, el desarrollo de algunos acontecimientos, etc. Los retratos constituyen un valioso testimonio visual que sirve para revelar el espíritu de una época. A través de ellos se presenta ante un público predeterminado –con una

⁶² Calabrese, O. From a semiotics of painting to a semiotics of pictorial text. *Versus*. 1980, 25, p. 3-27, p. 15.

⁶³ Benveniste, E. *Problemas de Lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1977, p. 62.

finalidad concreta– a un sujeto. La intención es contar algo, resaltar un aspecto de esa persona. Para ello es necesario elegir los elementos que enfatizan los rasgos que se quiere resaltar: una prenda, un movimiento, un gesto, un elemento ornamental, una iluminación particular, un paisaje, etc. son elementos que permiten crear entorno a la imagen el clima emocional requerido para elaborar el discurso.

Por ello, la configuración material que adoptan los retratos no refleja únicamente el recuerdo de las cosas vistas por el artista en función de un orden inmutable de la naturaleza, sino también de las estructuras imaginarias que están presentes en cada sociedad.

1.1.4.2. La codificación artística

De la misma manera que el lenguaje verbal conforma la representación simbólica de los objetos dentro de la comunicación verbal, la imagen artística es la forma simbólica de las ideas dentro de la comunicación visual.

Por ello, en la práctica icónica, las imágenes artísticas actúan como representaciones codificadas de realidades externas a ellas. Los códigos que emplean tienen –entendidos en sentido amplio, como conjuntos de reglas que hacen posible la formación de signos– un origen cultural, lo que implica que su acción provoca diferentes efectos según la época o el lugar en que se originen o se interpreten.

Además de los códigos comunicativos generales –como el gestual o el indumentario, que se emplean en la interacción habitual de los seres humanos con su entorno– dentro de los textos artísticos, se emplean también códigos de naturaleza específicamente estética, como los espaciales y los escenográficos. La interacción que se da en todos ellos se puede observar en el cuadro siguiente (Fig. 4).

⁶⁴ Insistir en esta dimensión histórica resulta especialmente útil desde una perspectiva metodológica, pues permite compatibilizar los presupuestos de la Semiótica estética con el análisis iconográfico e iconológico.

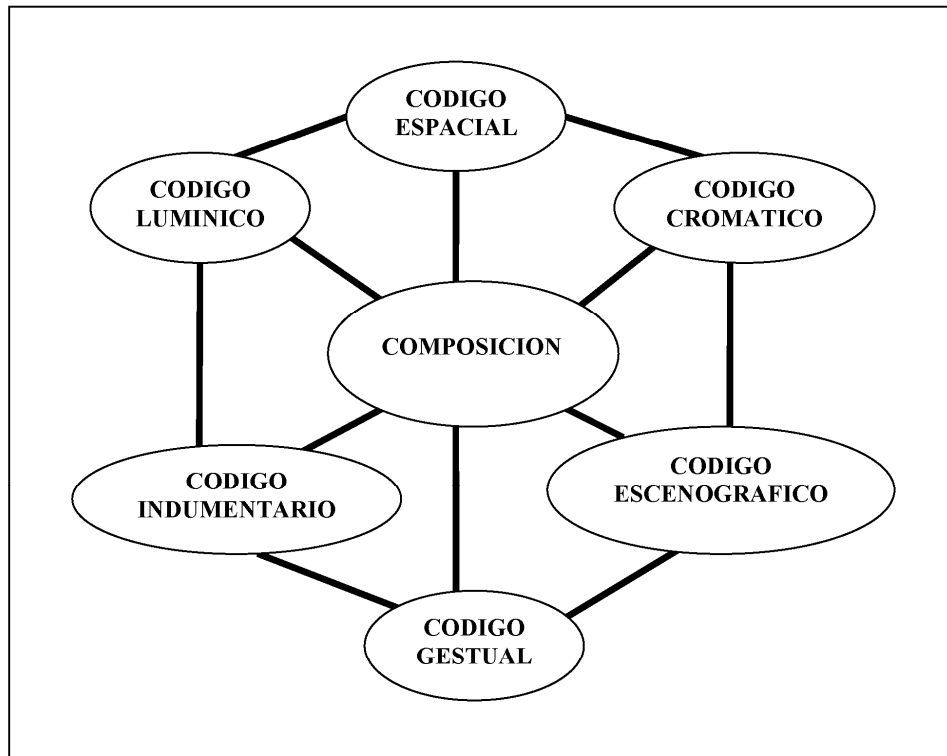


Fig. 4. *La interrelación entre los diferentes códigos significativos del retrato pictórico*

El análisis de los códigos que operan en la conformación de los textos pictóricos constituye una buena estrategia de aproximación y exploración del sentido de la imagen artística. Por ello nos vamos a ocupar de estudiarlos detalladamente en los apartados siguientes.

1.1.4.2.1. *Código espacial*

Este vector hace referencia al conjunto de elementos que permiten representar visualmente de forma figurada en una superficie bidimensional plana la porción de espacio y las formas plásticas que se seleccionan.

La codificación espacial está directamente relacionada con el concepto material de *ventana*⁶⁵ –a través de la cual parece que se ve el espacio recreado– y con los conceptos pictóricos de *encuadre* –amplitud que puede adquirir el campo pictórico en función del punto de vista físico desde el que se contempla–, y de *marco* –línea que aísla el fragmento pintado, dándole un perímetro regular y rectilíneo–.

La manera en que los seres humanos –bípedos terrestres– percibimos el espacio está relacionada con nuestra posición vertical, con los pies apoyados en el suelo y los ojos a una altura media sobre él, de modo que si nuestro sistema de desplazamiento fuese el vuelo o la natación en lugar de la deambulación, nuestra relación con el espacio y nuestros esquemas de referencia –las categorías vertical, horizontal, arriba, abajo, delante, detrás, grande, pequeño, cerca, lejos, derecha e izquierda– cambiarían.

Junto a este factor biológico, opera también un condicionante cultural. Aunque la percepción sensorial del espacio es igual para todos los seres humanos y se adquiere durante la infancia⁶⁶ a través de los sentidos de la vista, el oído, el tacto y de la noción de movimiento, sin embargo su interpretación y su representación son culturales y están relacionadas con la mentalidad, el sistema de creencias y los conocimientos científicos disponibles en cada época histórica.

Las técnicas de representación plástica del espacio se han ido modificando a lo largo del tiempo, puesto que sus postulados dependen del conocimiento empírico de los mecanismos de la visión, de la concepción del espacio y de los propósitos de la representación visual que cada periodo establezca. Es decir, la perspectiva adquiere un valor simbólico⁶⁷ en la medida en que sus técnicas se encuentran estrechamente

⁶⁵ La ventana como motivo iconográfico goza de una gran tradición dentro de las artes visuales desde el Renacimiento. Remite a la conciencia de una abertura privilegiada en el muro, que marca el paso entre el interior y el exterior. Pero este paso no es físico, sino visual, porque la ventana no es la puerta; no supone un tránsito físico sino un tránsito mental. Véase Balló, J. *Las imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000. Argumentos; 245, p. 21-39.

⁶⁶ Las investigaciones más recientes en teoría cognitiva y neuropsicología así lo confirman.

Sobre la incidencia de las distintas modalidades sensoriales en los procesos implicados en la comprensión, representación y codificación del espacio véase la monografía de Millar, S. *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Madrid: ONCE, 1997.

⁶⁷ Sin duda una de las aportaciones más relevantes en este sentido se debe a las investigaciones de Erwin Panofsky (1892-1968) recogidas en *La perspectiva como forma simbólica* (1927).

vinculadas, por una parte, con los conocimientos científicos y tecnológicos – especialmente con la evolución de los saberes en Óptica, Geometría y Matemáticas– y, por otra con los parámetros culturales de cada época –los modos de ver, las concepciones del espacio y del tiempo, etc.–.

Una gran parte de los códigos de representación espacial que todavía siguen vigentes en la pintura occidental tienen su origen en el Renacimiento italiano, cuando la idea de profundidad espacial comenzó a ser tratada matemáticamente, gracias a las aportaciones de Brunelleschi y Alberti, quienes contribuyeron a definir un modelo de perspectiva geométrica, denominada *perspectiva artificialis* que, utilizando un punto de vista fijo, producía la ilusión óptica de profundidad y creaba un espacio figurativo, con apariencia de orden visual a partir de los elementos del espacio sensorial empírico.

En esta obra establece que el estudio de la evolución de los sistemas de perspectiva a lo largo de la historia permite analizar, por su carácter paradigmático, el significado de las formas pictóricas en cada momento.

Panofsky toma como punto de partida una teoría expuesta con anterioridad por el sociólogo alemán Max Weber –la modernidad es un proceso de racionalización integral del mundo social– y la aplica a las Artes plásticas, de manera que, estudiando la génesis de la perspectiva, establece el origen de la pintura moderna.

A partir de aquí explora las relaciones entre la Ciencia y el Arte, que acabaron por consolidar una nueva manera de pensar el espacio visual pictórico. Paralelamente, la ruptura con la idea antigua de espacio –organizada en torno a un centro absoluto– dejó lugar al surgimiento de la noción de espacio infinito, sólo concebida hasta entonces por la teología para referirse a la omnipotencia de Dios.

El estudioso alemán muestra la evolución que desembocó en una noción de espacio matematizado y sistemático, a la vez que plenamente adaptado a unas condiciones de percepción humanas, en las que el espectador de un cuadro puede elegir libremente el punto de vista en el que se sitúa; sin que el ámbito que muestra la obra pierda su rigurosa estructura.

La libertad humana y la necesidad de las leyes de la ciencia se conjugan en la visión del espectador tanto como en los cálculos del pintor. Estas características contribuyeron a ensanchar las decisiones artísticas: ¿Había que privilegiar la mirada del sujeto o, por el contrario, el objeto debía imponerse como el centro de atención? En el norte de Europa dominó la primera alternativa –que tiende a incluir en la tela a quien mira–; mientras los artistas italianos se decantaron por la segunda –que impone distancia entre lo representado y el observador–.

Panofsky, basándose en formulaciones de Ernst Cassirer, concibió la perspectiva como una forma simbólica, es decir, como un aspecto estilístico que se relaciona con todo un sistema cultural. Su trabajo no se centra en el aspecto técnico sino que su objetivo es mostrar como los cambios formales en el arte responden a visiones del mundo. Para él, la perspectiva revela la concepción moderna de que el hombre es el centro del universo, aunque el universo, en contrapartida, le imponga sus leyes físicas.

El enfoque de Panofsky sigue vigente en la actualidad a pesar del tiempo transcurrido desde que se publicó originalmente el ensayo, y tan sólo, algunos autores como el francés P. Francastel han realizado algunas críticas relevantes.

Los esquemas espaciales de referencia que la percepción humana experimenta se pueden representar sobre un espacio plano y limitado sobre el que se disponen las líneas, los colores, las formas y figuras. Este espacio –registrado sobre papel, lienzo, o cualquier otra superficie bidimensional– se denomina *campo figurativo* o *campo pictórico* y la forma en que está dispuesto depende de una trama de percepciones sensibles comunes al artista y a sus contemporáneos.

La noción de *espacio pictórico* recubre, desde una perspectiva semiótica⁶⁸, un concepto de espacialidad que se desarrolla en dos direcciones: La que atañe a la *geometría de la profundidad* y la que concierne a la *geometría de la superficie*.

El espacio de la profundidad es el lugar en el que se produce el reconocimiento de las formas –tanto figurativas como plásticas– y corresponde al espacio del relato y de la descripción. Este ámbito, a su vez, se desdobra en dos: El *espacio interior del cuadro* y el *espacio delante del cuadro*.

Por su parte, *el espacio de la superficie* está relacionado con la propia materialidad abstracta que acoge la pintura, en un doble sentido; como pura topología y considerando la superficie material caracterizada por su espesor.

Esta concepción permite establecer distinciones precisas entre el *espacio tridimensional representado*, el *espacio del observador* y la dimensión material que hace posible el encuentro entre uno y otro.

Dentro de la codificación espacial, los estudios semióticos en torno a la pintura se ocupan también de los problemas de la *temporalidad*, pues entienden –como algunos tratadistas⁶⁹ del siglo XVIII– que todo significativo pictórico es, por definición, un *punctum temporis*, en el que es posible expresar la temporalidad a través de la *espacialidad*.

⁶⁸ Estas cuestiones han preocupado a Calabrese, O. *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985 y; Problemes de enonciation abstraite. *Actes semiotiques: Bulletin*. 1987, 44, p. 35-40.

⁶⁹ Gombrich, E. H. *–La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1987 – cita como precursoras las aportaciones de Shaftesbury en 1714; James Harris en 1744 y Lessing, quienes atribuían a la competencia del pintor la selección del momento que mejor permitiera reflejar en la escena representada un antes y un después.

Calabrese⁷⁰ establece tres formas básicas mediante las cuales ello es posible. En primer lugar, convirtiendo la no linealidad del cuadro en linealidad –las historias se presentan, como en los retablos medievales, en viñetas o cuadros sucesivos–. En segundo lugar, presentando simultáneamente en un mismo espacio compartido diversos estadios sucesivos de la historia –por ejemplo, la obra de El Bosco, *Paraiso e Infierno*–. Finalmente, en tercer lugar, utilizando la propia simultaneidad como instantaneidad, en obras que representan una acción de la que se pueden inferir los estadios anteriores y posteriores mediante determinadas configuraciones aspectuales –como en el *Retrato de Manuel de Godoy* pintado por Francisco de Goya⁷¹–.

En el último supuesto, el más interesante y complejo de todos, los textos pictóricos expresan en términos espaciales localizaciones que se configuran en el interior de una estructura actancial, de manera que la *localización* revela el *punto temporal* en que se sitúa el hecho en relación con una estructura canónica determinada.

Por su parte, E. Gombrich⁷² –desde una perspectiva metodológica orientada hacia la búsqueda del orden y del significado en las formas artísticas, muy influenciada por el

⁷⁰ Calabrese, O. –*La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985, p. 217-235– desarrolla esta interesante propuesta a propósito del análisis de la obra de Piazzetta, *Giuditta e Olofernes*.

⁷¹ El cuadro es una alegoría de la carrera militar de Godoy presentada en su momento de apoteosis bélica, finalizada la Guerra de las Naranjas contra Portugal; En ella se resaltan con eficacia los signos que representan en una falsa sincronía histórica el momento final de la campaña y los logros obtenidos como resultado de la misma: las banderas, y el sable que le regaló Carlos IV.

⁷² Ernest H. Joseph Gombrich (Viena 1909-Londres 2001) ha sido uno de los intelectuales más destacados del siglo XX y sin duda el historiador del arte más conocido popularmente.

Nació en una familia de origen judío, culta y acomodada. Estudió Música y llegó a ser un diestro violonchelista, carrera que abandonó por los estudios plásticos, aunque los conocimientos musicales que adquirió en su infancia le permitieron posteriormente reflexionar sobre la validez general de las teorías artísticas. Se formó en la escuela vienesa de historia del arte, fundada una generación antes, que propugnaba el racionalismo metodológico en los estudios estéticos y la necesidad de consultar los documentos originales.

A causa del auge del nazismo se tuvo que expatriar en 1936 a la capital inglesa, donde fue compañero de exilio y casi de destino del filósofo K. Popper. En Londres ocupó una modesta plaza de ayudante de investigación en el Instituto Warburg, donde se encargó de clasificar y ordenar los papeles del fundador. En 1959 llegó a ser director de esta importante institución, cargo que ocupó hasta su jubilación en 1976.

Su conocimiento por el gran público se debió a un libro de divulgación que supuso un triunfo inmediato, *The Story of Art*, traducido ambigüamente como *Historia del Arte*, aunque su título original utilizaba el término *narración* eludiendo las connotaciones trascendentales la expresión *historia*. Este éxito le procuró la posibilidad de dar clases en las universidades de Oxford, Londres y Cambridge.

Gran parte de los temas que interesaron a Gombrich proceden de las cuestiones intelectuales que eran objeto de debate en la Viena de su juventud. Así, su dedicación a la Psicología, está relacionada con el

pensamiento de K. Popper– plantea la necesidad de relacionar en las imágenes artísticas la expresión potencial del tiempo con la noción de *tiempo psicológico*⁷³, como elemento que contribuye a analizar el significado de las mismas.

1.1.4.2.2. *Código gestual*

El lenguaje corporal constituye la primera y más elocuente forma de expresión simbólica que han venido utilizando los seres humanos para comunicar experiencias, sensaciones, emociones, sentimientos y afectos, hasta su adquisición de las competencias lingüísticas necesarias. No obstante, incluso a partir de ese momento, es el soporte de una parte muy importante de la comunicación interpersonal⁷⁴ y un medio de expresión capaz de transmitir informaciones de muy variada y rica naturaleza.

interés que sentía por la obra Freud –aunque nunca fue freudiano–. También le interesaron los estudios sobre el comportamiento animal desarrollados por Lorenz, que tuvo en cuenta en sus trabajos posteriores relacionados con la Psicología de la percepción. Mayor trascendencia tuvo la influencia y la amistad con Karl Popper y en gran parte de sus ensayos trata de aplicar al campo de la Historia del Arte las categorías definidas por el filósofo, con quien siempre reconoció explícitamente una importante deuda intelectual.

Desde el punto de vista de la historia de las ideas, la aportación de Gombrich ha sido decisiva para criticar la influencia de Hegel en el campo de la Historia del Arte y de la reflexión estética. Entre sus ideas más relevante destaca su definición de arte como cualquier actividad realizada por un artista de forma individual y su conceptualización de las obras de arte como las manifestaciones últimas de la racionalidad humana.

Entre sus principales estudios –cuyo germen se encuentra en conferencias que dictó y cuya disposición formal conservaba en su versión escrita– destacan *Arte e ilusión* (1959); *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1962); *Norma y forma* (1966); *Imágenes simbólicas* (1972); *El legado de Apeles* (1976); *El sentido de Orden* (1979); *Ideales e ídolos* (1979); *La imagen y el ojo* (1982); *Tributos* (1984); *Nuevas visiones de viejos maestros* (1986) y *Temas de nuestro tiempo* (1991).

Una bibliografía anotada de todos sus trabajos, revisada por él mismo fue editada por Trapp, J. B. –E. H. Gombrich: *A bibliography*. Londres: Phaidon, 2000–. Una buena síntesis de sus ideas se encuentra en los trabajos de dos profesores universitarios españoles, Lorda, J. –*Gombrich una teoría del arte*. Barcelona: Eunsa, 1991– y Pérez Carreño, F. –Arte e ilusión. En Bozal, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2. v. La balsa de Medusa; 80-81, v. 2, p. 252-263–.

⁷³ Gombrich desarrolló pormenorizadamente en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (1982) la idea de tiempo psicológico. Este concepto moderno –paralelo al de tiempo sociológico– tiene una raíz bergsoniana y alude al tiempo interno e interiorizado como experiencia sensorial subjetiva asumida de forma individual. Se opone a la noción de tiempo físico y lineal vinculada con el judaísmo y el cristianismo.

⁷⁴ Los niños adquieren las suficientes habilidades lingüísticas para comunicarse a partir de los tres años, no obstante, hasta esa edad son capaces de transmitir a sus cuidadores sus necesidades materiales y emocionales mediante gestos, sonidos, ademanes, etc., utilizando códigos comunicativos paralingüísticos, similares a los que emplean las personas con discapacidades auditivas o lingüísticas.

Por otra parte, la mayoría de los especialistas en comunicación no verbal coinciden en señalar que entre el 60 y el 70% de las informaciones que intercambian los seres humanos a través de una conversación se

El lenguaje corporal se articula como un sistema comunicativo estructurado, conformado por acciones motoras, sensomotoras y psicomotoras, transmitidas de forma espontánea e instintiva, o bien de forma completamente intencional⁷⁵. Como sistema comunicativo, puede actuar de forma combinada con otros sistemas de signos, como el propio lenguaje verbal, el paralenguaje, la kinésica, la proxémica, el contacto físico y la percepción olfativa.

La expresión corporal puede ser independiente del lenguaje verbal –como en la lengua de los signos, la pantomima o la danza– y revelar por sí misma actitudes, intenciones y estados de ánimo. Y también puede comportarse como un paralenguaje, que acompaña a la expresión verbal para subrayar y adjetivar la información lingüística, modificarla, e incluso, en ocasiones, contradecir su significado, dando lugar así a un verdadero proceso de metacomunicación.

Por otra parte, el cuerpo humano es un vehículo expresivo capaz de comunicar, no sólo mediante sus movimientos o las posturas que adopta, sino por sí mismo, a través de la distribución de los rasgos faciales y de la forma del cuerpo en sí⁷⁶ –el denominado *esquema corporal*⁷⁷–.

transmiten mediante códigos no verbales –como la entonación, los gestos, etc.– mientras que sólo el 30 o 40% de los significados restantes tienen naturaleza lingüística.

⁷⁵ Véase Rebel G. *El lenguaje corporal: Lo que expresan las actitudes, las posturas, los gestos y su interpretación*. 4.ª ed. Madrid: EDAF, 2001. Bolsillo; 518, p. 31.

Abundando en esta concepción, el mismo autor –*Op. cit.*, p. 50– afirma: “El hombre habla durante toda su vida (cuando menos de forma no verbal) de forma ininterrumpida (...) El lenguaje corporal es un sistema de información del hombre para el hombre y sobre el hombre, con el que debe, puede y desea o debería expresarse”.

⁷⁶ Véase Davis, F. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza editorial, 2002. El libro de bolsillo. Ciencias sociales. Psicología; 3600, p. 52-57.

La autora estadounidense, citando a R. L. Birdwhistell, considera que el aspecto físico de las personas, es en buena medida adquirido, más que congénito, y puede ser programado culturalmente. Rasgos como la altura de las cejas, la línea del cuero cabelludo o los movimientos de la boca son adquiridos, y tanto la forma del rostro como la del cuerpo son características físicas que se establecen de forma cultural.

⁷⁷ Este concepto fue formulado a finales del siglo XIX por el médico francés E. Bonnier en diferentes trabajos sobre las enfermedades del oído y los trastornos del vértigo para aludir a la configuración topográfica del cuerpo. Se trataba de una conceptualización como modelo perceptivo, en tanto que configuración espacial que permite al individuo diseñar los contornos de su cuerpo, la distribución de sus miembros y de sus órganos, y localizar los estímulos que se aplican, así como las reacciones con que el cuerpo responde.

Véase Bernard, M. *El cuerpo*. Barcelona: Paidós, 1985. Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales; 8, p. 29-36.

La postura es uno de los elementos más fáciles de observar y decodificar dentro del lenguaje corporal. Expresa tanto el carácter y las actitudes propias de cada ser humano como los sentimientos que experimenta hacia las personas que lo acompañan –las denominadas *posturas congruentes* reproducen idénticos movimientos corporales entre personas que comparten un mismo punto de vista, mientras que las *posturas no congruentes* marcan distancias psicológicas entre interlocutores–. Tiene una dimensión de índole cultural y en sociedades mucho más compartimentadas que la occidental, la postura es uno de los signos indicadores del *estatus* social, ligado a otros factores como clase, edad, estado civil y género.

Sin embargo, la gestualidad está sometida a muchas más variables específicas de índole cultural, de manera que son pocos los gestos que gozan de uso universal unívoco y existe una gran diferencia de gesticulación entre una persona británica, siciliana, japonesa, argentina, estadounidense o etiope⁷⁸.

El gesto es una acción corporal transmisora de un contenido psíquico que genera una expresión. Es capaz de inducir una emoción, una vivencia, una significación, una

No obstante, las Artes plásticas occidentales –desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX– estuvieron mucho más impregnadas del discurso sobre el cuerpo que emanaba de otra disciplina médica, la Anatomía. Especialmente porque en la enseñanza artística impartida en las Academias se insistía en ejercitar a los futuros artistas en la representación anatómica del cuerpo humano.

El discurso científico de la Anatomía –incluso en la actualidad– está basado en la disección de los cadáveres y organiza su representación icónica a modo de cartografía. Ofrece una imagen del cuerpo reducido a lo que queda de él tras la muerte –el cadáver–. El reflejo de este enfoque comenzó a ser cuestionado por diversos *ismos* artísticos desde finales del siglo XIX, y muy especialmente a partir de la centuria siguiente, cuando el psicoanálisis de raíz freudiana conceptualizó el cuerpo humano, no como un sistema de funciones organizadas, sino como el lugar del placer, del dolor, de la angustia y del deseo.

Sobre el análisis de la expresión corporal desde esta perspectiva véase la monografía de Le Du, J. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona. Paidós Ibérica, 1987. Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales; 10, p. 39-42.

⁷⁸ Actualmente los medios de comunicación de masas audiovisuales están contribuyendo a estandarizar notablemente la codificación gestual, de manera que es posible, en alguna medida, establecer auténticos diccionarios gestuales internacionales en los que una serie de gestos –boca abierta denota sorpresa; boca sonriente, alegría, confianza; cabello erizado, terror; cejas altas, sorpresa; cejas fruncidas, enfado; etc.– ofrecen muy poco margen de ambigüedad en su interpretación.

En el caso de nuestro propio contexto cultural, es interesante citar la monografía de Cestero, A. M. –*Repertorio básico de signos no verbales del español*. Madrid: Arco Libros, 1999– en la que se recopila, de cara a su empleo en la enseñanza de la lengua española a extranjeros, un inventario básico de gestos utilizados por los españoles, agrupándolos según un criterio funcional en tres apartados diferentes: signos no verbales con usos sociales; signos no verbales estructuradores del discurso; signos no verbales con usos comunicativos.

imagen⁷⁹, y en una determinada situación social –delimitada espacial y temporalmente– llega a ser expresión directa de cada personalidad individual.

Aunque no es posible identificar el significado concreto de un gesto determinado, si es posible describir un cierto campo de significación. Cada gesto define, o mejor dicho, sugiere un campo de posibles significados muy rico y amplio. Este carácter “sugestivo” –y en cierta medida indicial– confiere a la gestualidad la ambigüedad que la emparenta, más que con los signos, con los símbolos.

El cuerpo humano, entendido como conjunto o sistema⁸⁰ comunicativo, funciona como una unidad gestual completa, aunque se pueden distinguir en él hasta siete segmentos o arcos expresivos⁸¹ distintos:

- a) El rostro constituye un área comunicativa muy importante, en la que se concentra de forma primordial la atención del interlocutor. Por su capacidad expresiva, destacan en ella los ojos y la boca. En ambas zonas existe una complejísima organización de la gestualidad, en la que participan pequeños movimientos de párpados, globos oculares, cejas, labios y lengua.
- b) El cuello es también una zona expresiva estimable, ya que su inclinación y movimiento influyen sobre de los desplazamientos que realiza la cabeza, así como sobre una parte importante de los mensajes que ésta puede llegar a transmitir.

⁷⁹ Precisamente estas conexiones son algunas de las técnicas que se estudian dentro de las Artes Dramáticas, ya que los actores para poder elaborar sus trabajos interpretativos y a sus personajes, estudian su psicología y su comportamiento corporal, y generan así una mutua inducción que les permite crearlo.

⁸⁰ El interés por el estudio de la “corporeidad” es uno de los rasgos más característicos de la cultura contemporánea –a la que se ha llegado a calificar como civilización del cuerpo–. Disciplinas muy diversas, como la Antropología, la Psicología social, la Neurofisiología, la Economía y la propia Filosofía, se ocupan de analizar el cuerpo, haciendo de él uno de sus principales centros de interés.

En este sentido, “toda reflexión sobre el cuerpo es, quiérase o no, ética y metafísica: proclama un valor, indica una cierta conducta y determina la realidad de nuestra condición humana, (...) nuestra actitud frente al cuerpo refleja la actitud que elegimos, explícitamente o no, respecto de la realidad absoluta, (...) todo enfoque del cuerpo implica una elección filosófica y hasta teológica y viceversa”, como afirma M. Bernard. *Op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Estas áreas también se denominan campos de expresión. Una relación comentada de los posibles significados que transmiten los signos corporales se puede encontrar en la monografía de Rückle, H. *Cómo entender el lenguaje del cuerpo*. Madrid: El Drac, 2000, p. 36-68.

- c) Dentro del tronco se pueden distinguir, a su vez, cinco arcos expresivos: el arco alto –a la altura de los hombros, incluyendo los brazos–; el arco intermedio alto –en torno al pecho–; el arco propiamente intermedio –cruzando el plexo–; el arco intermedio bajo –sobre la cresta iliaca– y por último; el arco bajo –a la altura de la base de la pelvis, incluyendo los esfínteres y las piernas–.

El gesto tiene su origen en el arco más estrechamente vinculado con el contenido que se va a transmitir y posteriormente, el resto de los arcos implicados realizan movimientos de acompañamiento hasta completar la frase gestual.

Cada uno de los arcos genera una gestualidad con matices característicos que la colorean y distinguen. Simultáneamente, cada uno de ellos requiere formas distintas de apoyo sobre el suelo de los pies, las rodillas y la pelvis. Los arcos inferiores exigen sustentos sólidos y firmes mientras que los arcos superiores los requieren más ligeros.

Recorridos desde abajo hacia arriba, los diferentes arcos expresan contenidos cada vez más culturales y sofisticados. Los arcos inferiores conectan con emociones más primitivas e impulsivas. Los arcos superiores, en cambio, tienen que ver con experiencias más elaboradas y espirituales.

Tanto las posturas como los gestos permiten articular sintácticamente el *discurso corporal*. Dentro de éste, las unidades mínimas de expresión se denominan –por similitud con la terminología lingüística– frases corporales.

Una *frase corporal* está compuesta por una sucesión de gestos articulados que tiene un comienzo y un fin. Se pueden caracterizar según diversos factores, como la duración en el tiempo; los acentos –equivalentes a los énfasis del lenguaje verbal–; los silencios –pausas que marcan el principio y final y son similares a los puntos y las comas del lenguaje verbal–; la articulación de los movimientos y su significado connotativo. Aunque las frases corporales resultan difíciles, en general, de ser traducidos en conceptos, los discursos corporales, si están bien articulados –como en el caso de los discursos artísticos: coreografías, mimos, etc.– conmueven y emocionan.

El discurso corporal, además de con la Semiótica y con la Lingüística, está estrechamente relacionado con disciplinas como la Kinésica –orientada hacia el estudio de los significados relacionados con los movimientos de cabeza, ojos, brazos, manos, piernas o torso–, la Paralingüística –incluyendo la Etnolingüística, la Sociolingüística, la

Geolingüística y la Psicolingüística– y la Proxémica –dedicada al estudio de la disposición espacial y al uso y percepción del espacio social y personal en los procesos de comunicación interpersonal–.

Señaladamente, bajo el enfoque que ésta última propone, es posible examinar el significado de la ocupación del espacio en relación con otros factores, como la ecología de los grupos pequeños, el desarrollo del liderazgo, los flujos de comunicación, la determinación de los roles, la definición del territorio personal, el establecimiento de las distancias interpersonales, etc., considerando, además, que la utilización del espacio es un elemento nada desdeñable en la determinación y el análisis del significado discursivo.

Dentro de las artes visuales –muy destacadamente dentro de la escultura, la pintura y la fotografía– la postura, el gesto y la mirada constituyen elementos valiosos para el análisis del discurso comunicativo, puesto que al independizarse de las frases corporales que los rodean cuando se producen habitualmente, su instantaneidad resulta potenciada y por ello el análisis de la información que proporcionan puede ser más minucioso y enriquecedor.

1.1.4.2.3. *Código indumentario*

La actividad indumentaria, en sentido estricto, hace referencia a los diversos comportamientos específicamente humanos⁸² relacionados con la manera de vestir y ataviarse. Está vinculada, por tanto, con las distintas formas en que las personas muestran, engalanan, cubren y/u ocultan el propio cuerpo para protegerlo ante las condiciones medioambientales y para resguardarlo o invocar las miradas de los otros seres humanos⁸³.

⁸² El enfoque antropológico no debe ser minimizado en modo alguno, ya que el uso del indumento se encuentra en el centro mismo de la adquisición de la condición humana –a lo largo del proceso de humanización, subsiguiente al proceso de hominización–.

Así, más que cómo *mono desnudo* –según la calificación del antropólogo Desmond Morris en su célebre monografía de idéntico título– *el homo sapiens sapiens* quedaría mucho mejor caracterizado como *mono vestido*.

⁸³ El discurso de la vestimenta está estrechamente interconectado con el discurso corporal. En tanto que la indumentaria, al cubrir el cuerpo, lo hace visible –el cuerpo desnudo socialmente es un tabú–, vestirse, de alguna manera supone una entrega del cuerpo al mundo social y a la mirada del otro.

Aunque la noción de atavío se ha circunscrito al vestido y la ropa, en realidad, cualquier producto textil de uso humano –entendido desde una perspectiva amplia– se puede considerar un indumento. El concepto incluye otros muchos aspectos relacionados con el calzado, peinado, maquillaje, adornos, complementos, accesorios, etc.

Con frecuencia ha sido una actividad humana frivolidada, tratada de forma superficial o simplemente malinterpretada⁸⁴, sin embargo en un sentido amplio, la indumentaria es también un medio de expresión, un dispositivo social que incluye un conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores ideológicos de una época y que se vinculan con diversas actitudes humanas de naturaleza simbólica⁸⁵, como la expresión de relaciones de poder⁸⁶; identidad –personal, sexual, social, laboral, religiosa, profesional, política, ideológica, etc.–; pertenencia a un grupo humano; voluntad de parecer otro ser distinto⁸⁷; provocación erótica; deseo de innovación estética, etc.

De este modo, el vestido traduce, interpreta, construye y deconstruye el cuerpo. Simultáneamente sirve de puente entre el cuerpo y el mundo y entre éste y los otros cuerpos.

⁸⁴ Especialmente porque el interés por la actividad indumentaria ha sido durante mucho tiempo considerada como típicamente femenina.

En este sentido Entwistle, J. –*El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, p. 179– vincula la caracterización femenina de la actividad con su desatención académica; “durante siglos se ha asociado a la mujer con la inconstante moda, el exhibicionismo banal y el indulgente narcisismo. En realidad, esta asociación puede explicar parcialmente la marginación de la moda dentro de la teoría social, la razón por la que se ha considerado «frívola», un sin sentido efímero, indigna de la atención académica seria”.

⁸⁵ La dimensión simbólica de la indumentaria contemporánea es relativamente sencilla de descubrir para nosotros en algunos ornamentos –como los lazos rojos que expresan la solidaridad con los enfermos de SIDA, o los pañuelos blancos sobre la cabeza de las madres y abuelas argentinas de la Plaza de Mayo en su pesquisa por los familiares desaparecidos–.

Está presente también en los textos artísticos objetos de análisis de esta tesis, como pone de manifiesto la evolución indumentaria de la iconografía goyesca de la reina María Luisa de Parma, de inspiración completamente francesa en el momento de su coronación y años después, en la segunda serie de retratos oficiales que Goya realizó para ella mucho más castiza y popular.

⁸⁶ Sobre estas cuestiones véase el interesante trabajo realizado por Montoya Ramírez, M. I. *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

⁸⁷ Precisamente el empleo de la indumentaria como una máscara –además de su uso ritualizado en ciertas sociedades– constituye una de las características de la indumentaria contemporánea.

Máscara indumentaria que provoca imágenes de equívoco y ambigüedad y que facilita el traspaso de una manera de ser a otra muy distinta. En este sentido nótese la función que realiza la vestimenta que lucen los travestís o las *drag-queens* actuales, así como la intencionalidad que tuvo tanto el pintor Francisco de Goya, como su comitente, al retratar a la reina María Luisa de Parma con traje masculino de coronel honorario de Guardias de Corps en la obra *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (1799. Óleo sobre

Su complejidad y amplitud como hecho comunicativo determinan un estudio interdisciplinar que incluye conceptos procedentes de ámbitos científicos muy diversos, como la Neurofisiología, la Etología, la Semiótica, la Proxémica, la Kinésica, la Psicología, la Sociología, la Etnología, la Antropología, la Economía y la Historiografía.

Sin embargo, de todas estas disciplinas, es la Semiótica⁸⁸ –interesándose tanto por los fenómenos de comunicación intencional como por aquellos otros en los que el objetivo primario no es explícitamente informacional– la que más coherentemente estudia los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y caracterizados más por su valor simbólico, que por su primigenio valor funcional⁸⁹.

Desde una perspectiva semiótica, ataviarse es una operación eminentemente social y un hecho de naturaleza comunicacional. La vestimenta es una herramienta elocutiva en la que las prendas de vestir y los accesorios son emisores de mensajes que refuerzan o desmienten otros mensajes no verbales.

En este sentido, la indumentaria opera como un sistema riguroso de signos relacionados con la imagen personal, y también como un modo particular de codificación de la información, en la que vestirse constituye un fenómeno de comunicación no verbal y un lenguaje visual articulado. De esta manera, los *elementos indumentarios* –las prendas– asumen la función de signos –caracterizados por sus fluctuaciones signícas, su carácter efímero, transitorio y fugaz– a la vez que forman parte de un *proceso de significación*

lienzo, 335 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302).

⁸⁸ El crítico francés Roland Barthes publicó a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado un sugestivo trabajo seminal sobre la historia y la sociología de la vestimenta –Histoire et sociologie du vêtement. *Annales*. 1957, 3, juillet-septembre, p. 430-441– que reflejaba el interés que el tema le suscitaba.

Diez años más tarde, en 1967, con la monografía *El sistema de la moda*, estableció las bases de la semiología aplicada –extendiendo el análisis lingüístico al conjunto de los fenómenos culturales– y analizó el hecho indumentario como un sistema de significaciones sociales, al que sometió a un verdadero análisis semántico. La obra se convirtió rápidamente en un clásico para los estudios de la Semiología aplicada pues estableció una analogía entre “Lengua y Habla” y “Vestido y Traje” que sirvió como punto de referencia, orientación y partida para otros muchos trabajos aplicativos.

⁸⁹ Esta es una de las aportaciones barthesianas más relevante, recogida en Barthes, R. –*Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 227– “por funcional que sea, el vestido comporta siempre un elemento signalético”.

indumentaria que interactúa de forma armónica con otras modalidades expresivas corporales⁹⁰.

La indumentaria, en tanto que lengua, utiliza una gramática –unas reglas combinatorias– y un vocabulario⁹¹ –un léxico compuesto de prendas y ornamentos–. Como ocurre con el habla humana, la lengua indumentaria no es una sola, existen dialectos y realizaciones diacrónicas distintas, algunas difícilmente inteligibles para los miembros de la cultura oficial, que permiten a cada individuo utilizar variaciones personales de tono y significado.

El vestido, desde esta perspectiva, es un predicado que expresa, con su apariencia y con su forma el momento social que está viviendo el sujeto que lo usa, su contexto ideológico y sensible.

El portador lo utiliza como uno más de los recursos que despliega en sus procesos de representación social, permitiéndole ser conocido y reconocido por los demás.

1.1.4.2.4. *Código escenográfico*

Los componentes escenográficos –entendidos, en sentido etimológico, como representación y proyección de las decoraciones que ornamentan el escenario y enmarcan a las figuras principales– están muy imbricados con aspectos que han sido analizados bajo el epígrafe dedicado a la codificación espacial.

Perspectiva y escenografía son conceptos que se atañen recíprocamente, en la medida en que la concepción de la perspectiva moderna configura la noción de *escenario*, interpretado como espacio libre que cumple la función de asegurar a las figuras,

⁹⁰ Véase Squicciarino, N. *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 1990. Signo e imagen; 20, p. 21-23.

⁹¹ Esta es la principal aportación que realiza la monografía de Lurie, A. –*El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. Contextos; 17– quien, extendiendo la metáfora gramatical, distingue en el vocabulario indumentario palabras arcaicas –prendas y ornatos antiguos–; palabras extranjeras –principalmente accesorios procedentes de otras culturas–; palabras vulgares y de argot –prendas informales o cómodas– y adjetivos y adverbios –adornos y complementos–.

plásticamente ya emancipadas, una determinada zona espacial que conforma su campo de acción⁹².

La *perspectiva artificialis* –como sistema gráfico de representación artística– tiene que ver con un método científico derivado de la Geometría y de las Matemáticas. No obstante, además de un procedimiento para reproducir sobre un plano la tridimensionalidad del mundo, refleja una cosmovisión del mismo –la *escenografía*⁹³, – muy vinculada con determinadas prácticas culturales medievales, señaladamente con el teatro. En este sentido, críticos e historiadores de arte como Eugenio Battisti han puesto de relieve la existencia de una interesante relación entre la ampliación del campo visual que realiza la perspectiva renacentista y el concepto escenográfico propio del espectáculo medieval –mucho más variado y popular que lo que aparentemente pudiera suponerse⁹⁴.

⁹² Esta idea se encuentra aludida implícitamente en Panofsky, E. –*La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985. Cuadernos marginales; 31, p. 51–. “La perspectiva (...) ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente”.

⁹³ El término *scaenographia* y sus relaciones con la *perspectiva artificialis* tienen su origen e las traducciones del latín al italiano de los textos del arquitecto romano Vitrubio que se realizaron durante el Renacimiento. No obstante, dicha noción es utilizada de forma muy selectiva por Vitrubio, quien distingue tres conceptos interrelacionados: *ichnographia* –representación del edificio en planta–; *ortographia* –representación del edificio en alzado– y; *scenographia* –representación de la fachada y de las paredes laterales del edificio–.

Desde la arquitectura, se extendió al resto de las Artes plásticas, aludiendo a la aplicación de las nuevas leyes de la Óptica a las Artes figurativas y constructivas en conjunto, con el objeto de neutralizar las deformaciones aparentes originadas en el proceso visual.

La palabra pasó a las Artes escénicas, donde continua siendo una noción muy productiva, y donde su significación ha ido evolucionando paulatinamente a lo largo de cuatro siglos de práctica teatral –en relación estrecha con las diversas concepciones espaciales que se han sucedido: perspectiva de foco central; de focos múltiples; visión de ángulo; ambientación histórica; clima operístico– hasta la actualidad, en que se valora su función expresiva como uno de los códigos fundamentales que construyen el sentido de cualquier tipo de espectáculo.

Sobre este último aspecto, véanse las monografías, fruto de sus respectivas tesis doctorales, de Vila, S. –*La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1997. Signo e imagen; 47, p. 74– y de González Román, C. –*Spectacula: Teoría, Arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga; Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001, p. 125-129–.

⁹⁴ El especialista italiano Battisti, E. –*Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990. Arte. Grandes Temas, p. 74-75 y nota 9 a pie de página– lo comenta en estos términos: “La muy considerable ampliación del campo perteneciente a la perspectiva tiene una paralela correspondencia en la ampliación del concepto del espectáculo. No es en absoluto cierto que la Edad Media desconociera el teatro, al contrario, habría que decir que hubo una verdadera obsesión por él, de manera que la enseñanza académica, la predicación y el rito mismo, adaptaron formas teatrales. Aparte de los tratados, donde estos conceptos reaparecen asiduamente, un tratado inédito de Pellegrino Prisciano dedicado a Hércules de Este

Esta vinculación entre perspectiva y escenografía se estrechó a lo largo del Barroco, periodo en el que el arte de la pintura experimentó un proceso continuo de teatralización del espacio figurado, a la vez que, de forma paralela, se extendía la idea del cuadro como escenario, es decir, se afianzaba la concepción de la obra pictórica como espacio de la representación⁹⁵.

A partir de ese momento la noción de *escenografía pictórica* adquirió su significado actual –completamente diferenciado de su primigenio parentesco con la idea de perspectiva–, que alude al conjunto de aditamentos de diferente naturaleza –decorativos, ambientales, ornamentales y de atrezzo– que participan en la creación del sentido contextual de las imágenes, en la medida en que caracterizan y califican a los personajes y a los espacios representados, aportando valiosa información sobre su personalidad, su actividad, su posición social, sus gustos, así como sobre las circunstancias temporales y espaciales en que se desenvuelven.

En este sentido, el uso de la escenografía es una herramienta que permite a los pintores incrementar y matizar los significados que proyecta la imagen artística⁹⁶. Su empleo añade una nueva valoración del decorado como elemento que contribuye a crear tanto la atmósfera o el ambiente; como el *espacio escénico* entendido como lugar en que

puede ser la demostración de lo que digo: ahí se ve cómo, bajo la calificación de espectáculo, se recogen no sólo las corridas, los tiouvivos, los desfiles y las demostraciones deportivas, sino también la vida ciudadana, puesto que los espectáculos fueron creados precisamente para fomentar esta vida ciudadana. (...) Además, las vinculaciones entre teatro, en general, y las artes figurativas, son muy estrechas desde otro punto de vista. Ya sea en un escenario o ya sea en un cuadro, la representación (y ya es sintomático el hecho de que se pueda utilizar una sola palabra para los dos) sólo puede ser consecuencia de los hechos históricos y religiosos coetáneos. No es, por tanto, solo un problema de estilo (...), sino de preparación y de desarrollo del tema. Lo que se refleja es una visión del mundo por un artista y en un periodo de tiempo concreto. A pesar del número bastante grande de estudios dedicados al aspecto visual del espectáculo (...) o que analizan la relación inversa (como la mímica en una pintura barroca; el significado emblemático, escénico, de ciertos edificios o elementos incluidos en un cuadro, etc.), el tema dista de haber sido tratado con minuciosidad.

(...) Origen teatral tienen entre otros la corona de espinas del *Ecce Homo*, el sagrario, la portada de los libros, los edificios generalmente circulares que se encuentran en el centro de muchas pinturas italianas, que derivan del pabellón central de la escenográfica múltiple, etc.; y; como consecuencia, las soluciones urbanísticas monumentales del siglo XVIII en adelante”.

⁹⁵ González Román, C. *Op. cit.*, p. 457 y ss.

⁹⁶ Observado desde este enfoque, es patente la relación entre la escenografía pictórica y el concepto –primero teatral y luego también cinematográfico– de “puesta en escena”, que en su más pura acepción no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción ante los planos y los volúmenes contruidos. La puesta en escena es la

transcurre el espectáculo o en el que un personaje actúa o representa⁹⁷; en el que la *acción espectacular*⁹⁸ desarrolla sus matices.

Los elementos escenográficos indican, o son capaces de dar a entender, las funciones prácticas o las actividades humanas que pueden realizarse en los espacios y con los objetos que caracterizan. En ausencia de dichas funciones, uno y otro constituyen signos de las operaciones simbólicas que se han realizado en ellos. Por tanto, aspectos como el diseño, la forma y la decoración de un objeto determinado se pueden interpretar como signo del *estatus* social y económico de sus poseedores; y, de manera análoga, la disposición de un espacio, su emplazamiento, la forma y colocación de los muebles, el estado y división de las habitaciones, su confortabilidad, su pulcritud y su belleza proporcionan valiosa información sobre la ideología básica derivada de la forma de vida de sus habitantes.

No obstante, tanto las funciones prácticas como los significados simbólicos atribuidos a espacios y objetos se establecen mediante procesos culturales, así que pueden cambiar, ya que uno y otro sugieren las actividades que pueden realizarse en o con ellos, pero no las exigen o determinan categóricamente.

Hasta cinco funciones fundamentales se pueden atribuir a los elementos escenográficos:

- a) Contribuyen a identificar a los personajes de las obras pictóricas caracterizándolos a través de su *estatus* social, valores, concepción del mundo, etc. y; en algunos casos determinados –especialmente en las pinturas de carácter hagiográfico– permiten incluso establecer su identidad. La

concreción visible del “mundo ideal” del autor –ilustrando un estado particular del personaje o bien resolviendo situaciones narrativas– que se transforma en expresión plástica.

⁹⁷ Sobre este aspecto véase la obra de Fischer-Lichte, E. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999. Perspectivas, p. 206-207.

La propuesta de esta autora alemana considera que el teatro es un objeto semiológico especialmente privilegiado que, a diferencia de otros géneros artísticos como la literatura o la pintura, se expresa mediante un gran número de signos heterogéneos: lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, vestuario, decoración, música, luces, etc., cada uno de los cuales manifiesta el significado de forma diferente, y se integra en el conjunto de la obra en formas también diferentes. Su análisis del espacio escénico y sus componentes, como uno de los signos que integran el código teatral, resulta especialmente productivo en este apartado de nuestra investigación.

⁹⁸ En tanto que el retrato se pinta para ser visto, se convierte –como objeto de exhibición– en un espectáculo y paralelamente, los personajes y las acciones exhibidas adquieren esa misma condición.

escenografía opera como el medio ambiente que contextualiza y da sentido al personaje, en el cual sus gestos y discursos alcanzan un significado preciso⁹⁹.

- b) Determinan la ponderación del valor de los personajes y de sus acciones, bien contribuyendo a su realce, bien minimizando su presencia¹⁰⁰.
- c) Hacen posible la localización espacial y la ubicación temporal de los acontecimientos representados, matizando incluso ámbitos geográficos y tramos cronológicos concretos. Los elementos escenográficos pueden remitir a espacios interiores o exteriores, a edificaciones, a paisajes naturales, a lugares existentes o ficticios. Pueden estar definidos de forma vaga o caracterizados precisa y fielmente. Por otra parte, la escenografía actúa como signo de una situación o de una acción, que podría ocurrir o ha ocurrido ya como resultado de las funciones prácticas respectivas de ese lugar: una coronación, una comida, una batalla, un oficio religioso, etc. En este sentido el decorado, mientras da a entender la función práctica del espacio designado, cumple a la vez la función simbólica de referirse a una situación o acción aludida¹⁰¹.

⁹⁹ Vila, S. –*Op. cit.*, p. 81– remarca, además, la existencia de relaciones implícitas entre la posición que los personajes ocupan en el espacio ficticio y su significación en el espacio real: “Efectivamente, a partir de la representación perspectiva del espacio, que sitúa y valora a los personajes situados *delante* de él, la escenografía determina la identidad de cada sujeto. La importancia relativa de los personajes se calibra según su situación en un decorado, que adquiere efecto de realidad contemplado desde un punto de vista preciso –en el espacio ‘real’, al otro lado de la imagen–, que se identifica con la mirada del representante del poder. Porque, al otro lado de la imagen, se representaba también según el sistema simbólico de la perspectiva, siendo los cortesanos valorados según su relación de *distancia* al rey en el espacio de la corte, escenografía del sistema político. En las fiestas cortesanas y representaciones teatrales, la disposición, jerarquizada espacialmente, de los cortesanos respecto al rey –siempre en la posición central o punto de fuga que organiza el espacio–, redoblaba, especularmente, en el ‘espacio de la realidad’, el sistema de representación que se mostraba, espectacularmente, en el ‘espacio de la ficción’ pictórica o teatral”.

¹⁰⁰ Un ejemplo muy clarificador de esta función es la escenografía –mesa de trabajo, estanterías, libros, aves disecadas, pliegos de papel, etc.– que Francisco de Goya elige para representar a su amigo, el erudito y naturalista ilustrado Azara, en el *Retrato de Félix de Azara* (1805. Óleo sobre lienzo, 212 x 124 cm. Zaragoza, Colección Ibercaja. Gassier 422; GW 826; Gudíol 494/70, 455/85; Salas 451; De Angelis 432; Morales y Marín 350).

¹⁰¹ Esta estrategia es utilizada por Goya en su *Retrato de Pepito Costa y Bonells* (Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 105,1 x 84,5 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Gassier 564; GW 895; Gudíol 662/70, 596/85; Salas 452; De Angelis 555; Morales y Marín 441) para aludir simbólicamente a la Guerra de la Independencia ornamentando el espacio de juegos del niño, con un tambor, un fusil con bayoneta, un gran caballo de juguete de color negro.

- d) El aparato escenográfico sugiere estados emocionales significativos asociados –de forma cultural– a la caracterización de los espacios. En este sentido, es un lugar común en la tradición pictórica occidental valorar la grandiosidad de los hechos en función del boato y ampulosidad ornamental que despliegan, así como asociar a los espacios reducidos y cerrados, los valores de opresión, ahogo y pesimismo mientras que, paralelamente, los espacios abiertos simbolizan libertad y optimismo.
- e) Finalmente, desde un punto de vista estrictamente formal, los elementos escenográficos permiten establecer patrones genéricos reconocibles tanto por los comitentes, como por los públicos potenciales de la obra artística, hasta el punto de que –aun ignorando la fisonomía de un monarca determinado– cualquier espectador es capaz de reconocer los rasgos característicos del género del *retrato regio de aparato*, a través de los atributos propios de la condición regia –manto de armiño, cetro y corona real– y de la escenografía característica –espacio interior decorado con un trono y fondo de cortinajes o tapices–.

En último lugar, es importante aclarar que dentro de toda la estructura del texto artístico, el valor del código escenográfico, así como la elección del repertorio de sus posibilidades semánticas, sólo se puede interpretar y comprender a través del conocimiento del contexto completo de dicho texto –sus prestaciones, finalidades, funciones e intenciones–.

1.1.4.2.5. *Código lumínico*

La representación bidimensional de la luz es uno de los componentes esenciales del texto pictórico. No sólo porque –considerada en su dimensión física– cualquier imagen, artística o no, es resultado de un proceso de percepción visual en el que intervienen componentes de naturaleza lumínica, sino porque desde una perspectiva icónica –considerando sus valores cognitivos y estéticos– las formas en que la luz se representa adquieren valores semánticos.

En este sentido, la codificación lumínica puede ser considerada desde una doble perspectiva:

- a) Por un lado la *luz interna*, esto es, entendida como elemento de la representación que permite, a través de sus gradientes, desvelar las formas y las texturas; apreciar el relieve de los objetos; contornear los volúmenes; marcar las distancias; desvelar la profundidad de los espacios, etc. Desde esta perspectiva, la luz es un elemento visual que desempeña funciones retóricas y expresa de forma codificada valores como equilibrio, tensión, teatralidad, dramatismo, incertidumbre, etc.
- b) Por otro, la *luz externa* permite crear las condiciones lumínicas que permiten la percepción visual de la obra. Su naturaleza –natural, artificial, con filtros, etc.– debe ser tal que no distorsione los valores cromáticos originales del cuadro, evite los brillos y reflejos que produce la reflexión de la luz sobre sus barnices, etc.

Aunque aquí sólo nos vamos a ocupar de *la luz representada dentro* de la obra artística, no podemos ignorar ni minusvalorar la función que desempeña la iluminación externa, puesto que si ésta es inadecuada, puede imposibilitar o modificar sustancialmente la percepción del resto de los valores artísticos¹⁰².

La principal tarea de la representación plástica de la luz es iluminar el espacio ilusorio del cuadro¹⁰³. Para conseguirlo, emplea técnicas diversas –claroscuro¹⁰⁴, *sfumato*¹⁰⁵,

¹⁰² No nos vamos a extender sobre esta cuestión, que ha originado una bibliografía muy extensa dentro de disciplinas conexas con la Ciencias de la Documentación, como la Museología, la Conservación, etc.

No obstante, con frecuencia, a la hora de analizar los valores de una obra artística, olvidamos que su concepción original respondía a unas técnicas de iluminación y a unas condiciones lumínicas completamente distintas a las que empleamos en el momento de efectuar nuestro análisis.

¹⁰³ Borrás Gualis, G. Pintura. En Esteban Lorente, J. F.; Borrás Gualis, G. M.; Álvaro Zamora, M. I. *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas*. Madrid: Istmo, 1994. Fundamentos; 64, p. 195-277, p. 228.

¹⁰⁴ El claroscuro, según define el *Diccionario de pintura* –Barcelona: Larousse, 1996. Referencias Larousse. Humanidades, p. 76-77– es “una técnica utilizada en la pintura y el grabado que consiste en modular la luz sobre un fondo de sombra, creando contrastes que sugieren relieve y profundidad. De este modo, gracias al juego de luces y sombras las figuras u objetos representados sobre una superficie producen la ilusión de relieve”.

Los iniciadores de esta técnica –que en ocasiones recibe también el nombre de modelado, utilizando un término específico de la escultura– fueron los artistas italianos Leonardo da Vinci y Giorgione. Posteriormente fue desarrollada por Correggio y practicada con grandes resultados por Tiziano, Caravaggio, Velázquez, Rembrand, La Tour, etc. A comienzos del siglo XVIII Roger de Piles, en su obra *Curso de pintura por principios*, publicada en 1708, se ocupó extensamente de este concepto enfatizando la importancia que la utilización de esta técnica alcanza dentro de las Artes pictóricas.

cambios cromáticos¹⁰⁶, líneas direccionales¹⁰⁷, etc.– dependiendo del movimiento estético o de la época histórica.

El tipo de iluminación está estrechamente emparentado con el modo de representar el espacio, y, por tanto, con el tipo de perspectiva empleada¹⁰⁸, pues responde también a una convención de naturaleza cultural.

La luz construida por el pintor puede imitar el comportamiento de la luz natural –diurna, crepuscular, e incluso nocturna o lunar–; de la luz artificial – reproduciendo la que proporcionan antorchas, velas, candiles, bombillas, etc.– o bien comportarse como una luz homogénea e intrínseca¹⁰⁹, en la que el haz luminoso, más que para crear matices, se emplea como elemento que estructura la composición y propicia la expresión buscada.

¹⁰⁵ Aunque este concepto se confunde con frecuencia con el claroscuro, responde más bien, como recoge el *Diccionario de pintura –Op. cit.*, p. 386– a “una concepción de la luz considerada como un fenómeno óptico que modifica el color, el contorno de los objetos y el espacio que los rodea, según la distancia que separa al espectador de lo que está representado. Es una forma de sugerir el relieve y las diferentes profundidades de los sucesivos planos en la atmósfera teniendo en cuenta los principios de la perspectiva aérea”.

El término –adoptado tempranamente como neologismo por la mayoría de las lenguas occidentales– comenzó a ser utilizado desde finales del siglo XV y en el XVI por artistas italianos como Leonardo, Correggio y Andrea del Sarto.

Para ellos, el *sfumato* era una técnica ilusionista –conseguida mediante la aplicación de aguadas y veladuras sucesivas– para plasmar los objetos y las figuras en el espacio, de manera que cuanto más alejados estén, más pequeños se representan. La masa de aire que los separa del punto de observación es más espesa, pues el ojo humano no puede discernir con precisión los detalles de los objetos alejados, de tal forma que su color adquiere tonalidades azuladas; el contorno que delimita las figuras se difumina; los relieves se atenúan y las sombras y los contrastes pierden intensidad.

¹⁰⁶ Esta particular técnica de iluminación fue utilizada extensamente entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX por los pintores fauvistas, quienes en su rechazo de los valores del arte clásico y especialmente de la perspectiva y de su espacio lumínico asociado, empleaban las gamas cromáticas cálidas asociándolas a las zonas más iluminadas, mientras que reservaban las más frías para recrear las sombras.

¹⁰⁷ Esta forma de representación de la luz solar aparece utilizada en las pinturas murales realizadas en la época del faraón egipcio Akenaton y es también característica de la manera habitual en que los niños plasman los rayos lumínicos.

¹⁰⁸ La íntima vinculación entre perspectiva y luz está recogida en el trabajo clásico de E. Panofsky –*La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985. Cuadernos marginales; 31 p. 51– en estos términos “cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático, tuvo que derivar en mayor medida a un problema artístico. La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente”.

¹⁰⁹ Este tipo de iluminación es característica de las pinturas románicas y góticas. En ellas la fuente iluminante no se explicita, sino que aparece como algo sustancial a la propia imagen.

Así mismo, la posición desde la que procede la fuente de iluminación –frontal, posterior, lateral, desde arriba o desde abajo– comporta valores semánticos distintos. Cada una de ellas se caracteriza por ciertos atributos: la luz frontal empuja los objetos contra el fondo; la iluminación posterior permite separar e individualizarlas figuras; los contrastes lumínicos hacen posible el resalte de los volúmenes; la iluminación lateral produce relieve, pero si no es equilibrada mediante otra fuente lumínica, puede provocar deformaciones en las figuras representadas, etc.

Sea cual sea su naturaleza, su distribución en el cuadro influye en el modo en que éste se percibe, a la vez que repercute en los valores estéticos y en el significado de la imagen.

La percepción visual de la obra se realiza siguiendo un *itinerario visual* establecido a través de las zonas de la obra de mayor o menor atractivo, determinadas en función de la distribución espacial, cromática y lumínica de los elementos plásticos.

Por su parte, *el punto de atención focal* de cada cuadro se determina en función de un centro de interés –el personaje, en los retratos– comúnmente dispuesto en una posición centralizada. A partir de él, siguiendo unos *ritmos compositivos* a los que contribuyen los colores y la luz, se inicia un proceso de comprensión de la obra, primero formal y después conceptual¹¹⁰.

¹¹⁰Aunque sobrepasa el alcance de nuestro trabajo estudiar los mecanismos neurofisiológicos que gobiernan la visión, nos parece importante remitir desde aquí a la imprescindible monografía de R. Arnheim –*El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986. Paidós Estética; 7– quien, en su obra publicada inicialmente en inglés en 1969, sostiene que la dicotomía tradicional entre visión y pensamiento, es decir entre percepción y razón, es falsa y desorientadora. Basándose en textos de la filosofía clásica y en ensayos psicológicos experimentales establece que todo pensamiento tiene una naturaleza básicamente perceptual, de manera que la percepción –lejos de ser una actividad meramente recolectora acerca de las cualidades y atributos de los objetos– juega un papel importante en el almacenamiento y procesamiento de los datos proporcionando la materia prima sobre la que el pensamiento estructura las ideas. Esta consideración implica importantes consecuencias a la hora de establecer cuales son las relaciones entre las habilidades visuales y las formas de conocimiento y también para la definición de las formas y funciones del arte.

Cuatro años más tarde, en 1973, tomando como precedente la aportación del propio Arnheim y de otros importantes autores como Moholy-Nagy y el pintor Kandinsky, la diseñadora y profesora de comunicación Donis A. Dondis –*La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 11.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995– publicó un citadísimo trabajo sobre los signos plásticos que constituyen los elementos básicos del lenguaje visual, así como sobre las relaciones básicas que entre ellos se establecen.

Finalmente, resulta de gran interés la monografía del profesor y psicólogo italiano Kanizsa, G. –*Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1998. Paidós Comunicación; 22–.

La luz ha sido una de los elementos plásticos más explícita e intencionalmente utilizados en diferentes las culturas y religiones con propósitos simbólicos, muy señaladamente, de orden espiritual. En este sentido, en el vocabulario figurativo característico de la primera época del arte medieval cristiano –muy influido por el pensamiento filosófico y teológico–, la luz es una emanación de la divinidad y un símbolo de su presencia espiritual¹¹¹ en el mundo terrenal. El mismo sentido tiene el uso en la pintura de esta época de los fondos dorados y de las decoraciones con panes de oro que representan también una figuración plástica luminosa de orden espiritual.

1.1.4.2.6. *Código cromático*

Junto a la luz, el color es el elemento plástico considerado tradicionalmente como “quintaesencia de lo pictórico”¹¹², quizá porque más que un atributo o cualidad de los objetos conforma una parte sustancial de cualquier tipo de mensaje visual¹¹³.

Su capacidad expresiva tiene un gran alcance, tanto en la comunicación natural –nótese las diferentes variantes de coloración que adoptan las plantas y los animales como código comunicativo para avisar de su fertilidad, toxicidad, agresividad, etc.– como en la comunicación cultural, en la que el color o su ausencia llegan a alcanzar por

En ella –publicada originalmente en italiano en 1980– recoge interesantes investigaciones realizadas con métodos fenomenológicos experimentales, orientadas a clarificar y formular las principales leyes que articulan los parámetros –cromáticos, dimensionales, espaciales, formales y fisionómicos– que rigen la percepción visual.

¹¹¹ Sobre esta cuestión resulta muy clarificadora la obra de Hills, P. –*La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal, 1995. Arte y estética; 35– en la que se analizan pormenorizadamente, aunando los presupuestos metodológicos de la Psicología de la percepción y de la Historia del Arte, los valores que comporta el sistema de iluminación empleada por los primitivos italianos, resaltando las funciones estéticas, descriptivas y simbólicas que despliegan los más representativos creadores.

También es interesante, aunque aplicado no a la pintura, sino al estudio de la luz a través de las vidrieras como elemento significativo dentro del sistema de valores conformado dentro de las catedrales góticas y renacentistas, la monografía de Nieto Alcaide, V. *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Cátedra, 1978. Cuadernos Arte; 2.

¹¹² Borrás Gualis, G. M. *Op. cit.*, p. 225.

¹¹³ Esta capacidad es bien conocida por los creativos publicitarios y los diseñadores, quienes utilizan profusamente las capacidades del color para traducir visualmente los sentimientos y recrear las experiencias que desean asociar a sus productos. Una rápida observación de la paleta cromática empleada en los spots televisivos actuales ilustra la capacidad de los colores para sugerir sensaciones de todo tipo: frío, apetitosidad, limpieza, sensualidad, frescura, etc.

sí mismos un altísimo poder descriptivo –de emociones, sensaciones, ideas, etc.–, e incluso identificador¹¹⁴.

La percepción del color es una sensación subjetiva que proviene de las reacciones del ojo humano ante la estimulación de determinado tipo de sus células nerviosas¹¹⁵, por efecto de la energía luminosa de ciertas longitudes de onda emitidas o reflejadas por los objetos, que componen el denominado “espectro de la luz blanca”¹¹⁶. Es decir, el color de los objetos, es en realidad, resultado de la luz que ellos mismos reflejan.

No obstante, más allá de su definición física, la naturaleza plástica del color es compleja pues en ella se distinguen simultáneamente dos dimensiones cromáticas: el *color del prisma* –los colores-luz– y el *color de la paleta* –los colores-pigmento–, cuya explicación reside en la interacción que se establece entre la luz y la materia¹¹⁷.

De forma empírica, la clasificación de los colores se lleva a cabo atendiendo a tres criterios relacionados con sus características físicas:

¹¹⁴ Baste para ilustrar este concepto, el alcance en el contexto cultural español del adjetivo calificativo *negro*, capaz, al menos, de; a) simbolizar la muerte y el luto, como extensión connotativa del color de la ropa utilizada tradicionalmente como expresión de duelo; b) denominar las pinturas murales de temática alegórica realizadas por Francisco de Goya en su residencia *La quinta del Sordo*; c) aludir al carácter sombrío y lúgubre de los años de la posguerra española d) denominar a un colectivo internacional de mujeres que vestidas con ropa de ese color celebran actos en los que testimonian su ideología no-violenta, antimilitarista y feminista, y f) designar a la persona que, ocultando su identidad, escribe para otro una obra literaria o científica.

¹¹⁵ Aunque no es objeto de este trabajo describir exhaustivamente los procesos de codificación del color dentro del sistema visual humano, parece interesante mencionar que su percepción es posible gracias a la existencia –desde la retina hasta el córtex– de ciertas agrupaciones de células especializadas en la percepción del color, y a que, específicamente dentro del ojo, existen tres variedades distintas de conos retinianos, sensibles cada uno de ellos a una longitud de onda diferente (en particular, para un sujeto normal, no daltónico, estas longitudes de onda son de 0,440 μ , 0,535 μ y 0,565 μ , correspondientes, respectivamente, a un azul-violeta, un verde-azul y un verde-amarillo).

Sobre estos aspectos véase Aumont, J. *La imagen*. 1.^a ed. Barcelona: Paidós, 1992. Paidós Comunicación; 48, p. 27.

¹¹⁶ Este fenómeno fue descubierto en 1666 por Isaac Newton, cuando observó que un haz de luz blanca al traspasar un prisma de cristal, se dividía en un espectro de colores idéntico al del arco iris –rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta–. Sobre dicho descubrimiento se llevó a cabo posteriormente la formulación científica de los mecanismos de percepción del color.

Por otra parte, aunque las ondas visibles –entorno a 10.000 colores distintos– son aquellas cuya longitud de onda está comprendida entre los 400 y los 700 nanómetros; más allá de estos umbrales existen otras radiaciones, aunque no son perceptibles por el ojo humano.

¹¹⁷ Villafañe, J. y Mínguez, N. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996, p. 120.

- a) El *tono*. Es el matiz de la cualidad cromática y está definido por la longitud de onda de su radiación –azul, rojo, anaranjado, cian, magenta, amarillo, etc.–.
- b) La *saturación*. Establece el grado de pureza cromática –p. e. el rosa es un rojo poco saturado, etc.–.
- c) La *brillantez*. Determina la intensidad o nivel de energía de cada color y alude a la claridad u oscuridad de cada tono.

Por su parte, dentro de la tonalidad, es posible, a su vez, distinguir colores en función de dos subcriterios:

- a) Según las cualidades connotadas¹¹⁸ se distinguen *colores cálidos*, asociados a la luz solar, al fuego, a la alegría y a la vida –como el rojo, el amarillo y los anaranjados– y *colores fríos*, relacionados con el agua, el mar, la luz lunar, la tristeza y la muerte –como el azul, el violeta y el verde–.

Aunque indudablemente la función expresiva asignada a los colores tiene naturaleza cultural, en la tradición de la que formamos parte se admite que los colores calientes transmiten sentimientos de euforia, optimismo y fortaleza mientras que los colores fríos se consideran relajantes, pesimistas y débiles.

- b) Según la posición dentro del denominado “círculo cromático” se *diferencian colores primarios* –rojo, azul y amarillo–; *colores secundarios* –verde, violeta y naranja– y *colores terciarios* –rojo violáceo, rojo anaranjado, amarillo anaranjado, amarillo verdoso, azul verdoso y azul violáceo–.

Por otro lado, el concepto de *matiz* –con una extensa tradición dentro de la Pintura– alude a las mezclas entre un color y otro, de manera que permite hablar de variedades dentro de un mismo tono, por ejemplo, rojo granate, rojo “sangre de toro”, rojo carmín, etc., aunque su carácter apreciativo dificulta notablemente la aceptación de una denominación consensuada.

¹¹⁸ Los términos “cálido” y “frío” se utilizan respectivamente como calificadores de los tonos en función de las cualidades térmicas que connotan, evidenciándose así, la capacidad que poseen los colores para reflejar estados emocionales, sensaciones y emociones.

Estos mismos conceptos, históricamente fueron calificados por el historiador romano Plinio como colores *floridos* y *austeros*, por el literato alemán Goethe como *positivos* y *negativos* y por el filósofo y físico también germano G. Fechner, como *activos* y *receptivos*.

Como la luz, también el color desarrolla dentro del texto pictórico una importante *función compositiva*, estableciendo bien *armonías* –coordinaciones de colores–, bien *contrastos cromáticos* –oposiciones de tonos– capaces de determinar los principales centros de interés dentro de un cuadro.

Desarrollando esta función compositiva, Villafañe¹¹⁹ ha establecido que el color es capaz de desempeñar las siguientes tareas:

- a) Contribuye a crear el espacio plástico –bidimensional o tridimensional– de la imagen pictórica mediante la aplicación de la perspectiva cromática¹²⁰ o la perspectiva valorista¹²¹.
- b) Dado que el color puede variar intensiva y cualitativamente, tiene capacidad para crear estructuras rítmicas en el espacio pictórico¹²².
- c) El color tiene propiedades sinestésicas¹²³ asociadas a cualidades térmicas. En este sentido, los colores cálidos –que expanden la luz– son salientes, centrífugos y tienden a avanzar hacia el espectador, mientras que los colores fríos –que absorben la luz– son entrantes, centrípetos y tienden a contraerse, alejándose del espectador¹²⁴. Por ello, las técnicas pictóricas que se enseñaban en las Academias europeas del siglo XVIII reservaban tradicionalmente los colores cálidos para los primeros planos del cuadro mientras que los fríos se consideraban más adecuados para los últimos.

¹¹⁹ Villafañe, J. –*Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid. Pirámide, 1985, p. 118– y posteriormente; Villafañe, J. y Mínguez, N. –*Op. cit.*, p. 120-122–.

¹²⁰ Villafañe, J. y Mínguez, N. –*Op. cit.*, p. 121– la definen así: “la perspectiva cromática es, por tanto, una representación átona que produce un espacio plano, de dominancia frontal, en el que los colores forman un todo indiviso con la superficie, sin demasiadas referencias a la profundidad espacial. Es frecuente en la perspectiva cromática el contraste de luces, basado exclusivamente en las diferencias de matiz”.

¹²¹ Villafañe, J. y Mínguez, N. –*Ibidem*– “la perspectiva valorista es un gradiente de luminancia que compone un espacio en profundidad poblado de sombras, claroscuros, en definitiva, con numerosos valores tonales que dan lugar a una representación muy contrastada. Las escuelas flamenca y holandesa, así como la veneciana, son fieles exponentes de este planteamiento, igual que lo son Rembrandt y Caravaggio a título individual”.

¹²² El *Guernica* de Pablo Ruíz Picasso es una obra en la que se ejemplifica bien la representación del movimiento a través de las variaciones cromáticas.

¹²³ La sinestesia es una figura retórica que pertenece al grupo de los tropos y consiste en unir imágenes o sensaciones procedentes de ámbitos sensoriales distintos.

- d) Dinamiza la composición a través de yuxtaposiciones cromáticas, armónicas o contrastadas.

Por lo que respecta a las *funciones expresivas* –a las que ya hemos aludido anteriormente– se desarrollan en tres direcciones:

- a) El denominado *color denotativo* es utilizado como atributo natural o realista en las representaciones de las figuras y los objetos. Esta función acentúa el efecto de realidad y permite que el proceso de identificación sea más rápido.

Una variante dentro de esta función denotativa es la que se ejerce mediante la saturación intencional de los colores. En general, dicha saturación cromática permite –en clave figurativa– exaltar la realidad, haciéndola más brillante e intensa, pues los colores saturados son más densos y luminosos y ofrecen una imagen cromática que crea cierta *euforia* colorista. Además, son tonos simples y muy explícitos que gozan de gran aprecio entre los niños y los artistas populares.

Los tonos menos saturados transmiten sensaciones tranquilas, claras y suaves, mientras que por el contrario los más saturados transmiten tensión, dureza y elasticidad.

La utilización de la saturación cromática como recurso expresivo es propia de periodos artísticos en los que se da a una fuerte competitividad entre las propias imágenes visuales, y es característica de determinadas épocas –como el Impresionismo– y estilos pictóricos –el Naïf–.

- b) El *color connotativo* es utilizado como signo de un lenguaje figurado cargado de información, de manera que, dependiendo de las convenciones culturales¹²⁵

¹²⁴ Dondis, D. A. *Op. cit.*, p. 67.

¹²⁵ Sobre este aspecto véase la monografía de Gage, J. –*Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. 3.^a ed. Madrid. Siruela, 2001. La Biblioteca Azul; 1– en la que el autor analiza e ilustra, recorriendo la historia del arte, la dimensión histórica de la percepción del color, vinculando la obra de los diferentes artistas a la investigación científica, la filosofía o la mentalidad religiosa de cada época. Remitimos a la completísima y actualizada bibliografía –en torno a 2.000 entradas– sobre las relaciones entre historia del arte y percepción del color, que se incluye al final de la obra.

Por otra parte, nos parece muy clarificador el comentario de Azúa, F. –*Diccionario de las artes*. Barcelona. Anagrama, 2002, p. 101-108– cuando señala “aunque parezca mentira, cuando un español

que operen, cada tonalidad adopta valores psicológicos¹²⁶, simbólicos¹²⁷ e incluso religiosos¹²⁸. Esta función hace del color una valiosa fuente de significados visuales, que despliega un enorme vocabulario de gran utilidad en el denominado “alfabeto visual”¹²⁹.

- c) El *color emblemático* ha adquirido su valor simbólico a través de la convención o del uso social; es pues un simbolismo práctico y utilitario creado –como en caso de las banderas nacionales o de los uniformes– para facilitar la identificación, a través de los colores, de las organizaciones y las instituciones sociales. Esta función alcanza gran relevancia en disciplinas como la Heráldica o la propia Emblemática.

No obstante, a pesar de sus extraordinarias capacidades plásticas y expresivas, durante buena parte de la historia de la pintura europea, se consideró que para representar el mundo, el color era un elemento menos importante que la forma de las cosas.

dice “verde” está imaginando un color muy, distinto al que imaginaría un inglés cuando dice *green*. Ello se entiende mejor si pensamos, por ejemplo, en lo que debe de imaginar un sahariano cuando dice “verde” en su idioma, o lo que imagina un esquimal cuando dice “blanco”. De hecho, según parece, un esquimal distingue hasta doce calidades de “blanco”, por lo que es de suponer que nuestro color “blanco” apenas le permite imaginar nada a un esquimal”.

¹²⁶ El estudio de la influencia psicósomática de los colores, es hoy en día una ciencia que se aplica a muy diferentes campos debido a la importancia que puede alcanzar. Incluso, en época moderna, ha dado lugar a una técnica –la Cromoterapia– fundamentada en la capacidad terapéutica de los colores para suscitar emociones positivas.

Sin ánimo de exhaustividad recogemos algunos de los valores psicológicos más comúnmente atribuidos a diferentes tonalidades: El blanco expresa paz, pureza e inocencia. El negro es símbolo de silencio, misterio y malignidad. El gris simboliza indecisión y melancolía. Los colores metálicos transmiten brillantez, lujo y elegancia. El amarillo se asocia con el sol, la luz y el oro. El naranja es dinámico, acogedor y estimulante. El rojo significa vitalidad, pasión y fuego y está asociado a la sensualidad, la sexualidad, la pasión, la fuerza y la energía. El azul expresa armonía, sosiego, amistad y optimismo. El verde evoca tranquilidad y calma. El color violeta simboliza misticismo, melancolía e introversión. Finalmente, el marrón simboliza la gravedad y el equilibrio.

Sobre esta cuestión véase el contenido de la polémica mantenida entre Goethe y Newton, analizada a fondo en la monografía de Sepper, D. *Goethe contra Newton: polemics and the project for a new science of color*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

¹²⁷ Un comentario exhaustivo sobre la naturaleza simbólica de los significados atribuidos a los colores se puede leer en Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. 2.^a ed. Madrid. Siruela, 1997, p. 139-145.

¹²⁸ En la religión católica el blanco simboliza la pureza; el negro la muerte y el luto; el verde la esperanza; el rojo el amor divino; el morado la penitencia, etc. Sin embargo para la Iglesia anglicana el rojo es la caridad; el verde la contemplación; el azul la esperanza y la paz, etc.

¹²⁹ Dondis, D. A. *Op. cit.*, p. 64-67.

Ello se debía a que, a los ojos de los filósofos y los científicos –desde los griegos hasta la Ilustración– el universo se constituía en primer lugar en términos de forma, y en segundo lugar, en términos cromáticos. Como consecuencia, la teoría del color no se sistematizó en la obra de los pintores, a diferencia de la forma, que sí lo fue a través de disciplinas como la Perspectiva y la Anatomía¹³⁰.

El manejo cotidiano de los pigmentos y de sus disolventes hizo, no obstante, que los artistas elaborasen empíricamente diversas reglas que aplicaban estableciendo sistemas de significados concretos.

De esta manera, por ejemplo, el color azul lapislázuli era –desde la Edad Media– uno de los más indicados para ser representado en el manto de la Virgen María, ya que su elevado precio denotaba el poder adquisitivo y la devoción del comitente de la obra. Con el paso del tiempo, fue convirtiéndose, combinado con el blanco que aludía a su condición virginal, en el binomio cromático que simbolizaba a la madre de Dios en la religión católica.

El diferente tratamiento que recibieron el saber acerca de la representación del espacio –característico de matemáticos y arquitectos– y el saber acerca de la representación del color –característico de tintoreros y pintores–, explica, en parte, el tardío interés científico por la sistematización de la teoría del color¹³¹.

Quizá, a modo de compensación histórica, actualmente es uno de los elementos plásticos que suscita el interés unánime del grupo de especialistas más amplio y multidisciplinar, pues se ocupan de él físicos, fisiólogos, artistas plásticos, semióticos, psicólogos, etc.

1.1.4.2.7. *Código de relación o de composición*

La configuración del texto pictórico requiere –para que éste alcance su significado pleno– que todos los elementos concurrentes estén incluidos en un contexto general en el que puedan interactuar.

¹³⁰ Bell, J. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona. Galaxia Gutemberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 159-161.

¹³¹ Recogida en la obra de Newton, I. *Óptica*, publicada en 1704.

Por ello, aunque, metodológicamente, el análisis del texto pictórico requiera desglosar sus elementos significativos y tratarlos de forma disociada, hay que recordar que, en realidad, el mensaje icónico no se conforma sobre la suma de las significaciones independientes de sus componentes visuales.

Más bien al contrario, como hemos tenido ocasión de observar, el discurso del texto pictórico se articula sobre sistemas organizados –códigos– de significados aportados por elementos de naturaleza diversa –espaciales, lumínicos, cromáticos, escenográficos, gestuales e indumentarios– que actúan en un marco general de referencia –una arquitectura– que los vincula entre sí y les confiere unidad.

Este marco que dispone, organiza e integra elementos se denomina *composición*. Constituye la base de todo el proceso de percepción visual y es uno de los elementos plásticos de mayor entidad artística –y por extensión uno de los más ampliamente estudiados¹³²–.

La composición se define como el resultado de integrar los diferentes elementos de la representación –dentro del espacio determinado por los límites del cuadro– en un orden superior que los armoniza y dota de sentido, no de forma independiente unos de otros, sino como un conjunto cohesionado. Dicha integración se construye por medio de la elección y combinación de elementos visuales –formales y relacionales– que realiza el artista para articular y comunicar su mensaje y requiere la concurrencia de tres principios básicos de la composición: *el orden, la unidad y el equilibrio*.

¹³² La bibliografía que se ha generado sobre esta cuestión es extensísima, sólo reseñamos aquí algunas de las aportaciones más importantes, ente las que destacan las realizadas por Arnheim, R. –*El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1993–; Blanco Gau, P. –*Fundamentos de la composición pictórica*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Dirección General de Universidades e Investigación, 1996–; Kepes, G. (dir.) –*La structure dans les arts et dans les sciences*. Bruxelles: La Connaissance, 1967–; Malins, F. –*Para entender la pintura: Los elementos de la composición*. 2.ª ed. Madrid: Hermann Blume, 1984–; Puttfarcken, T. –*The discovery of pictorial composition: Theories of visual order in painting 1400-1800*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2000–; Stoichita, V. I. –*La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Cultura artística; 18–; Uspensky, B. –*A poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley: Univ. of California, 1974–; Uspensky, B. –*Semiótica de la composición: El Políptico del Cordero Místico de Gante, de van Eyck*. Valencia: Episteme, 1996. Eutopías, Documentos de Trabajo; 112– y White, J. –*Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza, 1994. Alianza Forma; 124–.

El *principio de orden* –que puede, a su vez, convertirse en factor de jerarquización– permite disponer los elementos de manera que cada uno ocupe el lugar que le corresponde y se integre en una articulación superior, visible y con sentido.

Por su parte, el *principio de unidad* articula dichos elementos de manera que, sin perder su identidad, se integren armónicamente dentro de un marco comprensivo y significativo, establecido de acuerdo a una intención –tanto estética como comunicativa– predeterminada. Con frecuencia, este principio se vincula con el de *simetría* y desarrolla formulaciones diferentes según épocas y estilos¹³³.

Finalmente, el *principio de equilibrio* está orientado hacia la distribución de los cuerpos dentro del espacio pictórico de manera que conformen una armonía de conjunto y su percepción dentro de una pintura es un acto puramente intuitivo, que solo se comprende racionalmente tras el análisis pertinente.

En función de estos criterios es posible distinguir dos tipos de composición:

- a) Composición *cerrada o centrípeta*: Incluye la totalidad de los elementos representados, normalmente dispuestos en torno al *centro teórico* –o eje– de la composición. Es una tipología propia del mundo medieval, renacentista y neoclásico.
- b) Composición *abierta o centrífuga*: Los elementos plásticos huyen del centro teórico y alguno puede, incluso, disponerse de forma aislada, lateral o en función de un punto de fuga exterior. Es característica de momentos manieristas y barrocos.

Las morfologías que adopta la composición pictórica suelen tener un *esquema geométrico*¹³⁴ subyacente que confiere estabilidad y coherencia al conjunto y sirve para orientar el recorrido de la mirada del espectador.

¹³³ En este sentido, es muy peculiar la organización compositiva construida sobre la repetición de elementos que lleva a cabo el mundo medieval; la compensación del espacio en función de grupos de elementos, propia del Renacimiento italiano y la asimetría simétrica –aparentemente irregular y desordenada–, característica del Manierismo.

¹³⁴ Sobre las relaciones entre composición y geometría véase Bonell Costa, C. –*La divina proporción: Las formas geométricas*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999–; Bouleau, C. –*Tramas: La geometría secreta de los pintores*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, 1996. Arte y estética; 47–; Elam, K. –*Geometry of design: Studies in proportion and composition*. New York: Princeton Architectural Press,

Aunque muy variadas, las más frecuentes son de tipo rectangular, cuadrangular, triangular, romboidal, hexagonal y circular y su mayor o menor visualización por parte del espectador depende de los elementos añadidos o detalles –que pueden, en algunas ocasiones, ocultar la composición–. Sobre estos esquemas geométricos, el artista dispone y distribuye a los personajes y objetos organizados en líneas curvas o rectas – verticales, horizontales y diagonales– y crea de esta manera, las denominadas *líneas de tensión*¹³⁵.

En general, el respeto de las leyes de la perspectiva y del equilibrio entre los diversos centros de interés visuales dará armonía a la composición, mientras que los desequilibrios crearán tensiones internas entre los elementos del cuadro. Además, otros elementos de la representación, como la indumentaria¹³⁶, o la posición proxémica¹³⁷ – miradas, ademanes, señalamientos– conferirán dinamicidad a la representación y orientarán el desplazamiento de la atención del espectador de unas zonas de la composición a otras, en función de los *pesos* y las *direcciones visuales* establecidas¹³⁸.

Por otra parte, los esquemas compositivos están estrechamente relacionados con otros aspectos temáticos y formales como:

2001–; Ivins, W. M. –*Art & geometry: A study in space intuitions*. New York: Dover, 1964– y Pedoe, D. –*La geometría en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Punto y línea–.

¹³⁵ Un concepto compositivo muy característico, derivado de la estética clásica, es la denominada *sección áurea*, también conocida como proporción divina. Fue formulado de manera rigurosa por Luca Pacioli en su obra *La divina proporción*, aunque era ya conocido desde Euclides. Carece de expresión numérica racional y también se le denomina número phi, o número de oro.

En arte, este concepto está relacionado con la creación de un nuevo orden ideal de claras connotaciones neoplatónicas. Sus formulaciones permiten organizar las composiciones a partir de las diferentes figuras geométricas, aunque una de las más frecuentes es el pentágono, símbolo de la quintaesencia platónica, que en volumen se convierte en decaedro, formado por doce pentágonos.

Sobre esta materia véase la monografía de Tosto, P. *La composición áurea en las artes plásticas: el número de oro*. 3.ª ed. Buenos Aires: Edicial, 1998.

¹³⁶ Un ejemplo muy claro de la función compositiva que desempeña la disposición de la indumentaria de un personaje se puede observar en la que luce María Teresa de Borbón, en el *Retrato de la condesa de Chinchón* (1800. Óleo sobre lienzo. 216 x 144 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 371; GW 793; Gudiol 425/70, 404/85; Salas 360; Morales y Marín 307).

¹³⁷ El dedo índice de la mano izquierda de la pequeña María Teresa cumple esa función, señalando la cartela con la inscripción que desvela su condición real en el *Retrato de la niña María Teresa de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Colección Ailsa Mellon Bruce. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; Salas 145; De Angelis 158, Morales y Marín 127).

¹³⁸ Véase Villafañe; J y Mínguez N. *Op. cit.*, p. 176-178.

- a) Los *géneros pictóricos* –los retratos familiares suelen disponerse en composiciones triangulares; los bodegones, apaisadas; etc.–.
- b) El *tamaño* de las obras –los grandes lienzos presentan esquemas compositivos mucho más complejos y abiertos que los pequeños–.
- c) Los *formatos*¹³⁹ de las superficies pictóricas –rectangulares; cuadrangulares; ovoides; etc.– pueden determinar los *centro de atención visual* o *puntos focales* en los que con mayor probabilidad se detiene la mirada del observador.
- d) La *angulación*¹⁴⁰, entendida como el punto de vista que el artista selecciona en su representación icónica, puede contribuir a realzar, engrandecer y magnificar la figura¹⁴¹ –si es contrapicada–; o por el contrario, a minimizarla y empequeñecerla –si es picada–.
- e) La posición de la *línea del horizonte* potencia el contenido de la obra, puesto que si es alta, favorece sensaciones de encerramiento y opresión, mientras que si es baja recrea la amplitud del espacio. Por otra parte, cualquier elemento situado sobre ella se enfatiza y mitifica y, por el contrario, por debajo de esta línea queda empequeñecido.

¹³⁹ El formato se suele representar en términos de medida de superficie del soporte y se expresa relacionando el alto por el ancho de la misma. Los formatos horizontales suelen reflejar la búsqueda de equilibrios triangulados; los cuadrados simetrías; los verticales resaltan la individualidad de las figuras e imponen un tipo de espacio en profundidad y los formatos circulares reflejan el conflicto entre el sistema espacial rectangular de raíz cartesiana y el sistema concéntrico. Sobre las cuestiones relacionadas con la adecuación temática al formato espacial véase J. Villafañe y N. Mínguez. *Op. cit.*, p. 169-172.

Por otra parte, los retratos pictóricos –dada la disposición anatómica característica del cuerpo humano– suelen presentarse en formato cuadrado –si son retratos de busto o de medio cuerpo– o en formato vertical –si se trata de retratos de tres cuartos o retratos de cuerpo entero–; aunque, también de forma excepcional, pueden adoptar el formato horizontal, si se trata de retratos de grupo. No obstante, está todavía pendiente de realización un estudio que correlacione formatos de retrato y valores semánticos.

¹⁴⁰ Los valores expresivos de la angulación se encuentran bien analizados en la monografía de Aparici, R. y García-Matilla, A. *Lectura de imágenes*. 2.^a Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Proyecto Didáctico Quirón; 6, p. 98-99.

¹⁴¹ El efecto magnificador de la angulación contrapicada se puede observar en el *Retrato del general Palafox a caballo* (1814. Óleo sobre lienzo, 248 x 224 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 565; GW 901; Gudiol 620/70, 589/85; Salas 455; De Angelis 561; Morales y Marín 442).

1.2. EL ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO DEL RETRATO PICTÓRICO

Sobre la tríada de conceptos *texto pictórico*; *género retratístico* y *codificación semiótica*, a lo largo de los epígrafes anteriores han quedado establecidas las bases epistemológicas que requiere el análisis de la imagen artística.

Procede, en este punto, por tanto, proponer –al servicio de los fines que persigue esta tesis– una metodología específicamente documental que permita elaborar, difundir y recuperar diferentes productos documentales –obtenidos como resultado de la aplicación de dicho análisis– dentro de los sistemas de información artística.

Ello precisa:

- En primer lugar, la delimitación de la naturaleza documental del retrato pictórico;
- A continuación, el establecimiento de un modelo cognitivo explícito que incluya el repertorio de conocimientos requeridos y que gobierne todo el proceso analítico;
- En tercer lugar –tras conciliar modelos procedentes de distintas tradiciones de estudio– procede formular el proceso general que guía el análisis semántico, incluyendo las fases y etapas que sean requeridas y las consiguientes operaciones documentales;
- Finalmente, se elaboran las correspondientes representaciones documentales normalizadas, con la concurrencia –si fuese requerida– de las oportunas herramientas lingüísticas.

1.2.1. El retrato pictórico como objeto de análisis documental de contenido

Las imágenes artísticas han constituido desde su origen, un eficaz medio de difusión de la cultura humana, capaz de anticipar en milenios algunas de las capacidades comunicativas propias del registro escrito de la palabra, tal como evidencian las más antiguas pinturas prehistóricas representadas por los primeros pobladores del planeta en cuevas y abrigos.

Sin embargo, el imparable desarrollo de la imprenta que utilizaba tipos metálicos, a partir del siglo XV, supuso el triunfo de un tipo de cultura humanística que consagró al libro impreso como vehículo de transmisión de la que se consideraba información culta por antonomasia, mientras desplazaba –en un proceso simultáneo– a otros sistemas basados en la cultura icónica a un plano secundario¹⁴².

De forma paralela, en tanto que la galaxia Gutenberg fue sustentada por un corpus muy importante de discursos científicos sobre la naturaleza y estructura de la palabra impresa –institucionalmente propagada por académicos, gramáticos, retóricos y filólogos– los estudios de la imagen no contaron con una tradición similar y las investigaciones que hubiesen requerido fueron parcelándose y atomizándose entorno a ciencias muy diferentes entre sí –como la Historia del Arte, la Estética, la Antropología Cultural, la Sociología, y mucho más tarde, entorno a la Comunicación Visual, la Semiótica, la Psicología Cognitiva, la Pedagogía, etc.–.

Aconteció también que las metodologías científicas que se desarrollaron desde el Renacimiento soslayaron los sistemas sígnicos visuales, relegándolos a la función de

¹⁴² A lo largo de todo este proceso, la cultura visual perdió –como forma de comunicación cultural– gran parte de su *estatus* científico al tiempo que reforzaba su consideración artística. El origen de esta transformación tenía condicionantes de naturaleza tecnológica, pues hasta principios del siglo XX no fue posible desarrollar medios para reproducir de forma masiva y barata imágenes artísticas, mientras que la cultura escrita resultaba más económica, en cuanto a la eficaz reproductibilidad de su sistema de signos y las sencillas tecnologías que requería, no obstante, ello comportó importantes repercusiones en los sistemas sociales del conocimiento.

El tránsito no fue súbito, sino que tuvo lugar durante buena parte de la Edad Media, en escenarios privilegiados para la observación, como la ornamentación de los libros, tal cómo analiza Meyer Shapiro. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Madrid. Encuentro, 1998, p. 101-175.

Por otra parte, este fenómeno ha suscitado un extraordinario interés para diferentes especialistas. Una interesante aportación, realizada desde un enfoque sociocultural, de las transformaciones producidas en la organización del conocimiento en Europa, tras la invención de la imprenta, puede encontrarse en Burke, P. –*Historia social del conocimiento De Gutemberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, 2002. Orígenes; 32–. Por su parte, también Román Gubern –*La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. 3.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. *Mass Media y Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama, 1996– se ha interesado por este hecho, desde una perspectiva interdisciplinar que pone de manifiesto las implicaciones entre tecnología y cultura visual.

Así mismo resulta de gran interés la contribución que diferentes teóricos de la pedagogía, como Rose, D. y Meyer, A –*Out of print: Restructuring with multimedia*. En Estes, N. y Thomas, M. *Rethinking the roles of technology in education. The tenth International conference on technology and education*. Cambridge, Massachusetts: M.I.T., 1993, p. 1298-1304– han realizado al estudio de las relaciones entre tecnología impresora, procesos de aprendizaje e instituciones educativas.

meros auxiliares, como ocurrió en el seno de disciplinas como la Numismática, donde el estudio y análisis de las imágenes ocupaba un lugar nuclear.

Sin embargo, de la misma manera que es imposible ignorar el valor informativo y documental que el estudio de las ilustraciones proporcionan al sistema iconográfico del libro antiguo –del que, por otra parte, constituyen una parte sustancial–; o el testimonio gráfico que las fotografías pueden aportar a la comprensión de la Historia contemporánea¹⁴³, es preciso considerar igualmente que las imágenes artísticas –cuyas posibilidades actuales de reproducción y difusión han modificado considerablemente el conocimiento social que se tiene de ellas– deben ser examinadas como documentos portadores de significados que les otorgan carta de naturaleza como fuentes valiosas para transmitir datos e información sobre los contextos históricos, la cultura material, las formas de vida y los sistemas de creencias en los que fueron –o son– creadas.

En este sentido, no es accesorio reseñar que son relativamente recientes dentro del ámbito disciplinar de las Ciencias de la Documentación las aproximaciones teóricas y empíricas a los procesos generales de análisis de contenido de cualquier tipo de documento icónico. Ello –en parte– es consecuencia del histórico prevalecimiento que en su seno ha tenido el estudio de la información codificada lingüísticamente –lo que ha determinado que su paradigma conceptual se orientase hacia lo librario, desde una concepción muy reduccionista que considerada como tal exclusivamente a lo tipográfico¹⁴⁴– así como a la carencia subsiguiente de metodologías de análisis e instrumentos específicamente destinados a esta tipología documental¹⁴⁵.

¹⁴³ Sobre la valoración que la historiografía contemporánea otorga a las imágenes, no como representaciones objetivas de un tiempo y un espacio determinados, sino más bien como reflejo del contexto social en el que se produjeron, véanse los interesante trabajos de Rotberg, R. I. y Rabb, T. K. – *Art and history: Images and their meaning*. Cambridge, Massachussets: M.I.T., 1986. *Studies in interdisciplinary history*–; Francis Haskell –*La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid. Alianza Editorial, 1994. Alianza Forma. Serie especial– y Peter Burke –*Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica, 2001. Letras de humanidad–.

¹⁴⁴ A este respecto, es muy clarificadora la distinción que el profesor e investigador M. Pedraza – Estructura material del libro antiguo. En Pedraza, M. J.; Clemente, Y. y Reyes, F. de los. *El libro antiguo*. Madrid. Síntesis, 2003. Ciencias de la Información. Biblioteconomía y Documentación, p. 135-206– lleva a cabo entre sistema gráfico y el sistema iconográfico, dentro de la estructura material que caracteriza al libro antiguo.

¹⁴⁵ En parte, que las Ciencias de la Documentación no hayan considerado las representaciones icónicas como objeto de su interés, se explica desde el conocimiento del contexto histórico en el que se fraguó su estatuto científico.

La imagen artística –y dentro de ella, específicamente los retratos pictóricos– no sólo constituye un tipo de representación icónica que goza de un extenso uso cultural y una dilatada trayectoria histórica como medio de expresión y de comunicación, sino que además conforman –dentro del repertorio de las fuentes de información iconográficas– una morfología específica y un tipo documental característico.

La riqueza de su dimensión comunicativa –que ya hemos puesto de relieve en el análisis de los distintos estratos significativos que vertebran su significado– hace que los mensajes que la imagen retratística transmite resulten de extraordinario valor para el documentalista, quien intenta aprehenderlos para decodificar analíticamente su significado de manera que sea posible su comunicación posterior.

Cumplir este objetivo requiere efectuar un proceso analítico –como ya se anticipó, al inicio de este capítulo (Fig. 2)– secuenciado en sucesivos estratos, en el que el retrato pictórico, respectivamente:

- Es considerado –en primer lugar– dentro de sus contextos correspondientes de emisión y recepción, atendiendo a su intencionalidad y su pragmática.
- En segundo lugar, es examinado en tanto que elemento integrante de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informaciones a cerca de las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados.
- Posteriormente –en último lugar– se analiza como realización de un sistema semiótico –un código o un conjunto organizado de ellos– que trasciende el propio texto pictórico y que está vinculado con sistemas ideológicos, políticos,

En efecto, cuando esta disciplina nació –en el quicio entre los siglos XIX y XX– fruto de la explosión bibliográfica generada por la ciencia positiva y por los avances tecnológicos del momento, los medios de difusión de los documentos icónicos eran todavía caros y estaban poco extendidos. En este contexto concreto, tanto la Bibliografía científica, como la Documentación desarrollaron metodologías y técnicas documentales orientadas hacia el estudio de una sola tipología documental –la librería– y dentro de ella, se centraron en el procesamiento y difusión de la información contenida en una sola clase de documentos –los documentos científicos–.

Sobre esta cuestión véase M.^a C. Agustín Lacruz. Metodología para la indización de documentos no textuales: Algunas precisiones a propósito de los documentos gráficos y audiovisuales. En García Marco, Fco. J. (ed.) *Organización del conocimiento en Sistemas de Información y Documentación 3*. Zaragoza: ISKO-España; Universidad, 1998, p.145-160, p. 148 y; *Bibliotecas digitales y sociedad de la información. Scire: representación y organización del conocimiento*. 1998, 4, 2, p. 47-62.

económicos, sociales, estéticos, religiosos, etc., específicos dentro de cada cultura y proceso histórico.

Dicho sistema de significados se articula a través de un lenguaje artístico –que en la gran mayoría de los casos, dada su extraordinaria pervivencia cultural y su probada eficacia comunicativa– es capaz de operar *ex tempore* e *in absentia* de sus actantes iniciales –artista, comitente, persona representada, públicos originales, etc.– y por ello, puede actuar en el largo, medio y corto plazo.

1.2.2. Modelo cognitivo y conocimientos requeridos por el análisis del retrato pictórico

El objetivo principal del proceso de análisis es examinar el retrato pictórico como un documento de interés general, en el que lo prioritario es dar cuenta del contenido de la representación, soslayando otros aspectos –más en consonancia con los intereses específicos de otras disciplinas– como los relativos a la calidad estética; la técnica; el estilo; el estudio de las composiciones y las formas artísticas; etc.

El procedimiento general del análisis documental de contenido requiere el establecimiento de un modelo cognitivo que gobierne todo el proceso e incluya la comprensión de su contexto de comunicación, los procedimientos de análisis y los instrumentos de normalización documental¹⁴⁶.

Posteriormente se despliega en una serie de fases¹⁴⁷ que se describen como sucesivas, aunque su comportamiento real se aproxima más al de un avance retroalimentado que comprende diferentes operaciones documentales –que serán objeto de análisis a lo largo de los siguientes párrafos–.

¹⁴⁶ Un análisis pormenorizado del proceso cognitivo que guía la recuperación de la imagen pictórica, así como una propuesta de su modelización se encuentra en F. J. García Marco y M.^a C. Agustín Lacruz. Cognitive models in pictorial image retrieval. En Mustafa El Hadi, W., Maniez, J. and Pollit, S. A. (Eds). *Structures and relations in Knowledge Organization: proceedings of the Fifth International ISKO Conference, 25-29 August 1998, Lille, France*. Wünzburg: Ergon Verlag, 1998, p. 263-269.

¹⁴⁷ Dichas fases mantienen la misma conformación y secuenciación –con las adaptaciones oportunas– que las propuestas en la Norma UNE 50-121-91: *Documentación. Métodos para el análisis de documentos, determinación de su contenido y selección de los términos de indización*, que a su vez, sigue la Norma ISO 5963-1985: *Documentation – Methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms*.

Específicamente, los aspectos sistémicos del proceso orientado hacia el análisis de contenido del retrato pictórico se representan visualmente en el diagrama que se recoge a continuación (Fig. 5).

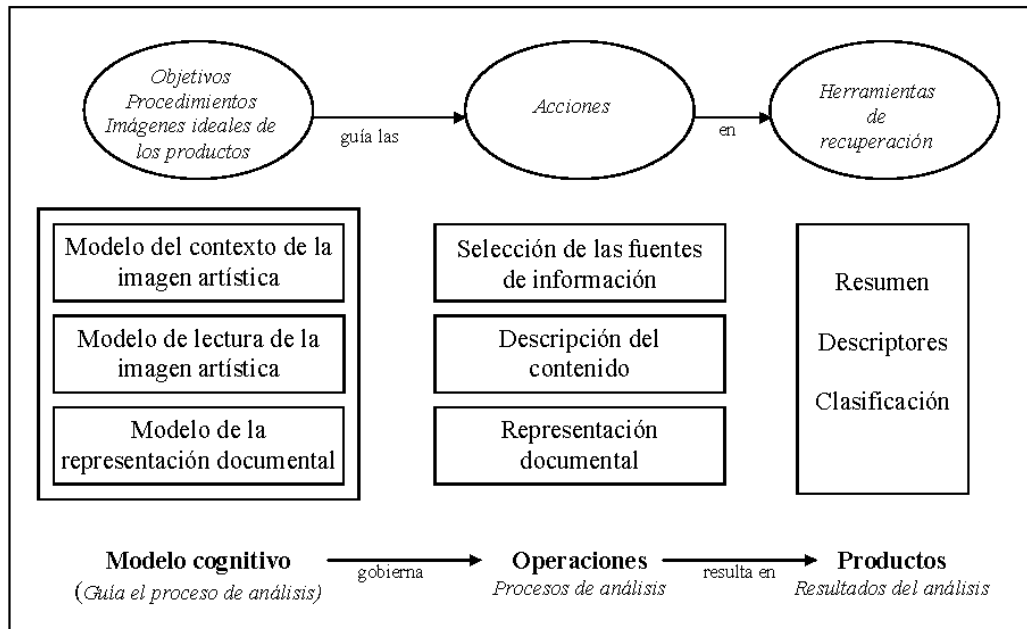


Fig. 5. *Modelo cognitivo de la representación documental de las imágenes*

En él se explicita cómo las operaciones de análisis del contenido –que dan paso a los diferentes productos o representaciones documentales– están dirigidas por un sistema de conocimientos previos; un caso especial de modelo cognitivo orientado hacia la resolución de problemas y la creación de productos subsiguientes.

Dichas tareas requieren un modelo cognitivo que conste –al menos– de los siguientes elementos:

- Un mapa global de la situación comunicativa a la que responde el texto pictórico, así como de sus potenciales utilizaciones.
- Un conjunto de conocimientos de tipo procedimental sobre la decodificación o lectura del texto artístico.

- La formulación de unos objetivos, una metodología y una imagen ideal de los productos documentales que se desean obtener.

Por su parte, desde el punto de vista del análisis semántico, los conocimientos necesarios son, al menos, de tres tipos:

- a) Conocimientos sobre el contexto de producción, transmisión y recepción de la imagen artística, en su época original, pero también a lo largo de la historia, hasta llegar a la actualidad. Este tipo de conocimientos están relacionados con la Pragmática de la comunicación visual.
- b) Conocimientos metodológicos sobre el modo de describir, identificar e interpretar una imagen artística.
- c) Conocimientos y metodologías específicamente documentales sobre representación y recuperación de la información.

Esta panoplia de habilidades cognitivas permite llevar a cabo las acciones necesarias para conseguir los productos previstos. Las acciones –tradicionalmente denominadas “operaciones documentales” en el modelo de la cadena documental– son diversas y están pautadas. A partir de ellas, se consigue una descripción del contenido de la imagen artística, que, una vez normalizada según los conocimientos que poseemos sobre la representación y recuperación de la información, darán lugar a la representación propiamente documental.

1.2.3. Los modelos de análisis: hacia una integración

La indagación sobre el significado de las obras de arte en conjunto y de cada una de ellas en particular, no es nueva. Más bien al contrario, constituye un centro de atención que ha concitado, ocupado y preocupado –con distintas matizaciones– de forma constante a lo largo de todas las épocas a numerosos especialistas.

Esta demanda de sentido está en estrecha relación con la función y el uso que cada momento histórico ha asignado a sus producciones artísticas, así como con el valor social que les reconoce¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Estas reflexiones realizadas por el historiador de arte español E. Lafuente-Ferrari –*La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid: Instituto de España, 1985, p. 14– reflejan bien la misma

No obstante, aunque no es cometido de este trabajo analizar dicho valor, nos parece pertinente –para acotar la propuesta integrada que elegimos– revisar someramente las aproximaciones teóricas que diversas corrientes y disciplinas han realizado al estudio de la obra artística.

1.2.3.1. *El tema como elemento vertebrador del análisis documental de contenido*

A pesar de las dificultades que ofrece el *análisis temático* de muchas imágenes pictóricas y de la ardua delimitación que plantea el propio concepto de *tema artístico*, toda obra de arte –en tanto que mensaje comunicativo– es susceptible de ser interrogada por aquello de lo que trata o sobre lo que versa su discurso.

Tema es, en principio, el contenido narrativo, icónico o no objetivo transmitido por una composición figurativa o abstracta¹⁴⁹. En definitiva, es lo que la obra de arte representa –tanto en un plano connotativo como denotativo–, el mensaje que el artista intenta transmitir, su significado, en suma.

No obstante, la determinación del tema de una obra pictórica está muy afectada por la difícil traductibilidad del lenguaje icónico al verbal. En este sentido, supone una compleja tarea de meta-codificación en la que intervienen una gran variedad de elementos subjetivos y una rica experiencia iconográfica determinada por cada tradición

preocupación: “Por otra parte, tampoco ha de ser indiferente al que trabaja en el campo histórico-artístico el problema del mensaje espiritual que la obra de arte comporta. Podrá esta cuestión ponernos en contacto con preocupaciones estéticas, o con problemas propiamente históricos en otras ocasiones; pero, de cualquier modo, la cuestión no podrá soslayarse fácilmente sin haber dejado incumplido nuestro deber. Estamos, en verdad, un poco cansados del puritanismo positivista, tan frecuente todavía entre nosotros, que trata de mantenerse escrupulosamente alejado de todo contacto con estas cuestiones de significación, por concentrar hipócritamente la atención en los detalles externos y adjetivos, prologales a la íntegra, comprensiva y total consideración de la obra de arte”.

¹⁴⁹ Esta conceptualización está estrechamente relacionada con la definición recogida en una de las más importantes obras terminológicas y normativas elaboradas por el Getty Art History Information Program. *Categorías para la descripción de obras de arte*. [s. n.]: College Art Association; The Getty Information Institute, [s. a.], p. 15-16.

Dicha obra fue concebida como uno de los principales instrumentos metodológicos que articulan la estructura intelectual que permite la descripción de objetos e imágenes artísticas, para contribuir a la formulación normalizada del contenido de los bancos de datos de arte. El término *Tema* es uno de los puntos de acceso primario –relacionado con otros, como *Descripción*; *Iconografía*; *Interpretación e Iconología*– definido por los redactores de esta obra como; “El tema (o contenido) de una obra de arte es el significado narrativo, icónico no objetivo transmitido por una composición abstracta o figurativa. Es aquello que está representado en una obra o a través de ella”.

cultural y por el propio lenguaje creativo de cada artista. Ello da lugar a que se puedan plantear distintos niveles de abstracción y concreción y a que los recorridos de lectura posibles se diversifiquen notablemente.

La pintura abstracta plantea –en este sentido– un caso extremo de apertura e inconcreción, en muchos casos, solo delimitada por la asignación del título que el artista realiza del título a la obra.

Sin embargo, todos los cuadros –incluso los no figurativos– representan motivos específicos, cada uno de los cuales es portador de su propio mensaje. Dichos motivos pueden ser más o menos reconocibles; estar emparentados con la historia bíblica, la mitología grecorromana, la literatura, la cultura popular, la cinematografía o la publicidad contemporánea¹⁵⁰. En cualquier caso, la existencia de un tema –un mensaje a comunicar, incluyendo la negación del tema o la pura visualidad– es condición *sine qua non* para la misma existencia de una obra pictórica.

Por otra parte, el *tema* –entendido como categoría del significado– está emparentado con el concepto de *género* en Arte y en Literatura, y con el concepto de *materia temática* en Ciencias de la Documentación.

Forma parte pues, de un acervo común compartido por varias disciplinas, de las que va tomando prestados significados y aplicaciones y para las que resulta un concepto extraordinariamente fértil, entendido –tal cómo nosotros lo estamos usando en este trabajo– como una etiqueta lingüística que se da a un determinado mensaje comunicativo con el objetivo de relacionarlo con un cuerpo de conocimiento socialmente compartido¹⁵¹.

¹⁵⁰ Estas relaciones son patentes, por ejemplo, en la conocida serie de retratos que el pintor norteamericano Andy Warhol dedicó a la actriz Marilyn Monroe; así como a la sopa enlatada Campbells.

¹⁵¹ En trabajos anteriores realizados por el director de esta tesis, el Dr. F. J. García Marco y M.^a C. Agustín Lacruz –El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En Valle Gastaminza, F. del (coord.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999. Biblioteconomía y documentación, p. 133-167 y; El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*. 1998-1999, 3-4. p. 106-127– hemos desarrollado más extensamente las aplicaciones del concepto *tema* y su relación con los componentes del significado del signo lingüístico: significación; designación; denotación y connotación.

De la misma forma, también se pueden encontrar en los trabajos reseñados una interesante aplicación de dichos niveles de significado, realizada de forma empírica sobre la obra de Francisco de Goya, *Retrato*

1.2.3.2. *Grandes facetas en el análisis de la obra artística*

Existen diversas estrategias indagatorias que han demostrado sobradamente su eficacia para lograr analizar con éxito el significado de cualquier acontecimiento, hecho u objeto y expresarlo mediante palabras clave.

Normalmente, se trata de protocolos de exploración que atienden a las posibles preguntas planteadas ante un objeto o acontecimiento: quién, qué, cuándo, dónde y cómo, con sus distintas variantes. En definitiva, son habilidades –codificadas lingüísticamente– que permiten obtener conocimiento de otras personas.

Estos ejes de demanda constituyen una de las matrices básicas con las que las personas ordenamos nuestro mundo conceptual. Ayudan a solicitar nuevos conocimientos que nos resultan necesarios para desarrollar distintos órdenes de actividades y permiten fijar en nuestros esquemas cognitivos previos las nuevas informaciones que adquirimos.

Un enfoque similar fue aplicado brillantemente al campo de la indización temática por el matemático y clasificacionista hindú S. R. Ranganathan (1892-1972), quien aportó a la Teoría de la Clasificación –y también a la praxis bibliotecaria, a través de la creación de su propio sistema clasificatorio, la Clasificación Colonada– una estructura lógica de conceptos organizada sobre diferentes categorías básicas –denominadas facetas¹⁵²– entorno a las cuales es posible analizar cualquier *ítem* documental. Dichas facetas son cinco: agente (*personality*); acción, proceso o movimiento (*energy*); materia u objeto (*matter*); espacio (*space*) y; tiempo (*time*). No obstante, a pesar de su probada eficacia como estrategia conceptual, el sistema de facetas no agota las posibilidades de organización del conocimiento.

En nuestra cultura, distintos grupos de materias han resultado de interés para diferentes colectivos humanos, conformando las denominadas disciplinas.

del rey Fernando VII con manto real. (Ca. 1814-1815. Óleo sobre lienzo, 280 x 125 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza, Depósito del Canal Imperial de Aragón. Gassier 572; GW 1541; Gudiol 633/70, 610/85; De Angelis 580; Morales y Marín 448).

¹⁵² La teoría de las facetas ha sido desarrollada por S. R. Ranganathan en diversas obras, como *Elements of library classification*. Bangalore: Sarada Ranganathan endowment for library science, 1989, p. 56-84; *Classification and communication*. Bangalore: Sarada Ranganathan endowment for Library science, 1989, p. 244-266 y; *Philophy of library classification*. Bangalore: Sarada Ranganathan endowment for Library science, 1989, p. 109-119.

Así, el mismo objeto científico que convoca nuestra atención –los retratos pictóricos– puede concernir a especialistas de disciplinas diversas –pintores, críticos e historiadores del arte, especialistas en estética, coleccionistas, galeristas, subastadores, tasadores, restauradores, historiadores sociales y de la cultura, fisonomistas, médicos, psicólogos, químicos, expertos en comunicación visual, especialistas en indumentaria, cineastas, publicistas, documentalistas, etc.–.

Resulta imprescindible, por tanto, emplazar cada objeto que se analiza respecto a las disciplinas para las cuales ofrece interés, por más que en la práctica cotidiana sólo codifiquemos aquellas informaciones relevantes para los usuarios de los sistemas de información cuyos perfiles se aproximan más a los estándares.

Respecto al análisis disciplinar de los retratos pictóricos, es especialmente necesario tener en cuenta las aproximaciones básicas que ante la obra artística realizan críticos, historiadores y otros expertos.

Dichas aproximaciones¹⁵³ básicas son:

- a) *Estudios formales y estilísticos*. Este enfoque requiere el estudio de las características –modos específicos de composición, organización cromática, tratamiento de la perspectiva, preferencias temáticas, etc.– que definen cada estilo artístico.
- b) *Estudio de grupos de artistas e individualidades*: Se enfatiza el estudio de los rasgos idiosincrásicos de cada artista –entendido como genio creador individual– que se explica desde el conocimiento de su biografía, formación, influencias recibidas, etc.
- c) *Iconografía*: Inicialmente –según su sentido etimológico– esta disciplina se encargaba de compilar las representaciones de un personaje determinado, en monedas, estatuas, medallas, pinturas, ilustraciones. Sin embargo, desde comienzos del siglo XX, impulsada por especialistas como A. Warburg (1866-1929); E. Cassirer (1874-1945) E. Panofsky (1892-1968) y más tarde también E. H. J. Gombrich (1909-2001) se ha convertido en una rama de la historia del

¹⁵³ Las cuatro primeras aproximaciones disciplinares son una propuesta de K. Markey. Access to iconographical research collections. *Library trends*. 1988, 37, 2, p. 154-174, p. 155.

arte que ha desarrollado métodos de análisis específicos para interpretar el significado de las obras de arte figurativas y se ocupa principalmente del estudio del contenido temático o significado de las obras de arte, su representación, las mutaciones que experimenta a lo largo del tiempo, los atributos de los personajes, las alegorías, y otros elementos diversos¹⁵⁴.

- d) *Historia social del arte*: Se ocupa de la difusión y extensión de los estilos artísticos, así como de las interrelaciones entre la obra de arte, el artista y el mundo al que ambos pertenecen¹⁵⁵.
- e) *Sociología del arte*: Disciplina relativamente joven –cercana a la historia social del arte– centrada en el análisis de las condiciones de creación de las obras artísticas y de las relaciones que ésta mantiene con el entorno en el que surge¹⁵⁶.
- f) *Semiótica estética*: Se encarga de distinguir y vertebrar los estratos significativos de las obras de arte, para desvelar su significado¹⁵⁷.
- g) *Historia de la comunicación visual*: Se ocupa del estudio de las obras de arte –entre otros tipos de mensajes visuales–, como participantes de los procesos comunicativos.

Como se aprecia, ambos enfoques—el facetado y el disciplinario o canónico— se complementan: Así, mientras la perspectiva disciplinaria enmarca la obra de arte dentro de las categorías con las que ha sido abordada tradicionalmente, el análisis facetado proporciona una visión más analítica y sistémica del objeto artístico.

¹⁵⁴ Sobre la definición y alcance científico de la Iconografía véase E. Panofsky –*El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 4, p. 45-47 y *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Alianza Universidad; 12, p. 13-15–; Gombrich, E. H. J.–Introducción: Objetivos y límites de la iconología. En Gombrich, E. H. J. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 13-48– y también O. Calabrese –*El lenguaje del arte*. Barcelona. Paidós, 1995. Instrumentos Paidós; 1, p. 24-30–.

¹⁵⁵ Véase A. Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. 17.^a ed. Madrid: Guadarrama, 1982. 3. v.

¹⁵⁶ P. Francastel. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975. El libro de bolsillo. Arte; 568.

¹⁵⁷ Sobre las aplicaciones de la Semiótica al campo de los estudios artísticos y literarios véase Talens, J. –Práctica artística y producción significativa. Notas para su discusión. En *Elementos para una Semiótica del texto artístico: (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. 5.^a ed. Madrid: Cátedra, 1995. Crítica y estudios literarios, p. 17-60–; Ramos Irizar, A. –*Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio editorial

Esta tendencia hacia la integración y hacia la complementariedad de ambas matrices de análisis es una realidad perceptible en el esquema organizativo de algunas herramientas terminológicas diseñadas específicamente para el tratamiento y recuperación de información artística¹⁵⁸.

1.2.3.3. El análisis iconológico

Junto a las *categorías*, es necesario considerar los *niveles de análisis* del contenido de los retratos pictóricos.

Un acercamiento intuitivo permite distinguir dos de ellos de forma inmediata; *de qué* habla un retrato y *sobre qué* trata un retrato:

- a) *De (of)*: Por su propia naturaleza todas las obras artísticas figurativas tratan de algo, esto es, representan o aluden a personas, animales, acontecimientos, objetos o lugares.
- b) *Sobre (about)*: Más allá de a quien se representa o de lo que se representa de forma concreta, bajo todos los retratos pictóricos subyace una intención comunicativa, un mensaje y un discurso.

Esta intuición inmediata sobre el contenido de la obra artística ha sido elaborada científicamente¹⁵⁹ para permitir estructurar la lectura del mensaje artístico en varias cotas de complejidad, profundidad y abstracción crecientes.

Universidad del País Vasco, 1998– y Santaella, L. y Nöth, W. *–Imagen. Comunicación, Semiótica y medios*. Kassel: Edition Reichenberger; 2003. *Problemata Literaria*; 55–.

¹⁵⁸ La intersección entre ambos paradigmas es patente en diversas herramientas, como el *Thesaurus Iconographique: système descriptif des représentations*, de F. Garnier; el *ICONclass*; el *Art and Architecture Thesaurus* y el *Tesoro de Patrimonio Histórico Andaluz*.

Por otra parte, el encuentro entre los modelos canónicos y las facetas ranganathianas ha sido tratado por F. J. García Marco y M.^a C. Agustín Lacruz. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En Valle Gastaminza, F. del (coord.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999. *Biblioteconomía y documentación*, p. 133-167; *Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística*. *Ibidem*, p. 169-204 y; El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*, 1998-1999, 3-4. p. 106-127.

¹⁵⁹ Acerca de la relación entre la búsqueda de la científicidad de la Historia del Arte y el origen de la Iconología, véase J. A. Ramírez. Iconografía e iconología. En Bozal, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2. v. La balsa de Medusa; 80-81, v. 2, p. 227-244.

Entre las diversas aportaciones teóricas realizadas al estudio científico del significado de las obras artísticas, nos resulta especialmente productiva la contribución teórica realizada por el historiador del arte alemán E. Panofsky¹⁶⁰.

En una recopilación de ensayos titulada *El significado de las artes visuales* (1955) y posteriormente en *Estudios sobre Iconología* (1962) desarrolló una brillante propuesta metodológica –en clara oposición a los estudios formalistas y a la historiografía tradicional– que enfatiza todos los aspectos relacionados con el significado de las artes plásticas.

Para ello delimita un ámbito de trabajo claramente interdisciplinar, que nace de vincular dicho significado con los acontecimientos culturales y espirituales y con las relaciones entre la voluntad creadora de cada artista y las cosmovisiones históricas propias de una época histórica determinada.

Además, la metodología iconológica de Panofsky está asociada con otras complementarias –histórica, psicológica, hermenéutica, etc.–, puesto que es una metodología que resulta de la síntesis y no del análisis.

Señaladamente, en *Iconografía e Iconología: introducción al estilo del arte del renacimiento* –uno de los nueve ensayos que conforman *El significado de las artes visuales*, escritos originalmente en inglés– expone brillantemente el desarrollo del método iconológico, así como las distintas fases de descripción y niveles de significación de la obra de arte.

Establece tres niveles distintos de significación:

¹⁶⁰ E. Panofsky (1892-1968) es uno de los más insignes historiadores del arte alemanes y –sin duda– la figura a quien corresponde el mérito de haber sistematizado los estudios iconológicos y haberlos difundido a través de su magisterio entre estudiantes e investigadores norteamericanos.

Interesantes consideraciones sobre su aportación, además de en sus propias obras –ya reseñadas– se pueden encontrar en la bibliografía recogida en la contribución de E. Yvars. Erwin Panofsky. En Bozal, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2. v. La balsa de Medusa; 80-81, v. 2, p. 248-251.

En castellano, es interesante consultar los trabajos de Lafuente Ferrari, E. –Introducción a Panofsky. (Iconología e Historia del Arte). En Lafuente Ferrari, E. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid: Instituto de España, 1985, p. 135-171 –; Castiñeiras González, M. A. –*Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998. Ariel Patrimonio Histórico–; Serrano de Haro, A. –*Palabra y pintura. La tradición crítica anglo-americana*. Madrid: Universidad Nacional d Educación a Distancia; 2000. Aula Abierta; 36139– y; Podro, M. –*Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. La balsa de Medusa; 115, p. 223-255–.

- a) *Significación primaria o natural (primary subject matter)*¹⁶¹. A su vez dividida en *significación fáctica* y *significación expresiva*. Esta se aprehende identificando formas puras –configuraciones de línea y color, etc.– como representaciones de objetos naturales –seres humanos, animales, plantas, casas, herramientas, etc.–; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y, captando ciertas cualidades expresivas. El universo de las formas puras que se reconocen en este nivel de análisis como portadoras de significaciones primarias o naturales se identifica con el universo de los motivos artísticos. Para resolver dicho nivel de análisis basta la experiencia cotidiana y la cultura general, puesto que la enumeración de los motivos artísticos constituye una *descripción preiconográfica* de la obra de arte.
- b) *Significación secundaria o convencional (secondary subject matter)*¹⁶²: Este estrato de significado se aprehende mediante la identificación de las figuras, los temas y los conceptos manifestados en imágenes, historias, tramas narrativas y alegorías. El proceso se denomina *análisis iconográfico*. Para realizarlo, el investigador debe tener conocimientos sobre las fuentes literarias, mitológicas, religiosas, archivísticas, etc., propias de la tradición cultural en la que la escena sucede y se representa.
- c) *Significación intrínseca o contenido*¹⁶³: Se aprehende investigando los principios subyacentes que revelan la mentalidad básica de una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica representada en una determinada obra artística. De esta manera, el *contenido* de una obra de arte se explicita cuando se interpretan las formas, motivos y alegorías como valores simbólicos de universos culturales determinados. Este proceso de análisis se denomina *interpretación iconológica* y requiere un conocimiento muy profundo de la historia del arte y de su contexto social y cultural. Es el grado más elevado del

¹⁶¹ Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 4, p. 47-48.

¹⁶² Panofsky, E. *Op. cit.*, p. 48-49.

¹⁶³ Panofsky, E. *Op. cit.*, p. 49-50.

método iconológico y sólo puede alcanzarse a través de una descripción pre-iconográfica simultánea a un análisis iconográfico.

Los dos primeros niveles –el estudio pre-iconográfico y el iconográfico– se pueden equiparar con el análisis del contenido “aparente” o “explícito” de una obra de arte. Sin embargo, el tercero puede compararse con el análisis del contenido “latente” o “implícito” de una obra de arte, esto es, aquellas adherencias significativas que la propia evolución iconológica ha depositado y sedimentado sobre *el motivo* inicial. El cuadro que recogemos a continuación (Fig. 6) sistematiza bien los niveles de análisis de la metodología iconológica.

| NIVELES DE ANÁLISIS | TIPO DE ANÁLISIS | OBJETO DEL ANÁLISIS | OPERAC. ANALÍTICO SINTÉTICAS | CONOCIMIENTOS REQUERIDOS |
|----------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| PRIMARIO | <i>Pre-iconográfico</i> | Personas, animales, objetos, acontecimientos y sus propiedades y relaciones | <i>Descripción</i> | Experiencia cotidiana y cultura general |
| SECUNDARIO | <i>Iconográfico</i> | Temas y conceptos, como historias, alegorías, etc. | <i>Identificación</i> | Conocimientos de los temas y formas artísticas |
| TERCIARIO | <i>Iconológico</i> | Principios socioculturales subyacentes | <i>Interpretación</i> | Conocimiento profundo de la sociedad, la cultura y la cosmovisión de cada época |

Fig. 6. *Niveles de análisis de la obra de arte según E. Panofsky*

Es importante señalar que no todas las obras artísticas son susceptibles de recibir los tres niveles de análisis de significado, o al menos, dichos análisis pueden resultar superficiales, subjetivos o inciertos.

Por otra parte, también la interpretación de la obra de arte puede evolucionar o experimentar variaciones a lo largo del tiempo, dependiendo de la formación cultural, de la sensibilidad artística e incluso de la filiación intelectual y científica del investigador que la lleve a cabo.

Pensemos, por ejemplo, en el sugerente lienzo goyesco *Retrato de la marquesa de Santa Cruz*¹⁶⁴, concebido inicialmente como una obra –obsequiada a la modelo por su madre, con motivo de su boda, aunque un tiempo después de celebrada ésta– que refleja el interés de la marquesa por la cultura clásica y por las Bellas Artes, a la vez, que alude al equilibrio ilustrado entre la sensualidad dionisiaca y la belleza apolínea. Años más tarde, olvidadas las alusiones mitológicas, los atributos de doña Joaquina provocaron que su familia ocultase la obra de la exhibición pública¹⁶⁵.

La metodología iconológica de E. Panofsky se adapta bien a los planteamientos del análisis documental que hemos reseñado en los epígrafes anteriores.

- a) En primer lugar, el *nivel análisis pre-iconográfico* posibilita una *descripción* objetiva de lo que está representado en el retrato pictórico.

Así la obra maestra goyesca *Retrato de la condesa de Chinchón*¹⁶⁶ muestra a una mujer joven embarazada sentada en un sillón vestida con un traje de ‘estilo imperio’, tocada con un sombrero adornado con espigas, situada en un espacio interior de tonalidades oscuras.

- b) En segundo lugar, el *análisis iconográfico* efectúa la *identificación* del tema y de los motivos artísticos.

En el ejemplo propuesto procedemos a identificar el tema del retrato, a la joven sentada como María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón, sobrina del rey de España Carlos III y esposa de su valido Manuel Godoy, y a

¹⁶⁴ *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (1805. Óleo sobre lienzo, 124,7 x 207,9 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 424; GW 828; G 496/70, 457/85; Morales y Marín 352).

¹⁶⁵ Inicialmente se interpretó como una representación alegórica de la música y la poesía lírica, en la que la efigiada –Joaquina Téllez-Girón– aparecía caracterizada con los atributos de la musa Euterpe y de los dioses griegos Apolo y Dionisio. No obstante los atributos mitológicos y la indumentaria ligera, propia del estilo Imperio provocaron que el cuadro fuese alejado de la exhibición pública en los salones del domicilio familiar de los sucesores de la efigiada, quienes, en épocas posteriores y más puritanas, veían solo a una dama ligera de ropa, a la que calificaban como “la abuela en camisa”.

Posteriormente, el *labarum*, uno de los símbolos celtas que adornan la lira que tañe la marquesa –utilizado profusamente como emblema del nacionalsocialismo alemán por el régimen de A. Hitler– hizo que esta pintura fuese considerada por el régimen franquista en los años cuarenta del siglo pasado como una obra que podía servir como presente de amistad del Estado español hacia el Estado alemán.

¹⁶⁶ *Retrato de Maria Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón* (1800. Óleo sobre lienzo. 216 x 144 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 371; GW 793; Gudiol 425/70, 404/85; Salas 360; Morales y Marín 307)

las espigas de su tocado como uno de los atributos tradicionales de la fertilidad femenina.

- c) Por fin, el *análisis iconológico* se ocupa de la *interpretación* de los significados más profundos que subyacen bajo los dos estratos anteriores.

En este sentido, el retrato goyesco refleja la tensión entre el tópico tradicional de la mujer como esposa y madre y una nueva sensibilidad ilustrada ante su individualidad personal.

Aunque estos tres niveles están estrechamente entrelazados, diferenciar su análisis es un procedimiento metodológico muy útil para la representación del contenido, ya sea de cara a la realización de los resúmenes documentales o a la propia indización. Además, cada uno de dichos estratos permiten elaborar estrategias de recuperación planteadas en relación con estadios de abstracción diferentes.

1.2.3.4. Conciliación entre el análisis facetado e iconológico

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este epígrafe, el análisis facetado y el iconológico constituyen enfoques metodológicos procedentes de ámbitos disciplinares diferentes. Sin embargo, optimizando su capacidad de complementarse, permiten construir un modelo integrado de análisis, especialmente a la luz de las tendencias más recientes en Organización del Conocimiento, que propugnan la necesidad de completar los enfoques universalistas con los especializados (*domain-oriented*).

Desde este punto de vista, el análisis de facetas se emplaza en el espacio de la perspectiva más general y universal, mientras que el análisis iconológico representa la adecuación del sistema de organización del conocimiento resultante a las necesidades del análisis y recuperación de la información artística. El resultado de la interacción de ambos enfoques se representa gráficamente en la matriz que se reproduce en el cuadro siguiente (Fig. 7).

| | | Análisis facetado (universal) | | | | |
|-----------------------------------------------------|-----------------------|--------------------------------------|----------------|----------------|----------------|---------------|
| | | <i>Personalidad</i> | <i>Materia</i> | <i>Energía</i> | <i>Espacio</i> | <i>Tiempo</i> |
| Análisis iconológico (especializado) | <i>Descripción</i> | | | | | |
| | <i>Identificación</i> | | | | | |
| | <i>Interpretación</i> | | | | | |

Fig. 7. Conciliación del análisis de facetas y del iconológico

A dicha parrilla de análisis cabe añadir, posteriormente, una tercera dimensión que da cuenta de los usos y la pragmática de la imagen, y los conecta con los distintos elementos que conforman la descripción del contenido.

Así, por ejemplo, un investigador de la cultura material estará interesado, sobre todo, en la celda donde coinciden la faceta materia y el nivel de identificación, mientras que un estudioso de los movimientos intelectuales estará interesado principalmente en la fila que da cuenta de la interpretación.

1.2.4. Análisis documental de contenido del retrato pictórico goyesco: Proceso general y fases de realización

Una vez que el modelo cognitivo requerido por el retrato pictórico ha quedado establecido, el proceso de análisis documental de contenido se desenvuelve con un objetivo principal –describir el mensaje artístico de cara a su comunicación secundaria– integrando propuestas metodológicas que proceden de ámbitos disciplinares diversos –principalmente las Ciencias del Documentación, la Semiótica visual, las Ciencias del Texto y la Iconología artística–, tal cómo se refleja en el siguiente cuadro (Fig. 8).

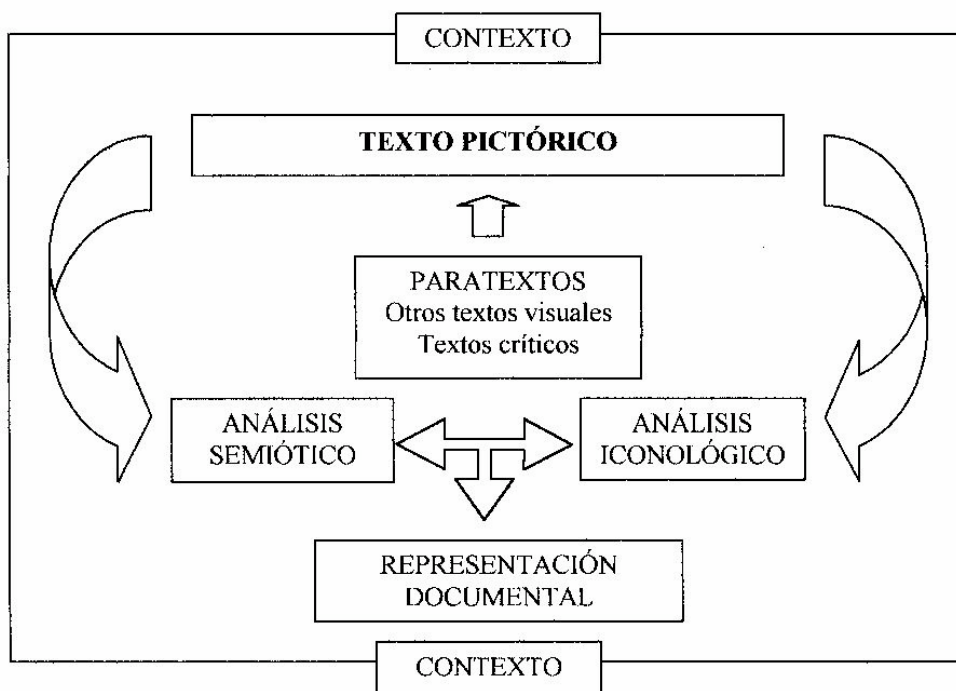


Fig. 8. *Proceso general de análisis de contenido del texto pictórico*

Posteriormente, se despliega en una serie de fases, que se describen como sucesivas, aunque su aplicación real se asemeja más a un proceso retroalimentado en las que se incluyen las diferentes operaciones documentales, recogidas en el siguiente gráfico (Fig. 9) y que pasamos a comentar.

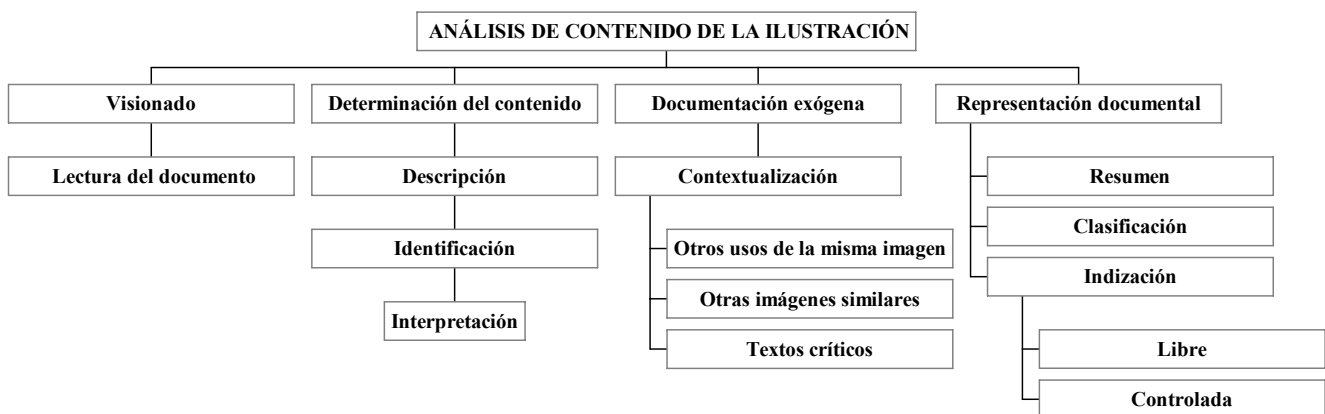


Fig. 9. *Fases y operaciones documentales del análisis de contenido del texto pictórico*

1.2.4.1. Observación y examen del documento: Visionado del retrato pictórico

Esta etapa requiere el conocimiento y la identificación de los rasgos específicos del lenguaje pictórico y de su sistema de significación, teniendo en cuenta las características propias del periodo artístico, así como del estilo creativo del pintor, cuyo retrato se analiza.

Coincide con el examen visual de la obra e implica *de facto*, la observación pormenorizada de cada uno de los diferentes códigos significativos –espacial, cromático, lumínico, escenográfico, indumentario, gestual y compositivo– que, por separado y todos juntos en interacción, operan en el retrato pictórico y articulan los distintos ámbitos en que se despliega el significado de la obra artística objeto del análisis.

1.2.4.2. Determinación y análisis de su contenido

Atendiendo a las particularidades del tema, género, uso, estilo, época, contexto, etc. el documentalista procede a examinar de forma sucesiva cada uno de los tres niveles del significado de una obra artística –pre-iconográfico, iconográfico e iconológico–.

Ello supone, por tanto, efectuar el análisis de su discurso, atendiendo a diferentes niveles de exhaustividad, que pueden variar notablemente entre sí, en función de las características de cada sistema de información.

Llevar a cabo esta tarea resulta relativamente sencillo cuando se trata de determinar los objetivos y el alcance de un documento librario, pues los textos están muy estructurados conceptualmente y proporcionan en lugares asentados por la tradición –como el título, los subtítulos de los capítulos, los epígrafes, los índices sistemáticos y alfabéticos, la tabla de materias, etc.– valiosa información autoreferencial que facilita la tarea del indizador.

Sin embargo, por lo que respecta a la imagen –particularmente la de carácter artístico– la situación es mucho más compleja, pues, como hemos tenido ocasión de observar en los epígrafes precedentes, ha sido necesario adaptar metodologías procedentes de otros ámbitos disciplinares a los modelos propios de las Ciencias de la Documentación.

El modelo de análisis documental de contenido que el retrato pictórico toma como punto de partida la consideración –de raíz semiótica– de que toda obra de arte posee una

naturaleza comunicativa que le permite ser considerada como un texto artístico poseedor de un discurso propio, cuyo análisis es posible.

Dicho análisis es capaz de generar documentos secundarios susceptibles de una recuperación posterior. Ello requiere el establecimiento de una metodología específica que surge de la interacción entre un modelo disciplinar propio de las Ciencias de la Documentación y otro específico dentro de la Historia del Arte.

Por lo que respecta al primero, se nutre entre otras, como hemos visto en epígrafes precedentes, de las aportaciones realizadas por S. R. Ranganathan a la indización temática dotándola de una matriz de análisis fundamentada en cinco categorías básicas denominadas facetas y las realizadas por el experto en semántica documental F. W. Lancaster¹⁶⁷, cuyos trabajos se centran en el establecimiento de mecanismos de procesamiento de información y de control de vocabulario orientados hacia la recuperación de la información.

El segundo aporte procede de la Iconología, dentro de la cuál una de las contribuciones más relevantes fue realizada por E. Panofsky¹⁶⁸, quien propuso un sistema específico para abordar la lectura de la imagen artística estructurado en tres niveles, que pueden ser adaptados sin dificultad a sendas operaciones documentales:

- a) Descripción
- b) Identificación
- c) Interpretación

A continuación, detallamos el cometido y el alcance de cada uno de dichos niveles y de la operación documental con la que se corresponde.

¹⁶⁷ Véase especialmente Lancaster, F. W. –*El control de vocabulario en la recuperación de información*. Valencia: Universitat de Valencia, 1995. Educació. Materials; 12– y Lancaster F. W. y Pinto, M. (coords.). *Procesamiento de la información científica*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Instrumenta Bibliológica.

¹⁶⁸ Thivolle, L. Apport de la méthode d'analyse iconographique d' Erwin Panofsky pour l'analyse documentaire des images. *Canadian Journal of Information and Library Science / Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie*, 1998, 23, 1/2, p. 31-49.

1.2.4.2.1. *Descripción.*

Es la operación documental que incumbe al nivel de estudio pre-iconográfico, correspondiente al estrato más básico del análisis del contenido artístico. Sin embargo, es una operación analítica necesaria e ineludible para llevar a cabo las restantes – identificación e interpretación–.

En este sentido, resulta especialmente relevante cuando no es posible identificar motivos o temas artísticos más allá de los elementos directamente observables, como, por ejemplo, en un *”retrato de mujer joven ataviada con un traje de corte”*.

Por ello, la descripción debe caracterizar de forma objetiva, como mínimo, todas las formas y elementos *destacados*, de manera que quede asegurada su identificación al nivel más simple posible. Además, siempre que sea posible, es importante que la descripción se efectúe con cierto nivel de detalle, especialmente cuando es necesario distinguir entre diferentes obras artísticas que representan el mismo tema, de manera que el resumen documental permita llevar a cabo la recuperación bajo condiciones de relevancia y pertinencia.

En el caso concreto de los retratos pictóricos, el objetivo de esta operación documental es recoger diferentes datos de las figuras humanas y objetos representados–como número de personas, género, edad, disposición y orientación del cuerpo, gestos, aspecto, indumentaria, ubicación espacial, objetos, decoración, etc.–.

1.2.4.2.2. *Identificación*

Es la operación documental que concierne al nivel de estudio iconográfico, correspondiente al estrato intermedio del análisis del contenido artístico.

Consiste en la individualización y tipificación de los temas y motivos iconográficos representados a través de las personas, figuras, objetos, lugares, acontecimientos y escenas reconocidas en la operación anterior, considerando que las series iconográficas más frecuentes en la pintura occidental son la Mitología clásica, la Historia bíblica, la Tradición literaria, la Historia y el Folklore.

La identificación se lleva a cabo mediante la tipificación de los atributos de cada figura, es decir, a través del estudio de los elementos que la acompañan característicamente permitiendo su inequívoca identificación.

Además, en el caso de los retratos, se consideran también las inscripciones identificativas que pueden aparecer consignadas en la propia obra, así como la historia de la posesión, la denominación atribuida tradicionalmente y todas aquellas fuentes documentales que pueden contribuir a establecer la identidad de las personas representadas¹⁶⁹.

Metodológicamente, de cara a la recuperación temática posterior, es interesante señalar dos niveles distintos de análisis iconográfico:

- a) Análisis de los elementos iconográficos que representan seres, objetos, acontecimientos, etc. reales, pertenecientes a un contexto histórico identificable.
- b) Análisis de los contenidos iconográficos simbólicos, como arquetipos, referencias míticas, alegóricas, culturales, etc.

La labor de identificación se sustenta sobre otra operación documental que analizaremos posteriormente –la fase de documentación– consistente en la consulta por parte del investigador o del documentalista de multitud de obras de referencia, enciclopedias biográficas, diccionarios de símbolos y temas, etc.

En determinadas ocasiones es necesario incluso, descender a la lectura de las fuentes primarias como crónicas históricas, relatos mitológicos, textos religiosos, ciclos épicos, repertorios de cuentos tradicionales, etc.

También se requiere conocer la documentación generada por el propio artista, por otros creadores coetáneos suyos o críticos para determinar la iconografía representada en la obra.

¹⁶⁹ En el caso concreto de los personajes retratados por Francisco de Goya que analizamos en el capítulo 3, dado que pertenecían a unos círculos sociales bastante próximos entre sí mediante relaciones de parentesco, actividad o ideología, hemos procedido a realizar la identificación de cada uno de ellos indicando: su nombre y apellidos, su data de nacimiento y óbito, sus principales actividades y una relación lo más completa posible de las relaciones de consanguinidad y parentesco que mantenía respecto a otros personajes –en algunos casos, también retratados por el mismo pintor–.

Dichas relaciones familiares han sido establecidas de acuerdo al siguiente orden de prelación: Hijo/a de; Hijastro/a de; Esposo/a de; Padre/Madre de; Padrastra /Madrastro de; Hermano/a de; Hermanastro/a de; Nieto/a de; Abuelo/a de; Sobrino/a de; Primo/a de; Tío/a de; Yerno / Nuera de; Suegro/a de; Cuñado/a de; Consuegro/a de; Concuñado/a de; Bisnieto/a de; Bisabuelo/a de; Tataranieto/a de; Tatarabuelo/a de; Ahijado/a de.

No obstante, no siempre la identificación individual podrá ser conseguida, y habrá de admitirse cierto grado de incertidumbre.

1.2.4.2.3. Interpretación

Es la operación documental que atañe al nivel de estudio iconológico, correspondiente al estrato más profundo del análisis del contenido artístico.

Para llevarla a cabo, el documentalista considera la identidad del artista, el comitente, el ambiente histórico-cultural, la función, el alcance y la intencionalidad de la obra. Supone un estadio de abstracción, profundidad y complejidad superior a su lectura iconográfica, pues intenta aprehender su significación profunda, buscando sentidos de segundo grado.

En el caso de los retratos, la interpretación iconológica está muy relacionada con las distintas tipologías que se desarrollan dentro del propio género. Así por ejemplo, los *retratos reales de aparato* están vinculados con visualización del poder, la majestad y la autoridad del monarca llevada a cabo través de la representación de sus atributos; mientras que por otra parte, los *retratos reales ecuestres* representan el dominio y la superioridad del soberano sobre el pueblo y sobre la naturaleza inferior.

Existen, sin embargo, significados subyacentes de difícil identificación. A veces, simples retratos establecen una conexión entre el retratado y una figura mitológica o un arquetipo. Y viceversa, estampas de tema religioso o arquetípico representan a personas históricas.

Finalmente, no hay que olvidar que los significados últimos de los mismos temas iconográficos varían muy sustancialmente según las culturas y las épocas históricas.

1.2.4.3. Selección de las fuentes de información y documentación exógena

Esta es una fase de apoyo, específica de los procesos de análisis de contenido de documentos icónicos, que implica la selección de aquellas fuentes de información complementarias que pueden ser necesarias –en función de la mayor o menor competencia del indizador– para el análisis del significado de la obra de arte.

Dichas fuentes de información pueden clasificarse atendiendo a dos criterios: según su naturaleza significativa –fuentes icónicas, textuales, orales, etc.– o bien atendiendo al tipo de información que contienen –primarias, secundarias, terciarias, etc.–.

Entre las fuentes icónicas destacan el propio retrato pictórico –incluyendo sus inscripciones, leyendas, y otras informaciones textuales que la acompañan– y el resto de las obras pictóricas y las fuentes visuales con las que mantiene vinculación, por inspirarse en ellas, ser fuente de inspiración para ellas, formar parte de la misma serie, ser coetáneas, etc.

Por lo que respecta a las fuentes textuales, es posible distinguir los siguientes tipos:

- a) *Obras de referencia*: Enciclopedias, directorios, diccionarios, guías, cronologías, biografías, memorias, epistolarios, genealogías, etc.
- b) *Fuentes de información primarias*: Monografías, partes de monografías, publicaciones periódicas y seriadas, literatura gris –tesis, informes técnicos, conferencias, literatura académica, etc.–.
- c) *Fuentes de información secundarias*: Se trata de bibliografías –generales, retrospectivas, especializadas, bio-bibliografías, etc.–, catálogos –de bibliotecas, catálogos colectivos, etc.–; catálogos de obras artísticas –de exposiciones, comerciales, etc.– y bases de datos.

Un inventario sistematizado de las fuentes de información que requiere el análisis de contenido de la obra retratística de Goya se encuentra en el segundo capítulo de esta tesis.

1.2.4.4. *Representación documental*

El análisis de contenido no es, *per se*, un objetivo del proceso documental, sino que –una vez efectuado de forma sistemática– el rasgo diferenciador frente a otros enfoques disciplinares –como la propia Semiótica, o la Iconología– es que dicho análisis permite generar representaciones documentales que recogen las principales informaciones relativas al contenido del retrato pictórico, de manera que sea posible –para los usuarios de los sistemas de información implicados– reunir todos los documentos pertinentes a

sus demandas de información en las mejores condiciones de tiempo y fiabilidad posibles.

La fase de representación documental es, por tanto, una fase de concreción, de expresión y de plasmación del análisis realizado previamente.

Al igual que la etapa previa –documentación exógena– esta fase es también característicamente documental, ya que su objetivo es redactar representaciones documentales secundarias que, a modo de instrumentos intermedios, faciliten el acceso y la recuperación del contenido de estas manifestaciones de la creatividad humana.

1.2.4.4.1. El modelo de la representación documental

Dentro del marco general que proporciona el modelo cognitivo que guía el proceso de representación y recuperación de la imagen artística existe una relación estrecha entre los modelos de análisis del contenido que hemos estudiado –el de facetas y el iconológico– y los distintos productos documentales que pueden resultar de ellos.

Efectivamente, cada uno de dichos niveles de análisis proporciona una información progresivamente más sintética y controlada acerca del significado contenido en la imagen artística y, entre todos, aportan distintas y múltiples posibilidades de acceso, tal como refleja en el siguiente cuadro (Fig. 10).



Fig. 10. *Los productos documentales como sistema de acceso multinivel*

En este sentido, los distintos productos documentales obtenidos –índices de clasificación, encabezamientos de materia, descriptores libres y/o controlados, palabras clave y resúmenes– corresponden a franjas de análisis jerárquicamente organizadas en cuanto a su nivel de síntesis y a su capacidad informativa.

Cada una de estas cotas de acceso pretende optimizar la relación existente entre la exhaustividad y precisión de la recuperación y el tiempo que ello requiere. Es decir, intentan que el usuario que necesita información general y precisa la obtenga rápidamente a cambio de menor exhaustividad, mientras que el usuario que requiera información muy exhaustiva, logre su objetivo invirtiendo mucho más tiempo.

Los distintos niveles de representación no son útiles únicamente desde la perspectiva de la recuperación, sino también para el propio modelo de análisis, ya que su inserción en el esquema global favorece la normalización documental que –a su vez– retroalimenta todo el proceso de análisis mediante la secuenciación de los productos documentales, como se observa en el siguiente diagrama (Fig. 11):

- a) Redacción de un resumen documental en texto libre, recoge de forma inequívoca el contenido del retrato pictórico en un texto gramaticalmente correcto.
- b) Extracción de palabras clave del resumen, expresadas en lenguaje natural.
- c) Control de vocabulario mediante un tesoro, índice y/o clasificación. En sistemas analítico-sintéticos, esta fase incluye la síntesis de los términos según los procedimientos pertinentes.

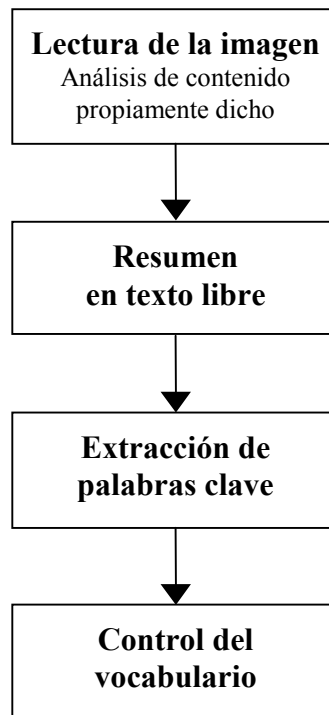


Fig. 11. *Secuencia de generación de las representaciones documentales*

1.2.4.4.2. Los productos documentales

Los productos documentales están estrechamente emparentados con los niveles de análisis de significado, de tal manera que la aplicación de cada uno de ellos provee una información de mayor calidad, progresivamente más estructurada, sintética y controlada, y todos en su conjunto proporcionan estrategias de acceso temático que se complementan entre sí.

Dichas franjas de representación documental se estructuran en un modelo general de carácter analítico-sintético dentro del cual el resumen en texto libre es el producto que aporta mayor riqueza informativa, pues describe y caracteriza de forma inequívoca el contenido de la imagen elaborando un texto gramaticalmente correcto.

A partir del resumen es posible realizar la extracción de palabras clave –expresadas en lenguaje natural– lo que proporciona un nivel intermedio de representación, sobre el que por su parte, es posible practicar el control léxico requerido, mediante herramientas

lingüísticas diversas como tesauros, vocabularios especializados, sistemas de clasificación, etc.

Los niveles más sintéticos –los descriptores controlados y números de clasificación– permiten obtener respuestas optimizadas en un tiempo mínimo, pero proporcionan numerosos *ítems* no relevantes para usuario, aunque respondan realmente al tema de su interés.

Por el contrario, las cotas más analíticas –señaladamente el resumen y los descriptores– hacen posible una mayor precisión en la recuperación, discriminando aquellos documentos relevantes para satisfacer la información demandada.

La principal desventaja del resumen es que su realización resulta muy gravosa –en consumo tiempo y en asignación de recursos humanos– para el sistema de información, y paralelamente, su lectura requiere que el usuario le dedique mayor gasto de tiempo.

Por ello, la estrategia de recuperación más adecuada –de cara al usuario– para obtener un conjunto de registros relevantes es:

- a) Realizar una búsqueda precoordinada mediante índices de clasificación o bien postcoordinada mediante descriptores.
- b) Leer atentamente únicamente los resúmenes de los registros obtenidos.
- c) Determinar, desde a partir de ese punto, todos los documentos relevantes para la demanda de información.

A continuación, vamos a proceder a referir algunos los rasgos más característicos de los productos documentales que desarrollaremos en capítulos posteriores de nuestra investigación.

1.2.4.4.2.1. El resumen documental

Se trata de un producto documental cuya función es proporcionar una descripción pormenorizada del mensaje informativo del retrato pictórico mediante un texto construido en lenguaje natural, gramaticalmente correcto.

Aporta una información considerablemente más detallada y articulada que los índices de clasificación y los descriptores y palabras clave, y puede permitir al usuario decidir si le

interesa consultar la obra entre un conjunto de referencias obtenidas gracias otros procedimientos de recuperación.

El resumen permite una discriminación precisa del mensaje y del valor de cada documento para los distintos usuarios que los han recuperado mediante una búsqueda por descriptores o números de clasificación. Hace posible, además, la recuperación posterior mediante palabras clave¹⁷⁰.

El texto puede consistir en un simple resumen anotativo, una suerte de título más preciso que de cuenta del contenido de la obra, pero puede extenderse más hasta constituir un auténtico resumen indicativo.

La estructura textual del resumen de la obra de arte no ha sido investigada sistemáticamente, aunque constituye una tarea apasionante¹⁷¹. Parece necesario, sin embargo, plantear sugerencias tentativas. Es posible plantearnos su parte anotativa como un título más amplio y objetivo de la obra de arte, al margen de las posibles intenciones expresivas del título original o asignado por la tradición. En él es necesario plantear el género, alcance de la obra de arte y sus coordenadas espaciales y temporales.

Por su parte, el resumen indicativo incide en los elementos pre-iconográficos y objetivos, describiendo la obra. La tradicional parte metodológica del resumen indicativo sirve para dar cuenta de las soluciones y el tratamiento técnico que le ha dado el autor.

¹⁷⁰ Esta función nuclear del resumen documental es consustancial al proceso de abstracción que se realiza sobre cualquier tipología documental. Aunque nos estamos ocupando aquí de forma específica sobre el resumen de los documentos icónicos, son esenciales las aportaciones realizadas durante los última década a la teoría y la práctica del resumen documental por destacados autores como F. W. Lancaster –*Indización y resúmenes: Teoría y práctica*. Buenos Aires: EB Publicaciones, 1996–; F. W. Lancaster y M. Pinto – *Procesamiento de la información científica*. Madrid: Arco/Libros, 2001–; J. A. Moreiro González –El resumen científico en el contexto de la teoría de la documentación. Texto y descripción sustancial. *Documentación de las Ciencias de la Información*. 1989, 12, p. 147-170 y *Aplicación de las ciencias del texto al resumen documental*. Madrid: Universidad Carlos III; Boletín Oficial del Estado, 1993–, M. Pinto Molina –*El resumen documental: principios y métodos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992; *Resumen documental: paradigmas, modelos y métodos*. 2ª ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001– y; M. Pinto Molina y C. Gálvez –*Análisis documental de contenido: Procesamiento de la información*. Madrid: Síntesis, 1996–.

¹⁷¹ Véase Pinto Molina, M., García Marco, F. J. y Agustín Lacruz, C. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia. Técnicas y procedimientos*. Gijón: TREA, 2002. *Biblioteconomía y administración cultural*; 62, p. 191-206.

Finalmente, la parte informativa debe completar aspectos sobre los mensajes implícitos en la obra, descifrables a través del análisis iconográfico e iconológico. Puede ser muy útil una parte crítica que recoja las opiniones expresadas por la historiografía. La información se dispone así en sucesivos niveles de profundidad y densidad informativa, de tal manera que el usuario reciba primero los datos básicos y pueda abandonar la lectura en cuanto considere que la información que ha obtenido es suficiente.

1.2.4.4.2.2. Los descriptores

En la representación documental, una importante función la desempeñan los lenguajes documentales, pues son herramientas lingüísticas que permiten controlar el léxico con el que se formulan las demandas dentro de los sistemas de información, así como expandir o reducir de forma eficaz los resultados obtenidos.

Desempeñan por ello una función primordial en los procesos de mediación entre las colecciones documentales y los distintos tipos de usuarios y hacen posible el cotejo entre obras de arte y colecciones, así como la consiguiente realización de interesantísimos estudios comparativos entre artistas, etapas creativas de uno o varios artistas, estilos, escuelas, etc. Sin embargo, su estudio y análisis pormenorizado se apartan del objetivo de esta tesis¹⁷².

Los descriptores libres pueden ser palabras claves extraídas del resumen o descriptores asignados en lenguaje natural por el indizador. Si sólo se utilizan términos extraídos, este nivel es redundante en los sistemas que permiten recuperar en el campo del resumen. Sin embargo, son útiles como filtro de la relevancia de los términos,

¹⁷² El lector interesado podrá encontrar una panorámica general sobre las herramientas documentales disponibles, en lengua francesa e inglesa respectivamente, para llevar a cabo el análisis de la imagen artística –como el *Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations* creado por François Garnier; el *Thésaurus des images médiévales* del *Centre de Recherches Historiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*; el *Thésaurus d'ICONOS*, elaborado por el Servicio Iconográfico de La Documentación; el *Art & Architecture Thesaurus (AAT)* redactado por el Paul Getty Trust; el *Thesaurus for Graphic Materials (TGM)*, compilado por la División de Impresos y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y El *Iconclass*, sistema de clasificación construido por Henri van de Waal en la Universidad de Leiden (Holanda)–, así como datos relevantes acerca de su historia y génesis, su contenido y estructura y algunas notas específicas relativas a su aplicación práctica. Véase para ello en F. J. García Marco y C. Agustín Lacruz. Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. En Valle Gastaminza, F. del (coord.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999. Biblioteconomía y documentación, p. 169-204.

especialmente si, además, introducen como nuevos puntos de acceso términos asignados por los indizadores.

Los descriptores controlados mediante un tesoro u otro sistema son fundamentales para conseguir una relación óptima entre exhaustividad y precisión en la búsqueda. De esta manera, se eliminan los problemas de polisemia y sinonimia, y otros inconvenientes menores.

Por su parte, la lista de palabras clave ha de someterse posteriormente a control de vocabulario.

1.3. PROCEDIMIENTO NORMALIZADO PARA LA ELABORACIÓN DE RESÚMENES DOCUMENTALES

Finalmente, una vez efectuado el proceso de análisis de contenido –según los modelos, niveles, fases y operaciones documentales indicados en epígrafes anteriores, tal y como queda recogido en el Capítulo 3 de esta memoria– sobre el *corpus* documental seleccionado y acotado al inicio de nuestra investigación, y depuradas las inconsistencias y duplicidades que surgieron en el primer ensayo, obtenemos un algoritmo de análisis que funciona como procedimiento normalizado y como especificación metodológica al máximo nivel de detalle.

Dicha especificación o norma metodológica gobierna tanto el análisis conceptual como la posterior representación documental, a la vez que permite secuenciar los niveles de recuperación posterior.

Opera en el ámbito de los retratos pintados por Francisco de Goya como un estándar para la descripción de contenido que cumple un doble objetivo:

- a) Representar a través de predicados lingüísticos el sentido atribuido a los sucesivos códigos que articulan el significado icónico de cada obra analizada.
- b) Organizar la información en áreas que incluyen diferentes datos relativos a la caracterización de la figura humana representada en el retrato examinado.

Deviene así, en un formato normalizado que estructura la información en áreas primero, y posteriormente en campos, cada uno de los cuales recoge, como inventario, las

relaciones, los atributos y los matizadores en que se sustancia la representación documental del contenido icónico.

Las áreas que componen la especificación son las siguientes:

- a) Área de la descripción corporal
- b) Área de la descripción proxémica
- c) Área de la descripción indumentaria
- d) Área de la descripción espacial
- e) Área de la interpretación funcional
- f) Área de la interpretación plástica

1.3.1. Área de la descripción corporal

Considerando que el cuerpo humano y su expresión corporal constituyen un sistema comunicativo capaz de transmitir información a través de los movimientos, posturas y formas que adoptan, este área está destinada a representar el discurso corporal de la figura humana representada en cada retrato.

Incluye campos diferentes con datos relativos al formato, tamaño, género y edad del cuerpo humano representado, así como a las acciones –motoras, sensomotoras y psicomotoras–, posiciones, orientación y elementos –si es el caso– de cada uno de los miembros corporales implicados en la actividad reflejada.

Los matizadores de orientación –derecha e izquierda, en la mayoría de los casos– y de posición –adelantado, cruzado, entreabierto, entre otros– son muy importantes para calificar dichas acciones.

Por otra parte, el repertorio de elementos –mobiliarios o inmobiliarios– afectados es extensísimo y, potencialmente, puede desarrollarse todavía mucho más, en función de la ampliación del *corpus* de análisis que se determine.

La representación formalizada de éste área se recoge en los cuadros recogidos en las Fig. 12, 13, 14, 15, 16 y 17 respectivamente.

| | | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Retrato | <Formato> | | | |
| | de | <ul style="list-style-type: none"> • Cuerpo entero • Tres cuartos • Medio cuerpo • Busto | <ul style="list-style-type: none"> • Largo | |
| | de | <Tamaño> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Natural • > Natural • < Natural | | |
| | de | <Género> | <Edad> | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Hombre • Mujer | <ul style="list-style-type: none"> • Niño • Joven • Adulto • Anciano • Niña • Joven • Adulta • Anciana | |
| | | [Nombre propio] | | |
| | | <Acción> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • De pie | <Disposición> | <Elemento> |
| | | | <ul style="list-style-type: none"> • Delante de • Detrás de | <ul style="list-style-type: none"> • Alféizar • Antepecho • Elemento arquitectónico |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Sentado/a | <Disposición> | <Mueble> | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Frente/Frontal • Perfil • Tres cuartos | <ul style="list-style-type: none"> • Butaca • Diván • Piedra • Roca • Silla • Sillón • Sillón de brazos • Sofá • Suelo | |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Reclinado/a • Recostado/a • Tumbado/a • Montado/a a caballo | <Disposición> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Sobre el lado derecho • Sobre el lado izquierdo | | |
| | | <Estilo> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • A la jineta • A la española • A la brida | | |
| de | <Posición> | | | |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Frente/Frontal • Perfil • Tres cuartos • Ligeramente de tres cuartos | <Orientación> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Derecha • Izquierda | | |
| con el rostro | <Posición> | | | |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Frente • Ladeado • Tres cuartos | <Orientación> | | |
| | | <ul style="list-style-type: none"> • Derecha • Izquierda | | |
| dirigiendo la mirada hacia | <Orientación> | | | |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Frente | | | |

Fig. 12. Área de la descripción corporal (I)

| La/s pierna/s | <Orientación> | <Posición> | <Disposición> | <Acción> | <Elemento> |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Derecha • Izquierda | <ul style="list-style-type: none"> • Adelantada • Cruzadas/Entrecruzadas • Entreabiertas • Extendidas • Flexionadas • Separadas | <ul style="list-style-type: none"> • Derecha sobre izquierda • Izquierda sobre derecha • Hacia delante | <ul style="list-style-type: none"> • Sujetando | <ul style="list-style-type: none"> • Bastón de mando |

Fig. 13. Área de la descripción corporal (2)

| El/los pie/s | <Orientación> | <Posición> | <Acción> | <Elemento> |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Derecho • Izquierdo | <ul style="list-style-type: none"> • Frontal • Adelantado | <ul style="list-style-type: none"> • Apoyado | <ul style="list-style-type: none"> • Estribo |

Fig. 14. Área de la descripción corporal (3)

| El/Los brazo/s | | <Posición> (respecto al cuerpo) | <Orientación> | <Acción> | <Elemento> |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Derecho • Izquierdo | <ul style="list-style-type: none"> • Cruzado/s • Detrás • Entreabierto • Extendido • Flexionado • Levantado • Paralelo • Pegado • Separado | <ul style="list-style-type: none"> • Ángulo 45° • Ángulo recto • Ángulo 120° • De la espalda • Hacia la cadera • Hacia el cuerpo • Hacia delante • Hacia/sobre el pecho • Hacia/sobre el regazo • Junto al cuerpo • Por delante del pecho • Sobre el vientre grávido | <ul style="list-style-type: none"> • Sostiene • Apoya | <ul style="list-style-type: none"> • Almohadas • Bicornio • Brazo de sillón • Mesa • Mueble • Muslo • Pedestal • Pianoforte • Respaldo de silla • Respaldo de sillón • Roca • Sillón • Sombrero • Tricornio |

Fig. 15. Área de la descripción corporal (4)

| y la/s mano/s | | <Posición> | <Orientación> | <Acción> | <Elemento> |
|--------------------|----------------|------------|---------------|------------------------|------------|
| • Dcha. • Izda. | • Abierta | • Bajo | • Ajusta/n | • Abanico cerrado | |
| | • Apoyada/s | • Dentro | • Apoya/n | • Abdomen | |
| | • Cae/n | • Sobre | • Cae/n | • Aguja de coser | |
| | • Cerrada | | • Coge/n | • Antepecho | |
| | • Cruzadas | | • Empuña/n | • Bastón | |
| | • Enguantada/s | | • Oculta/n | • Bastón de mando | |
| | • Entrelazadas | | • Recoge/n | • Bengala | |
| | • Juntas | | • Señala/n | • Bicornio | |
| | • Oculta/s | | • Sostiene/n | • Breviario | |
| | • Relajada/s | | • Sujeta/n | • Caballo de juguete | |
| | | | | • Cadera | |
| | | | | • Caja de bordar | |
| | | | | • Casaca | |
| | | | | • Cetro | |
| | | | | • Chal | |
| | | | | • Chupa | |
| | | | | • Cintura | |
| | | | | • Compás | |
| | | | | • Cuerda | |
| | | | | • Detrás del pantalón | |
| | | | | • Embozo de la capa | |
| | | | | • Empuñadura de espada | |
| | | | | • Empuñadura de sable | |
| | | | | • Escopeta | |
| | | | | • Espada | |
| | | | | • Falda | |
| | | | | • Flores | |
| | | | | • Guante/s | |
| | | | | • Hoja de papel | |
| | | | | • Inscripción | |
| | | | | • Juguetes | |
| | | | | • Lámina | |
| | | | | • Libro | |
| | | | | • Lira-guitarra | |
| | | | | • Manto | |
| | | | | • Mueble | |
| | | | | • Pañuelo | |
| | | | | • Papel plegado | |
| | | | | • Partitura/s | |
| | | | | • Partitura musical | |
| | | | | • Pianoforte | |
| | | | | • Pierna | |
| | | | | • Pieza de puzzle | |
| | | | | • Pliego de papel | |
| | | | | • Pliego de papel azul | |
| | | | | • Puñal | |
| | | | | • Riendas | |
| | | | | • Rodilla | |
| | | | | • Ropajes | |
| | | | | • Sable | |
| | | | | • Sable desenvainado | |
| | | | | • Sombrero | |
| | | | | • Sombrero militar | |
| | | | | • Tallo de clavel | |
| | | | | • Tela | |
| | | | | • Telescopio | |
| | | | | • Trozo de tela | |

Fig. 16. Área de la descripción corporal (5)

| y el/los dedo/s | • Pulgar • Índice • Corazón • Anular • Meñique | de la mano | <Posición> | <Elemento> |
|-----------------|------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------------------|----------------------------------------------|
| | | • Izquierda • Derecha | • Apoyado/s • Oculto/s | • Botón de la chupa • Dentro de la casaca |

Fig. 17. Área de la descripción corporal (6)

1.3.2. Área de la descripción proxémica

Es un área de expresión muy sintética, con un campo semántico muy delimitado en el que se recogen diferentes datos relativos a la posición y a la distancia que la figura humana retratada mantiene respecto a otros seres vivos que también participan en la representación pictórica.

Relaciona, por tanto –en un solo campo, recogido en la Fig. 18– toda la información relevante acerca de la porción de espacio ocupada, de los sujetos que la ocupan y de las relaciones que mantienen entre sí, dentro del espacio pictórico.

| | <Orientación> | <Acción> | <Elemento> | |
|------------------------------------------------------------|---------------|----------|-----------------|-----------------|
| Junto a Al lado de Detrás de A sus pies | • Derecha | • Está | • Caballo | |
| | • Izquierda | | • Gato | |
| | | | • Jaula | |
| | | | • Pájaro | |
| | | | • Perro | |
| | | | • Perro caniche | |
| | | | • Perro carlino | |
| | | | • Perro lebel | |
| | | | • Perro Lowchen | |
| | | | • Niño | |
| | | | | <Posición> |
| | | | | • En brazos |
| | | | | • Sentado sobre |

Fig. 18. Área de la descripción proxémica

1.3.3. Área de la descripción indumentaria

En esta extensa área se relacionan numerosos datos relevantes relativos al atavío exhibido por las figuras representadas, teniendo en cuenta que la actividad indumentaria varía según el género y la edad de los sujetos –hombre, niño, mujer o niña visten prendas diferentes–; la clase social a la que pertenecen –realeza, nobleza y burguesía marcan su posición social a través de la ropa– y la función social que desempeñan –simbólica, ceremonial, militar, religiosa, etc.– en la acción representada.

Está compuesta por diversos campos relativos a la clase de indumentaria específica de cada parte del cuerpo humano –incluyendo los materiales de elaboración, colores, estilos, prendas y aditamentos–; al cuidado específico de los cabellos, así como a los ornamentos emblemáticos y decorativos. La gran variedad de atributos posibles dan lugar a unos cuadros muy extensos, recogidos en once cuadros distintos (Fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29).

| Viste | <Clase/Función> | <Material> | <Color> | <Matizador> | | <Compuesta de Elementos> | <Acción> | <Elementos> | <Color> | |
|----------------------|-----------------|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | <Masculino> | <ul style="list-style-type: none"> Algodón Ante Gasa Gasa de seda Gasa moteada Lana Muaré Muselina Paño P. de Aravaca P. de Segovia Piel Raso Satén Seda Seda moteada Tejido ligero Tejido vaporoso Terciopelo | <ul style="list-style-type: none"> Amarillo Azul Blanco Carmin Gris Marrón Negro Ocre Rojizo Rojo | <ul style="list-style-type: none"> Rosa Verde Claro Celeste Grisáceo Jaspeado Listado en azul Marino Oscuro | <Estilo> | <ul style="list-style-type: none"> A la inglesa A la francesa Directorio Informal Robespierre | <Masculino> | <ul style="list-style-type: none"> Adornado Guarnecido | <ul style="list-style-type: none"> Aguja Alamares Aplicaciones Banda Banda de encaje Bocabotín Bolsillo Bordados Borlas Boton/es Botón de perla Broches Cenefas Charreteras Chorreras Cintas Cordonadura Encajes Entorchados Escote Flores Galones Guarniciones Hebillas Hombreras Lazos Lentejuelas Lunares Pasamanería Puños de encaje Ribetes Solapa Volantes |
| | <Femenino> | | | | <Estilo> | <Femenino> | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| • Traje de chaqueta | | | | | | | | | | |
| • Uniforme | | | | | <Estilo> | <Elemento> | | | | |
| • Uniforme militar | | | | | | | | | | |
| • Traje de caza | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | <Estilo> | <Elemento> | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| • Indumentaria Talar | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | <Estilo> | <Elemento> | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| • Traje infantil | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |

Fig. 19. Área de la descripción indumentaria (1)

| | <Posición> | <Tipo de prenda> | <Elemento> | <Material> | <Color> | <Tipo> | <Acción> | <Elementos> |
|----------------------------|------------|------------------|------------------------|------------|----------|---------------------------------|------------|--------------------------------|
| Ciñe su cadera | • Encima | • Casaca | • Banda | • Cuero | • Azul | • Orden de M ^a Luisa | • Adornado | • Borlas doradas |
| | • Debajo | • Chupa | • Cinturón | • Gasa | • Blanco | | • Anudado | • Cruz |
| Ciñe su cintura | | • Pantalón | • Cinturón con hebilla | • Seda | • Marrón | | • Prendido | • Entorchados |
| | | | • Faja | | • Negro | | • Pende | • Entorchados dorados |
| Ajusta su talle | | | • Fajín | | • Rojo | | | • Entorchados plateados |
| Pende de su cintura | | | • Lazo | | | | | • Espada |
| | | | • Tahalí | | | | | • Funda de sable |
| | | | | | | | | • Hebilla labrada |
| | | | | | | | | • Hebilla plateada Pasamanería |
| | | | | | | | | • Sable • Sable envainado |

Fig. 20. Área de la descripción indumentaria (2)

| Cubre | <Partes del cuerpo> | <Tipo de prenda> | <Material> | <Color> | <Matizador> | <Ribeteado> |
|---------------|---------------------|------------------|--------------|--------------|----------------|-------------|
| | <Orientación> | | | | | <Adornado> |
| • Hombro/s | | • Boa | • Algodón | • Amarillo/a | • Claro | • Boa |
| • Espalda | • Derecha/o | • Capa | • Ante | • Azul | • Moteado | • Bordados |
| • Busto | • Izquierda/o | • Chal | • Armiño | • Blanco/s | • Tornasolado | • Encajes |
| • Pecho | | • Chal indio | • Cabritilla | • Carmin | • Transparente | • Flecos |
| • Brazo/s | | • Gamuza | • Gamuza | • Dorado | | • Flores |
| • Antebrazo/s | | • Esclavina | • Gasa | • Gris | | • Lazos |
| • Mano/s | | • Fichú | • Lana | • Negro/a | | • Prendidos |
| | | • Guantes | • Muselina | • Ocre | | • Rosa |
| | | • Manteleta | • Satén | • Rojizo | | |
| | | • Mantilla | • Seda | • Rojo | | |
| | | • Manto | • Terciopelo | • Rosa | | |
| | | • Manto real | • | • Verde | | |
| | | • Peinador | | | | |

Fig. 21. Área de la descripción indumentaria (3)

| Calza | <Tipo de Prendas> | <Material> | <Color> | <Estilo> | <Con elementos> | <Adornados con> |
|--------------|---------------------------|------------|------------|--------------|------------------------|-----------------|
| | • Botas de media caña | • Cuero | • Amarillo | • Napolitano | • Espuela/s | • Bordados |
| | • Botas de montar | • Lana | • Blanco/a | | • Espuela/s plateada/s | • Lazadas |
| | • Botas de montar altas | • Piel | • Negro | | • Espuela/s dorada/s | |
| | • Botines | • Seda | • Oscuro | | • Hebilla/s | |
| | • Chapines | | | | • Hebilla alta | |
| | • Chapines puntiagudos | | | | • Hebilla dorada | |
| | • Chapines de tacón | | | | • Hebilla plateada | |
| | • Chinelas de medio tacón | | | | • Motivos dorados | |
| | • Medias | | | | • Vueltas | |
| | • Polainas | | | | | |
| | • Zapatos | | | | | |

Fig. 22. Área de la descripción indumentaria (4)

| Cabellos | <Tipo> | <Color> | <Acción> | <Estilo/Elementos> | <Acción> | <Elementos> | <Material> | <Color> | | |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> Natural Artificial | <ul style="list-style-type: none"> Blanco Canoso Castaño Claro Gris Negro Oscuro Rubio | <ul style="list-style-type: none"> Peinado Recogido Deja caer | <ul style="list-style-type: none"> Achatado Bigote Un bucle Coleta Corto Crespado Empolvado Erizón Flequillo Flequillo de corte recto Flequillo hacia delante Flequillo hacia/sobre la frente Hacia delante Largo Mechón Moño Moño alto Moño bajo Moño trenzado Patillas Patillas largas Raya en medio Rizado Rizo sobre el escote Rodetes Voluminoso | <ul style="list-style-type: none"> Adornado | <ul style="list-style-type: none"> Capullos de flores Caramba Cintas Encajes Espigas Diadema Flores Gasas Guirnaldas Joyas Lazo Plumas Rosa | <ul style="list-style-type: none"> Encaje de blonda Gasa Raso Seda | <ul style="list-style-type: none"> Amarillo Azul Blanco Negro Rosa Verde | | |
| | | | <ul style="list-style-type: none"> Cubierto Tocado | <ul style="list-style-type: none"> Bicornio Bonete Cofia Escofieta Kolbac Mantilla Peluca Solideo Sombrero Tocado Tricornio Turbante | <ul style="list-style-type: none"> Encaje de blonda Gasa Tejido grueso | <ul style="list-style-type: none"> Un bucle Dos bucles Dormilona Francés Inglés | <ul style="list-style-type: none"> Azul Blanco/a Gris Negro Oscuro Rojo | <ul style="list-style-type: none"> Adornado Guarnecido Ribeteado | <ul style="list-style-type: none"> Broche/s de brillante/s Cinta/s Encaje/s Escarapela Espiga/s Estampado/s Flore/s Galón/es Gasa/s Joya/s Lazo/s Pluma/s Pluma de avestruz Plumero Rosa | <ul style="list-style-type: none"> Azul Blanco/a Dorado/a Rojo/a Rosa |

Fig. 23. Área de la descripción indumentaria (5)

| <Posición> | <Elemento> | <Material> | <Tipo> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-----------------------------------|---------------------------------------|
| De su cuello pende Luce [sobre el pecho a modo de collar] Cruza su pecho | • Cadena | • Brillantes | • Cruz de oro de la Península |
| | • Cadena metálica | • Cuentas | • Cruz pectoral |
| | • Cinta | • Oro | • Medalla |
| | • Cinta con joyel | • Perlas | • Orden de Carlos III |
| | • Cinta con medalla | | • Orden del Toisón de Oro |
| | • Collar | | |
| | • Gran collar | | |
| <Posición> | <Elemento> | <Posición> | <Tipo> |
| • Encima | • Casaca | • De derecha a izquierda terciada | • Banda Orden del Baño |
| • Debajo | • Chaleco | | • Banda Orden Carlos III |
| | • Dolman | • De izquierda a derecha terciada | • Banda Orden Espíritu Santo |
| | • Guerrera | | • Banda Orden M ^a Luisa |
| | | | • Banda Orden San Jenaro |
| | | | • Banda Orden de la Torre y la Espada |
| | | | • Bandolera con cartucherín |

Fig. 24. Área de la descripción indumentaria (6)

| <Posición> | <Elemento> | <Elemento> | <Tipo> | |
|------------------------------------------------------------|------------|------------|----------------------|------------------------------------|
| Sobre [el lado izquierdo/derecho] de su pecho luce. | • Encima | • Chaleco | • Broche | |
| | | • Casaca | • Camafeo | |
| | | | • Cinta | • Orden de Calatrava |
| | | | • Condecoración (es) | • Orden de Carlos III |
| | | | • Cruz | • Orden del Espíritu Santo |
| | | | • Estrella | • Orden Imperial del Sacro Imperio |
| | | | • Gran cruz | • Orden de Montesa |
| | | | • Joyel | • Orden de San Fernando |
| | | | • Joyel de venera | • Orden de San Hermenegildo |
| | | | • Medalla | • Orden de San Jenaro |
| | | | • Placa | • Orden de San Juan de Jerusalen |
| | | | • Placa laureada | • Orden de Santiago |
| | | | • Venera | • Orden de la Torre y la Espada |
| | | | | • Orden del Toisón de Oro |

Fig. 25. Área de la descripción indumentaria (7)

| <Acción/Posición> | <Tipo> | <Miembro> | <Orientación> | <Elemento> |
|-----------------------------|---------------------|----------------------------|---------------------|--------------------------------------|
| Luce en su dedo | • Pulgar | • Mano | • Izquierda | • Anillo |
| | • Índice | | • Derecha | |
| | • Corazón | | | • Anillo episcopal |
| | • Anular | | | • Camafeo |
| | • Meñique | | | • Sortija |
| | | | | • Sortija de oro y piedras preciosas |
| Luce en su muñeca/s | <Orientación> | | | <Elemento> |
| | <Elemento> | | | <Material> |
| | • Derecha | • Pulsera. | • Oro | |
| | • Izquierda | • Brazaletes | • Perlas | |
| | • Ambas | • Brazaletes con miniatura | • Piedras preciosas | |
| Luce en su/s brazo/s | <Orientación> | | | <Elemento> |
| | <Elemento> | | | <Material> |
| | • Derecho | • Brazaletes | • Esmalte | |
| | • Izquierdo | | • Oro | |
| | • Ambos | | | |
| Luce en su/s oreja/s | <Orientación> | | | <Elemento> |
| | <Elemento> | | | <Material> |
| | • Derecha | • Aro | • Brillantes | |
| | • Izquierda | • Pendiente | • Oro | |
| | • Ambas | • Pendiente de aro | • Perlas | |
| | | • Pendiente largo | • Piedras preciosas | |
| También porta | <Posición> | | | <Elemento> |
| | <Elemento> | | | <Posición> |
| | <Posición> | | | <Objeto> |
| | • Debajo | • Chupa | • Derecha | • Bastón |
| | • Encima | • Casaca | • Izquierda | • Bastón de mando |
| | • Entre las piernas | | | • Dijes de Reloj |
| | | | | • Espada |
| | | | • Espadín | |
| | | | • Puñal de caza | |
| | | | • Sable | |
| | | | • Sable enfundado | |
| | | | • Tricornio | |

Fig. 26. Área de la descripción indumentaria (8)

| Monta | <Elemento> | <Acción> | <Miembro> | <Posición> |
|-------|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> Caballo | <ul style="list-style-type: none"> Apoyado Iniciando el paso Levantando | <ul style="list-style-type: none"> Cuartos traseros Mano/s Mano derecha Mano izquierda Pata derecha Pata izquierda | <ul style="list-style-type: none"> Corveta Levantadas Sin tocar el suelo |

Fig. 27. Área de la descripción indumentaria (9)

| <Color pelo> | <Elementos> | <Acción> | <Aditamento> | <Color> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> Bayo Careto Pío Tordo Zaino | <ul style="list-style-type: none"> Cola Crines | <ul style="list-style-type: none"> Enjaezada/s Recogida/s Suelta/s Trenzada/s | <ul style="list-style-type: none"> Borlas Cintas Lazos | <ul style="list-style-type: none"> Azul Verde |

Fig. 28. Área de la descripción indumentaria (10)

| La montura | <Acción> | <Elemento/s> | <Color> | <Aditamento/s> |
|------------|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | Éstá formada | <ul style="list-style-type: none"> Bocado Brida/s Estribos Estribos dorados Estribos largos Funda de bastón de mando Gualdrapa Petral Petral triple Riendas dobles Riendas simples Silla de caza Silla de montar | <ul style="list-style-type: none"> Azul Bordados Azul oscuro Borlas Dorado/s | <ul style="list-style-type: none"> Flecos Rojo/a Ribetes Tres entorchados |

Fig. 29. Área de la descripción indumentaria (11)

1.3.4. Área de la descripción espacial

Es un área dedicada a la caracterización y descripción del espacio físico representado en el que se ubica el sujeto retratado.

Está compuesta por campos diferentes, en función de la naturaleza –artificial o natural– de dicho espacio, que determina a su vez, la tipología de elementos escenográficos posibles –mobiliarios, decorativos, constructivos, etc.– y contribuyen a enfatizar escenográficamente, la función o la intencionalidad de la representación pictórica.

Su contenido se recoge en un único, aunque extenso cuadro (Fig. 30).

| | | | | | | |
|----------------------------------------|--------|-----------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [La figura esta situada en un Espacio] | <Tipo> | Interior [Gabinete de estudio] | <Características> | <ul style="list-style-type: none"> • Claro • Oscuro • Gris | | |
| | | | Neutro | | | |
| | | | Defnido mediante [Equipado] [amueblado] | <Materia> | | |
| | | | | Constructivos | <Tipo> | |
| | | | | | <ul style="list-style-type: none"> • Ángulo de pared • Antepecho • Arcos • Columnas • Losetas • Pared • Suelo | |
| | | | | Decorativos [Decorado] [Adornado] | <Tipo> | |
| | | | | | Mobiliario | <Elemento> |
| | | | | | | <ul style="list-style-type: none"> • Diván • Mesa • Mesa cuadrangular • Mesa rectangular • Mesa velador • Mueble • Silla • Sillón • Sillón cabriolé |
| | | | | | Decoración | <Elemento> |
| | | | | | | <ul style="list-style-type: none"> • Alfombras • Alfombras con cenefas • Animales disecados • Bicornio • Caja de bordar • Cenefas • Cetro • Corona real • Cortina/cortinajes • Cortina con flecos • Escribanías • Escudo • Esculturas • Estampas • Estanterías • Estatua femenina • Figura de león • Fusil • Friso • Gorro de granadero • Juguetes • Libros • Manto de armiño • Manto real • Mapa • Objetos de arte • Papeles • Partituras • Pedestal • Pianoforte • Planos • Pliegos de papel • Pliegos de papel enrollado • Pluma • Quimeras • Tambor • Tapete • Tela • Tintero • Violín |

(Continúa en la página siguiente)

(Viene de la página anterior)

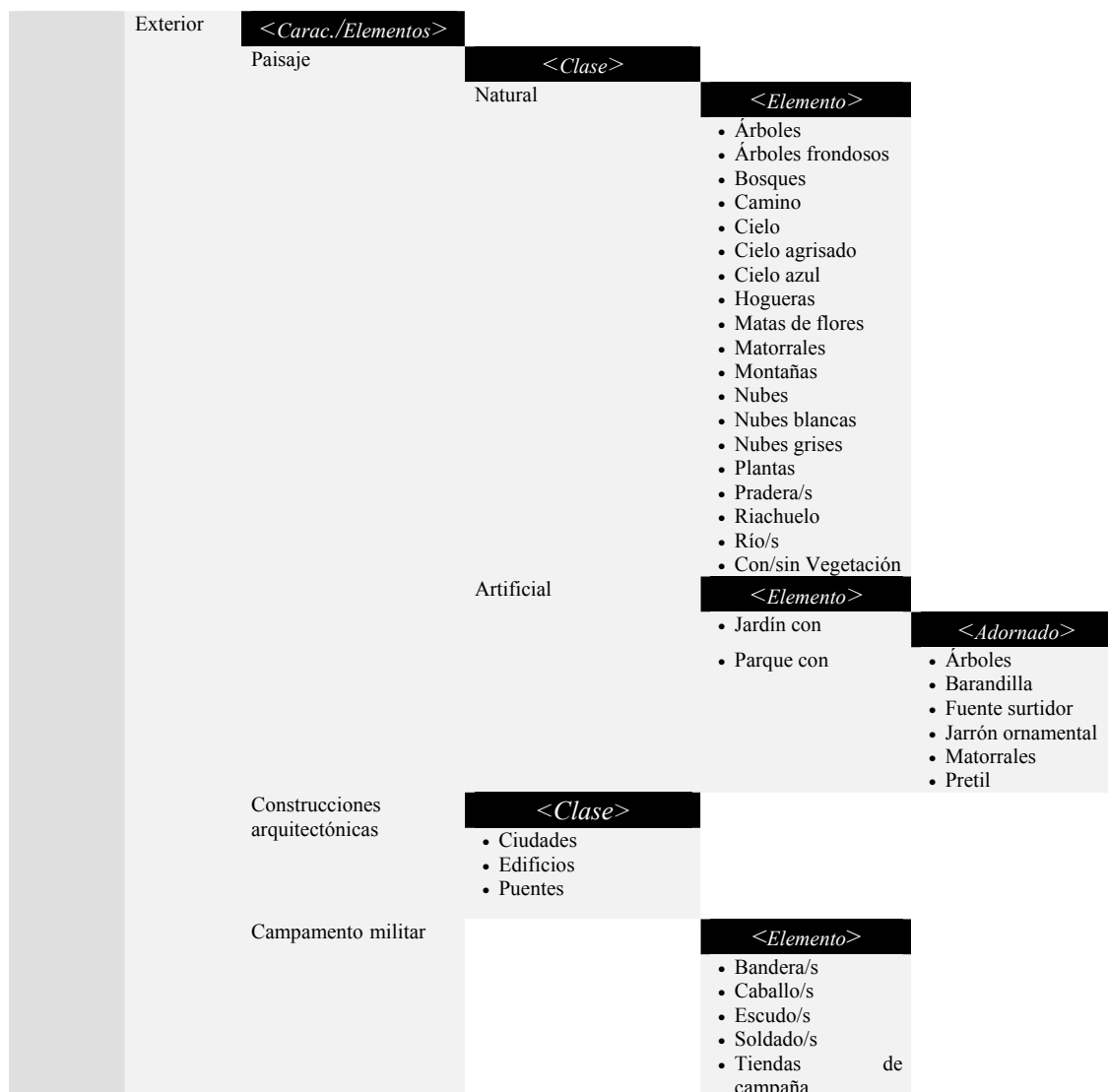


Fig. 30. Área de la descripción espacial

1.3.5. Área de la interpretación funcional

Es un área muy sintética –aunque muy densa semánticamente– en la que se consignan en campos sucesivos diversos datos sobre la obra, relativos a su estado de ejecución, tipo de exhibición a la que se destinaba originalmente, comitente, función, destino, tema específico y relaciones que mantiene con otras obras artísticas.

Su contenido se explicita en dos cuadros, recogidos en las Fig. 31 y 32.

| <Estado> | <Exhibición> | <Comitente> | <Función> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • Retrato • Boceto • Estudio • Estudio del natural • Retrato inacabado • Retrato repintado | <ul style="list-style-type: none"> • Oficial • Privado | <ul style="list-style-type: none"> • Encargo • De amigo | <ul style="list-style-type: none"> • Para celebrar • Conmemorativo Preparatorio • Ornamental • Política • Propagandística • Simbólica • Simbólica de representación del poder real • Para testimoniar |

Fig. 31. Área de la interpretación funcional (1)

| <Acontecimiento> | <Destino> | <Tema específico> | <Relaciones> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • Agradecimiento • Amistad • Ascenso militar • Cargo • Compromiso matrimonial • Concesión de Orden / Privilegio • Cursus honorum • Designación como cardenal • Matrimonio • Paternidad • Primeras nupcias • Proclamación como rey/reina • Restauración dinástica • Trayectoria artística • Triunfo militar | <ul style="list-style-type: none"> • Colección privada • Exhibición pública • Galería iconográfica • Institucional • Presidir salón de sesiones • Regalo • Regalo de bodas | <ul style="list-style-type: none"> • Alegórico • Cinegético • De grupo familiar • De grupo profesional • Ecuestre • Mitológico • Psicológico • Retrato de autoridad | <ul style="list-style-type: none"> • Copia • Inspirado en • Pareja/Pendant • Réplica • Reducción |

Fig. 32. Área de la interpretación funcional (2)

1.3.6. Área de la interpretación plástica

La última de las áreas tiene una extensión variable y escasa formalización, dependiendo del valor estético que se les reconozca a las diferentes obras artísticas.

En ella se consignan datos muy variables y difícilmente sistematizables sobre la naturaleza plástica de cada obra, relativos a su diseño compositivo, rasgos de su cromatismo, técnica pictórica, etc.

El carácter idiosincrásico de sus atributos imposibilitan una representación normalizada, pues ellos dependen, en buena medida, de la fortuna crítica de cada obra, así como de factores externos a ella, como la historia de su posesión, su exhibición pública, etc.

CAPÍTULO 2

FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

2.0. OBJETIVOS Y ALCANCE

El propósito de este capítulo es ofrecer un *corpus* sistematizado de las fuentes de información disponibles para analizar el contenido de la obra retratística de Francisco de Goya – cuya metodología se ha establecido ya en el Capítulo 1, y cuyo análisis y representación se efectuará en el Capítulo 2–.

Dicho *corpus* se configura como resultado de un laborioso proceso de indagación, identificación, compilación –ordenada y tipificada– y descripción bibliográfica normalizada¹ de las fuentes de información.

Todo ello se lleva a cabo, en primer lugar, de cara a generar el embrión de un sistema de información de patrimonio artístico dedicado a la figura de Francisco de Goya; y también porque facilita y articula los procesos de trabajo intelectual que el análisis semántico requiere.

En efecto, sustentar documentalmente el proceso de análisis de contenido de cualquier obra artística contribuye a organizar el sistema de información del que dicha obra forma parte; pues las fuentes cumplen un cometido fundamental tanto en el principio –en las fases de búsqueda y localización de la información– como en el final de la cadena documental² –en las etapas de distribución y acceso a la misma–.

Además, repertoriar categorizadamente la bibliografía goyesca permite al estudioso, al erudito o al investigador de su obra artística, valorar –de forma anticipada, si es el caso– el tipo, el alcance y la calidad de la información que dicha fuente puede aportar a su trabajo. Por ello, la clasificación y tipificación de las fuentes de información es una tarea compleja –requiere el conocimiento directo de las obras– y específicamente documental.

¹ Entendemos como descripción bibliográfica el método para describir un ejemplar determinado de una obra con tal grado de detalle que permita su identificación precisa y formal. Para llevar a cabo esta tarea utilizamos en nuestro repertorio, la *Norma ISO 690: 1985* y también las *International Standard Bibliographic Description* actuales.

² Sobre la mutua imbricación entre las ciencias Bibliografía y Documentación y entre los conceptos *fuentes de información* y *cadena documental*, véase G. Carrizo Sainero. Las fuentes de información. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Manual de fuentes de información*. 2ª ed. Zaragoza: CEGAL, 2000, p. 21-55, p. 28-33.

Por otra parte, la sistematización y el uso de las fuentes de información forma parte del propio proceso de análisis que las obras pictóricas requieren, en la medida en éstas son –como hemos tenido ocasión de estudiar en el capítulo anterior– textos artísticos en los que los procesos de codificación cultural funcionan en múltiples niveles de forma simultánea. Por ello, documentar el análisis de cualquier obra artística requiere utilizar, además de la propia obra, todas aquellas fuentes de información complementarias que puedan ser necesarias –en función de la mayor o menor competencia y grado de expertización del indizador–.

En este sentido, el Capítulo 2 recoge el repertorio completo y sistematizado de la fuentes de información que demanda el análisis de contenido de la obra retratística de Francisco de Goya.

No obstante, nos parece importante reseñar, de forma preliminar, tanto la tipología y los rasgos más importantes de la bibliografía goyesca, como algunos de los atributos más sobresalientes que caracterizan a los textos especializados en el análisis y la valoración de las obras artísticas –la crítica de arte–.

2.0.1. Las fuentes de información sobre los retratos de F. de Goya

Dentro de las Ciencias de la Documentación, el término *fuentes de información* ha ido adquiriendo relevancia desde mediados del siglo XX; su afianzamiento evolucionó de forma paralela al desarrollo de las Tecnologías de la Información aplicadas a la Documentación, de forma que ha ocupado paulatinamente el campo de operaciones de la Bibliografía tradicional, ensanchando su ámbito de estudio, entre otras razones, porque admite como objeto de trabajo no sólo los materiales librarios, sino cualquier clase de documento con valor informativo, sea cual sea el soporte en el que se encuentre³.

Por ello, cuando se invoca el concepto de fuente de información, se está haciendo referencia al conjunto de materiales o productos, originales o elaborados, que aportan

³ A. Martín Vega. *Fuentes de información general*. Gijón: Trea, 1995, p. 34-35.

noticias o testimonios a través de los cuales se accede al conocimiento, cualquiera que éste sea⁴.

En este sentido, los materiales que forman parte de las fuentes de información son huellas o testimonios –generados o aportados por los seres humanos a lo largo del tiempo– de diferente naturaleza: restos biológicos, monumentos, documentos, imágenes, libros, etc. Por tanto, se pueden incluir bajo este epígrafe todos aquellos elementos susceptibles de registrar y transmitir datos, informaciones o conocimiento.

Las fuentes pueden clasificarse atendiendo a dos criterios elementales: según su naturaleza significativa –fuentes icónicas, textuales, orales, etc.– y atendiendo al tipo de información que contienen –obras de referencia, fuentes primarias, secundarias, terciarias, etc.–.

Por lo que respecta a las *fuentes icónicas* que interesan al análisis semántico de la obra retratística de F. de Goya; destacan en primer lugar, los propios retratos pictóricos –incluyendo las inscripciones, leyendas, y otras informaciones textuales que los acompañan–, y a continuación, el resto de obras pictóricas y fuentes visuales con las que mantienen vinculación, por inspirarse en ellas, ser fuente de inspiración para ellas, formar parte de la misma serie, ser coetáneas, etc.

Las *fuentes textuales*, por su parte, están integradas por documentos cuyo contenido se presenta en forma texto-lingüística escrita. Tradicionalmente el soporte mayoritario de las fuentes textuales ha venido siendo el papel y su formato habitual, el códice. No obstante, el desarrollo tecnológico ha hecho posible la existencia de documentos textuales digitales en soportes electrónicos. Por nuestra parte, ambos soportes recibirán idéntico tratamiento bibliográfico, aunque en la descripción de aquellos que no sean librarios consignaremos la denominación de su soporte como designación general de tipo de documento.

Dentro de las fuentes textuales es posible distinguir los siguientes tipos:

- a) *Obras de referencia*: Enciclopedias, directorios, diccionarios, guías, cronologías, biografías, memorias, epistolarios, genealogías, etc.

⁴ G. Carrizo Sainero. *Op. cit.*, p. 38.

- b) *Fuentes de información primarias*: Monografías, partes de monografías, publicaciones periódicas y seriadas, literatura gris –tesis, informes técnicos, conferencias, literatura académica, etc.–.
- c) *Fuentes de información secundarias*: Bibliografías –generales, retrospectivas, especializadas, bio-bibliografías, etc.–, catálogos –de bibliotecas, catálogos colectivos, etc.–, catálogos de obras artísticas –de exposiciones, comerciales, etc.– y bases de datos.

Aplicar esta taxonomía a la literatura científica suscitada por la obra goyesca es tarea ardua porque, tanto su vida como su obra, han constituido durante los siglos XIX y XX un poderosísimo foco de atracción, que se ha hecho notar en los ámbitos culturales más variados y que ha sido tratado desde las perspectivas más diversas, alcanzando la categoría de auténtico mito contemporáneo.

Goya y su obra han sido estudiados por filósofos, historiadores, bibliófilos, artistas, médicos, psicólogos, sociólogos, etc. y han inspirado tanto especulaciones científicas como obras de creación literaria, cinematográfica, artística, etc.

En este sentido abordar la recepción de Goya, o su denominada “fortuna crítica” es una labor abrumadora, que no resulta fácilmente resoluble a través de un inventario o relación exhaustiva. Pues, si bien la bibliografía producida sobre Goya es ciertamente inmensa, el inventario de otros productos culturales diversos a que ha dado lugar puede resultar prácticamente inabarcable⁵.

Por ello podemos hablar del “fenómeno Goya”, fenómeno, además, característicamente contemporáneo, pues el aprecio público por la obra de Goya no ha hecho sino aumentar a lo largo de todo el siglo pasado. Ello significa que su obra sigue viva –no en un

⁵ Baste para constatar esta afirmación realizar una búsqueda de información textual o icónica en Internet, colocando su nombre en el campo de búsqueda; observar el número de documentos obtenido; volver a repetir la misma búsqueda un mes después y observar el incremento exponencial experimentado en las ocurrencias resultantes.

sentido retórico– sino porque nuestra relación con ella no está cerrada y continúa suscitando interés y planteando interrogantes⁶.

2.0.2. Rasgos de la crítica de arte como discurso textual

La bibliografía goyesca está conformada por un buen número de textos –monografías, artículos de publicaciones periódicas, memorias de investigación, reseñas, fichas de catálogos de exposiciones, etc.– centrados en el comentario y la crítica de su obra. En este sentido, parece oportuno comentar aquí, aunque sea de forma somera, algunos de los rasgos más sobresalientes de este tipo de discurso.

En efecto, la crítica de la pintura, como la del resto de las artes visuales –a diferencia de otros discursos críticos que se centran en analizar el mundo– se ocupa de examinar otros discursos –los enunciados por las propias obras de arte–. Eso hace que sus textos sean definidos y calificados como metadiscursivos o metatextuales⁷.

En la mayoría de los casos, son también textos que funcionan como nexos entre un discurso propiamente especializado –el artístico– y el discurso informativo, lo que hace que posean una circulación social bastante extensa.

No desarrollan propiamente un discurso científico, pues aunque el suyo es denotativo y aporta conocimientos provenientes de discursos especializados –del discurso artístico como tal y de la investigación académica–, sin embargo, su valor de verdad es más débil, ya que no requiere el mismo tipo de validación que la ciencia, ni tampoco pretenden lograr el consenso entre iguales de la comunidad de pares dentro de la que se desenvuelven⁸.

Determinadas características que posee permiten definirlo como nexo. En efecto, el discurso de la crítica de arte no solamente informa sobre objetos o realidades de

⁶ F. Calvo Serraller. Goya y el mundo contemporáneo. En *Goya*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p 369-381, p. 369-370.

⁷ La metatextualidad o metadiscursividad como característica específica de la crítica de arte fue apuntada inicialmente en 1964 por el semiólogo Roland Barthes en su obra *Ensayos críticos*, no obstante fue un concepto retomado y definido por Gérard Genette –*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 13– como “la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.

⁸ Véase M. Carlón, Mario. *Imagen de arte/Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel, 1994, p. 21-22.

naturaleza artística sino que –muy señaladamente– transmite una valoración sobre ellos. Dada la naturaleza del fenómeno sometido a análisis, dicha valoración no se define en términos de verdad o falsedad, sino que se formula como un juicio de gusto.

En tanto que discurso valorativo, es realizado por un sujeto enunciatario que selecciona el objeto de su crítica por intereses particulares y al que se le reconoce como experto, es decir, como participante, en cierta medida, de la condición del artista⁹.

La presencia de este componente altamente subjetivo provoca una gran diversidad en las formas literarias que pueda adoptar la crítica de arte, que se caracterizan, fundamentalmente por:

- a) La integración en el mismo discurso, tanto de saberes especializados – descripciones históricas, reseñas de estilo, anotaciones biográficas, etc.– como de opiniones personales enunciadas de manera conclusiva.
- b) La alusión permanente a saberes concernientes a la Historia del Arte, que contribuye a articular su apariencia de discurso erudito.
- c) La escasa aparición de la función metalingüística, que deja sin explicación términos técnicos o especializados y apoya y refuerza la función retórica de dichos textos.

Por otra parte, la crítica de arte bascula entre la descripción referencial –que acerca a los lectores a sucesos artísticos que no han sido vividos– y la valoración –construida en forma de argumentación interpretativa o hermenéutica– aunque siempre se conforma como un diálogo de conocedores, que toman sus conocimientos de campos especializados, como la Estética, la Teoría y la Historia del Arte, la Sociología, la Psicología y el Psicoanálisis.

Finalmente, es preciso remarcar que además de ser un discurso que reenvía a otros objetos o realidades que se perciben socialmente en términos del placer o displacer que

⁹ Roland Barthes –*Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 307– indica: “Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica un diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo él trasladado hacia el presente: la crítica no es un ‘homenaje’ a la verdad del pasado o a la verdad del ‘otro’, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”.

provocan, la crítica de arte puede ser considerada como un género literario, pues ella misma proporciona placeres de índole estética.

2.1. FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA PARA DOCUMENTAR EL ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO DE LA OBRA RETRATÍSTICA DE F. DE GOYA

A continuación recogemos el repertorio sistemático de los diferentes tipos de fuentes de información que son de utilidad en el análisis documental de contenido de la obra retratística de Francisco de Goya.

Formatos y soportes variados se reúnen en la misma secuencia, pues sobre su diferenciación física o formal se privilegia la pertenencia a la misma categoría informativa.

Por su parte, los tipos documentales son numerosísimos, aunque destacan por su especial relevancia cualitativa y cuantitativa la presencia de diccionarios temáticos y biografías –dentro de las obras de referencia–; monografías y partes de monografías, artículos de publicaciones periódicas, fichas de catálogos de exposiciones temporales y contribuciones a congresos, seminarios, etc. –dentro de las fuentes primarias–; así como de bibliografías especializadas, catálogos y bases de datos –dentro de las fuentes secundarias–.

La organización sistemática de las referencias se ajusta, en la medida de lo posible, al modelo canónico más utilizado en Bibliografía y, cada epígrafe o categoría se acompaña de una breve descripción inicial de las principales prestaciones informativas del tipo documental que clasifica, así como del perfil de demanda que más adecuadamente puede satisfacer.

Como ya hemos señalado anteriormente, los asientos bibliográficos se redactan conforme a la normativa internacional en uso¹⁰.

¹⁰ Véase *supra*, nota 1.

2.1.1. Obras de referencia

Mediante este anglicismo tomado de la literatura especializada en Documentación, aludimos a las que tradicionalmente venían siendo denominadas en castellano *Obras de consulta*.

Consideramos como tales, todas aquellas obras que resumen o recopilan conocimientos procedentes de otras publicaciones. No se consideran creaciones originales –por ello no se incluyen dentro de las fuentes primarias–, aunque su elaboración requiere un esfuerzo notable de condensación y sistematización conceptual así como una formación lexicográfica específica.

Proporcionan información concisa e inmediata para resolver de forma muy precisa consultas de carácter puntual.

Por su forma de presentación, favorecen un acceso aleatorio a su contenido y no requieren una lectura continuada y lineal del texto completo de la obra.

Como fuentes de información de primera mano cumplen una función importante pues proporcionan respuestas inmediatas a demandas concretas de información; ofrecen respuestas a demandas que no requieren conocimientos demasiado especializados –pero que pueden encontrarse dispersos en otras publicaciones de carácter diverso–; permiten desarrollar posteriores estrategias de búsqueda más específicas y finalmente; precisan la terminología contextualizando el tema dentro de un marco general de conocimientos necesario antes de iniciar posteriores indagaciones.

Los criterios para clasificar las obras de referencia son diversos, aunque –en la mayoría de los casos– se pueden complementar entre sí¹¹.

¹¹ I. Villaseñor Rodríguez –Los instrumentos para la recuperación de la información: Las fuentes. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Las fuentes de información. Estudios teórico-prácticos*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 29-42, p. 35-36– propone hasta seis criterios válidos para diferenciar tipos de obras de referencia: A) Según el tipo de información a la que remiten: bibliográfica; biográfica; geográfica; legislativa; lingüística. B) Según la forma en que presentan la información: de forma fraccionada; de forma continua y secuencial; con predominio de imágenes; de forma numérica. C) Según el grado de información que proporcionan: las que proporcionan por sí mismas la información deseada; las que remiten a otras fuentes. D) Según el soporte: impresas en papel; audiovisuales; automatizadas. E) Según su actualización: periódicas; históricas. F) Según su cobertura geográfica: internacionales; nacionales; regionales; locales.

Dentro de ellas se incluye un amplio conjunto de obras entre las que destacan; enciclopedias, diccionarios, anuarios, guías, directorios, biografías, etc.

2.1.1.1. Enciclopedias.

Constituye un tipo de obra de referencia que reúne todo el saber disponible sobre una materia dada, ordenado de forma alfabética o sistemática. Aporta conocimientos muy fructíferos y útiles sobre numerosísimos y muy variados aspectos puntuales.

Las enciclopedias se pueden clasificar atendiendo a criterios diversos¹².

Por lo que a la bibliografía goyesca respecta –desde una perspectiva eminentemente práctica– vamos a clasificar las enciclopedias utilizadas en generales y especializadas; las primeras, a su vez, en universales, nacionales y regionales; y las segundas, atendiendo a la materia específica.

No consideramos el soporte como criterio de clasificación, porque en la descripción bibliográfica de cada una de las obras, consignamos este dato.

2.1.1.1.1. Enciclopedias Generales.

2.1.1.1.1.1. Enciclopedias Universales

- *ENCICLOPEDIA Encarta 2000*. [CD-ROM]. [S.l.]: Microsoft, 1999.
- *ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958- . 112 v. Contiene: 72 v. (A-Z); 10 v. de Apéndices A-Z; 32 v. Suplementos anuales (1934-1999/2000); Index; Apéndice A-Z (1996); Index (1934-1996), etc.
- *ENCICLOPEDIA Universal Micronet*. [CD-ROM]. Madrid: Micronet, 2000.

Por su parte, G. Carrizo –*Op. cit.*, p. 45– precisa y amplía esta taxonomía al incluir como nuevo criterio; la facilidad de acceso que permiten las fuentes de información propiamente dichas, distinguiendo así entre publicadas; inéditas y reservadas.

¹² G. Carrizo –Las enciclopedias. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 139-176, p. 152-155– establece cuatro criterios diferentes que permiten clasificar las enciclopedias. A) Según la amplitud del plan: generales; especializadas. B) Según la ordenación de la materia: alfabéticas; clasificadas por materias. C) Según la amplitud geográfica: nacionales; internacionales; “nacionalistas”. D) Según el ámbito temporal: históricas; contemporáneas. Cabe añadir un nuevo criterio, atendiendo al soporte de publicación –que permite posibilidades diferentes de actualización y reedición– según el cual existen enciclopedias en soporte papel y en soporte automatizado; electromagnético u óptico.

- *ENCICLOPEDIA universal multimedia Micronet*. [CD-ROM]. 6.^a ed. Madrid: Micronet, 1998.
- *ENCYCLOPAEDIA britannica: knowledge for the information age*. [CD-ROM]. Bristol: Encyclopaedia Britannica, 1999.
- *GER: Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp, 1971-1987. 25 v.
- *GRAN Enciclopedia Durvan*. Bilbao: Durvan, 1985-2001. 30 v.
- *GRAN Enciclopedia Larousse*. Barcelona: Planeta, 1987. 17 v.
- *GRAN Larousse universal*. Barcelona: Plaza y Janés. 1994-1996. 40 v.
- *NUEVA enciclopedia Durvan*. 3.^a ed. Bilbao : Durvan, 1998. 30 v.
- *NUEVA enciclopedia Larousse*. 4.^a ed. Barcelona. Planeta, 1987-1988. 20 v.
- *SALVAT universal. Diccionario enciclopédico*. 16.^a ed. Barcelona: Salvat, 1986-2000. 21 v.

2.1.1.1.1.2. Enciclopedias Nacionales

- *ENCICLOPEDIA hispánica*. Barcelona: Encyclopaedia Britannica, 1990. 18 v.
- *GRAN enciclopedia de España*. Zaragoza: Enciclopedia de España, 1990-

2.1.1.1.1.3. Enciclopedias Regionales

- *ENCICLOPEDIA de Navarra*. Pamplona: Herper, 1987. 13 v.
- *ENCICLOPEDIA histórico-geográfica de Navarra*. San Sebastián: Haranburu, 1983. 4 v.
- *GRAN enciclopedia aragonesa*. [Zaragoza]: Unión Aragonesa del Libro, 1980-2001. 16 v.
- *GRAN enciclopedia asturiana*. [Gijón]: Silverio Cañada, 1981. 17 v.
- *GRAN enciclopèdia catalana*. 10^a reimp. act. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998- . 13 v.
- *GRAN enciclopedia de Andalucía*. Sevilla: Promociones Culturales Andaluzas, 1979. 10 v.
- *GRAN enciclopedia de Cantabria*. Santander: Cantabria, 1985. 8 v.
- *GRAN enciclopedia de la región valenciana*. Vitoria: [s. n.], 1972. 12 v.
- *GRAN enciclopedia de Madrid, Castilla-La Mancha*. Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro, 1982-1988. 12 v.
- *GRAN enciclopèdia de Mallorca*. Mallorca: Promomallorca, 1995. 1 v.
- *GRAN enciclopedia extremeña*. Mérida: Ediciones Extremeñas, 1989-1992. 10 v.
- *GRAN enciclopedia gallega*. Gijón: Silverio Cañada, 1974. 30 v.
- MARTÍN DE RETANA, J. M. (dir.). *La gran enciclopedia vasca*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974. 15 v.

- MARTÍN LOSA, F. (dir.). *Enciclopedia de La Rioja*. Logroño: H.E.S.A., 1983. 4 v.

2.1.1.1.2. *Enciclopedias Especializadas*

- ALSIUS, S. *De la misa la mitad: pequeña enciclopedia de la cultura católica*. Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- ARGANDOÑA, A. (dir.). *Gran enciclopedia de economía*. Barcelona: Orbis, 1993.
- *ARS Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1947- . [22] v.
- ARTOLA, M. (dir.). *Enciclopedia de Historia de España*. Madrid: Alianza, 1988-1993. 7 v.
- BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 1999. Akal diccionarios; 23.
- BOGDANOR, V. (dir.). *Enciclopedia de las Instituciones políticas*. Madrid: Alianza, 1991. Alianza diccionarios.
- BUENDÍA, R. (dir.). *Historia del arte hispánico*. Madrid: Alhambra, 1978-1980. 7 v.
- CONNOLLY, S. (ed.). *Enciclopedia de fusiles y armas cortas: una guía exhaustiva de las armas de fuego individuales*. Madrid: Libsa, 1999.
- COTTERELL, A. *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*. Madrid: Debate, 1990.
- *ENCICLOPEDIA de los perros: Todas las razas caninas, sus cuidados y vida en el hogar*. Madrid: Anaya Interactiva, 1995.
- *ENCICLOPEDIA del arte Garzanti*. Barcelona: Ediciones B, 1991.
- *ENCICLOPEDIA del pensamiento político*. Madrid: Alianza, 1989. Alianza diccionarios.
- EVANS, Ch. *Enciclopedia de la Historia*. Madrid: Everest, 1998. 10 v.
- *GRAN enciclopedia del arte multimedia*. [CD-ROM]. Madrid: Tiempo, 1999. 8 discos.
- HARTINK, A. E. *La enciclopedia de las pistolas y los revólveres*. Madrid: Libsa, 1998.
- HERMSEN, J. *La enciclopedia de los caballos*. Madrid: Libsa, 2000.
- LANGER, W. L. (dir.). *Enciclopedia de Historia Universal*. Madrid: Alianza, 1988- . 5 v. Alianza Universidad.
- LITERARIA: enciclopedia multimedia de la literatura Española y Latinoamericana. [CD-ROM]. Madrid: IPS, 1999.
- MARTÍNEZ, C. (dir.). *Mujeres en la historia de España: Enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta, 2000. Enciclopedias Planeta. Serie mayor.
- *MITOLOGÍA universal*. [CD-ROM]. Madrid: F&G, 1997. Enciclopedias Temáticas Multimedia.

- NAVARRO DURÁN, R. *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona: Planeta, 2000. Enciclopedias Planeta. Serie mayor.
- PALLEJÁ, J. de (dir.). *Enciclopedia universal de perros*. Barcelona: Hispano Europea, 1977.
- PARLAVECCHI, P. (dir.). *Enciclopedia del arte: Diccionario*. Madrid: Grupo Libro 88, 1991. 8 v.
- ROBERTS, H. E. (ed.). *Encyclopedia of comparative iconography: Themes depicted in works of art*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
- *SACRAMENTUM Mundi: Enciclopedia teológica*. Barcelona: Herder, 1972. 6 v.
- *SUMMA artis: Historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931- , [48] v.
- SUREDA, J. (dir.). *Historia del arte español*. Barcelona: Plawerg, 1995-1997. 10 v.

2.1.1.2. Diccionarios.

Son el tipo de obra de referencia a la que se acude en primer lugar dentro de la secuencia lógica de la búsqueda sistemática pues constituyen una fuente de información básica, muy accesible y de fácil manejo.

Su tipología es muy variada y los especialistas en fuentes de información encuentran dificultades a la hora de establecer una taxonomía única. Esto explica que autores como K. Whittaker¹³; W. Katz¹⁴, A. Martín Vega¹⁵; A. Pons¹⁶ o P. Irureta-Goyena¹⁷ hayan elaborado clasificaciones notablemente diversas.

¹³ K. Whittaker –*Dictionnaires*. London: Clive Bingley, 1978– propone cuatro tipos de diccionarios: A) Diccionarios generales de la lengua. B) Diccionarios de lenguas extranjeras. C) Diccionarios temáticos. D) Otros diccionarios, elaborados con un propósito especial; de pronunciación, etimológicos, de sinónimos y antónimos, de abreviaturas, de símbolos, etc..

¹⁴ W. Katz –*Introduction to reference book*. New York: McGraw Hill, 1988– establece ocho tipos diferentes: A) Diccionarios generales de la lengua. B) Diccionarios históricos o etimológicos. C) Diccionarios de sinónimos y antónimos. D) Diccionarios de uso. E) Diccionarios de abreviaturas y acrónimos. F) Diccionarios de lenguas extranjeras; bilingües y multilingües. G) Diccionarios temáticos. H) Otros diccionarios; pronunciación, rimas, palabras obsoletas, etc.

¹⁵ A. Martín Vega –*Op. cit.*, p. 91-93– propone cuatro criterios para diferenciar clases de diccionarios: A) Según la relación de los vocablos de una lengua con otra u otras; monolingües; bilingües; plurilingües. B) Según la cobertura temática; generales; especializados; abreviados. C) Según la presentación derivada del método de trabajo; analíticos, de autoridades; críticos; etimológicos; históricos; ideológicos u onomasiológicos. D) Según el tipo de usuarios que los consulten; para adultos; para niños.

¹⁶ A. Pons Serra –Los diccionarios. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 81-104, p. 86-89– recoge una tipología muy completa basada en la distinción de siete criterios: A) Por la selección léxica del corpus; temática –generales o especializados–; geográfica –generales o dialectales–; cronológica –diacrónicos o sincrónicos–; sociológica –generales o restringidos–. B) Por el número de lenguas que

Por nuestra parte, la sistematización que establecemos obedece a razones estrictamente operativas y por la misma causa –siendo plenamente conscientes de que responden a realidades conceptuales diversas¹⁸– hemos agrupado de forma conjunta bajo este epígrafe tanto diccionarios como vocabularios, glosarios y léxicos.

2.1.1.2.1. *Diccionarios de la lengua*¹⁹

- COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3.^a ed. Madrid: Gredos, 1976. Biblioteca románica hispánica. Diccionarios; 2.
- MÉNDEZ, R. *Del concepto a la palabra. Diccionario temático*. Madrid: Temas de hoy, 1997. Diccionarios de hoy.
- MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos, 1991. 2 v. Biblioteca románica hispánica. Diccionarios; 5.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21.^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 2 v.

2.1.1.2.2. *Diccionarios temáticos*

2.1.1.2.2.1. Especializados en estética y arte

- *ABC del arte, El*. Madrid: Debate, 1994.
- ANDRÉS, R. *Diccionario de instrumentos musicales, desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.
- AZPEITÍA BURGOS, A. *Diccionario de arte contemporáneo y terminología de la crítica actual*. Madrid: Compañía General de Bellas Artes, 2002.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Istmo: Akal, 2001.

incluyen; monolingües o multilingües. C) Por la naturaleza de la información que proporcionan; definiciones, sinónimos, equivalencias, etimológicos, visuales. D) Por su carácter prescriptivo; normativos o descriptivos. E) Por el nivel intelectual de sus contenidos; infantiles, juveniles, para adultos. F) Por la ordenación de los materiales; alfabéticos o sistemáticos. G) Por el soporte en que se presentan; impresos; en línea; en CD-ROM, etc.

¹⁷ P. Irureta-Goyena Sánchez –Los diccionarios. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 177-220, p. 189-206– establece cuatro tipos básicos: A) Diccionarios generales de la lengua. B) Diccionarios de equivalencias. C) Diccionarios temáticos. D) Diccionarios con propósito especial; de pronunciación, etimológicos, de sinónimos, de abreviaturas y siglas, de frases, de uso, de dudas y dificultades, para niños, ideológicos.

¹⁸Veáse al respecto, la clarificadora y documentada matización terminológica que lleva a cabo Pilar Irureta-Goyena. *Op. cit.*, p. 181-182.

¹⁹ Dado su carácter general, su presencia podría ser considerada como inadecuada en un capítulo tan específico como éste. No obstante, han resultado ser unas herramientas de trabajo insustituibles a lo hora de precisar el alcance semántico y la forma léxica adecuada de numerosos términos utilizados, tanto en los resúmenes y descriptores, como en el propio análisis de contenido.

- Fuentes de Arte; 17. Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- CHILVERS, I. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza, 1995.
 - DELAHUNT, M. *ArtLex: art dictionary for artists, collectors, students and educators in art production, criticism, history, aesthetics, and education*. [En línea]. 1996-2004. URL: < <http://www.artlex.com>>.
 - *DICCIONARIO de arte*. Barcelona: Biblograf, 1993.
 - *DICCIONARIO de pintura*. Barcelona: Larousse, 1996. Referencias Larousse. Humanidades.
 - *DICCIONARIO monográfico de Bellas Artes*. Barcelona: Biblograf, 1979. Vox Monográficos.
 - FATÁS CABEZA, G. y BORRÁS, G. M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática*. Madrid: Alianza, 1999. El Libro de bolsillo; 8107. Biblioteca temática.
 - GIRALDI, G. *Dizionario di Estetica e di Linguistica generale*. Milano: Pergamena, 1975.
 - HENCKMANN, W. y LOTTER, K. (eds). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica, 1998. Crítica/Filosofía; 32.
 - LAJO, R. *Léxico de arte*. 4.^a ed. Madrid: Akal, 2001.
 - LUCIE-SMITH, E. *Diccionario de términos artísticos*. Barcelona: Destino, 1997. El mundo del arte; 41.
 - MAILLARD, R. (dir.). *Diccionario universal del arte y de los artistas: Estilos y tendencias en el arte occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
 - MOLLETT, J. W. *Diccionario de arte y arqueología*. Arganda del Rey, Madrid: EDIMAT, 1998. Biblioteca DM.
 - MONREAL y TEJADA, L. y HAGGAR, R. G. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud, 1992. Diccionarios Juventud.
 - MONTENEGRO VALENZUELA, J. y PARDOS MIGUEL, C. *Vocabulario ilustrado de términos artísticos*. Zaragoza: Librería Central, 1988.
 - MURRAY, P. y MURRAY, L. *Diccionario de arte y artistas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1988.
 - NORMAN, G. *Nineteenth-century painters and painting: a dictionary*. London: Thames and Hudson, 1977.
 - OCAMPO, E. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria, 1992. Antrogit; 47.
 - PANIAGUA SOTO, J. R. *Vocabulario básico de Arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1998. Cuadernos arte Cátedra; 4.
 - PATIN, T. y MCLERRAN, J. *Artwords: a glossary of contemporary Art theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.
 - READ, H. (ed.). *Diccionario del arte y los artistas*. Barcelona: Destino, 2000. El mundo del arte; 26.

- SANZ RODRÍGUEZ, J. C. y GALLEGO GARCÍA, R. *Diccionario del color*. Madrid: Akal, 2001. Diccionarios Akal.
- SOURIAU, E. (dir.). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- SOURIAU, É. *Diccionario Akal de Estética*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 1998. Akal Diccionarios; 18.
- TERVARENT, G. de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. Cultura artística; 20.
- VERGARA, A. (dir.). *Diccionario de arte español*. Madrid: Alianza, 1996. Alianza diccionarios.
- VINSON, J. (ed.). *International dictionary of Art and Artist: Art*. Chicago; London: St. James Press, 1990.
- VIÑAZA, C. Muñoz y Manzano, Conde de la. y CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894. 4 v.

2.1.1.2.2.2. Especializados en indumentaria y condecoraciones

- BENITO GARCÍA, P. y GARCÍA SANZ, A. *Glosario de términos textiles*. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya' 96; Barcelona: Lunweg, 1996, p. 215-216.
- *COLECCIÓN de las Órdenes militares, cruces y medallas de distinción de España*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995.
- *DICCIONARIO de términos del calzado: francés-español, español-francés = Dictionnaire de termes de la chaussure : français-espagnol, espagnol-français*. Alicante: Cámara, 2001.
- FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y GÓMEZ, F. *Condecoraciones españolas: órdenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias*. Madrid: [s.n.], 1953.
- GRÁVALOS GONZÁLEZ, L. y CALVO PÉREZ, J. L. *Condecoraciones militares españolas, correcciones y ampliaciones*. Madrid: L. Grávalos, 1999.
- GRÁVALOS GONZÁLEZ, L. y CALVO PÉREZ, J. L. *Emblemas, divisas y distintivos en los uniformes del Ejército*. Madrid: [s.n.], 1994-1998. 4 v.
- GRÁVALOS, L. y CALVO, J. L. *Condecoraciones militares españolas*. Madrid: Editorial San Martín, 1988.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. *Glosario de indumentaria*. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya' 96; Barcelona: Lunweg, 1996, p. 207-214.
- LORENTE AZNAR, C. *Condecoraciones civiles españolas: compilación normativa: condecoraciones, órdenes, cruces, placas y medallas estatales, autonómicas, universitarias e institucionales*. Zaragoza: Inresa, 1999.

2.1.1.2.2.3. Especializados en milicia y armamento

- AGUIRRE DE CARCER, I. *Diccionario moderno de terminología militar: francés-español, español-francés*. Madrid: Dossat, 1966.
- ALMIRANTE, J. *Diccionario militar*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1989. 2 v.
- BORDEJÉ MORENCOS, F. de. *Diccionario militar, estratégico y político*. Madrid: San Martín, 1981.
- BORREGUERO BELTRÁN, C. *Diccionario de historia militar. Desde los reinos medievales hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 2000.
- CORVISIER, A. (dir.). *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- GONZÁLEZ CREMONA, J. M. y ANTÓN SERRANO, N. *Diccionario universal de batallas*. Barcelona: Mitre, 1990.
- HARBOTTLE, T. *Dictionary of battles*. London: Rupert Hart-Davis, 1971.
- LAFFIN, J. *Diccionario de batallas*. Barcelona: Salvat, 2001. Diccionarios Salvat.
- OCETE RUBIO, R. y PEYROUS, P. *Diccionario de terminología militar. Español-francés*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1989.
- RIGALT y NICOLÁS, B. *Diccionario histórico de las Órdenes de Caballería, religiosas, civiles y militares de todas las naciones del mundo, desde los primeros tiempos hasta nuestros días: sacado de las mejores obras de esta clase nacionales y extranjeras*. Valencia: Librerías Paris-Valencia, 1992. Edición facsímil: Barcelona: Narciso Ramírez, 1858.

2.1.1.2.2.4. Especializados en historia

- ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J. *Diccionario de historia eclesiástica de España*. Madrid: Instituto Enrique Florez; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972-1987. 4 v.
- BELCHEM, J. y PRICE, R. (eds.). *A dictionary of Nineteenth-Century World History*. Oxford: Blackwell, 1994.
- BLEIBERG, G. *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza, 1981. 3 v.
- DELON, M. (dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. 1.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- FERRONE, V. y ROCHE, D. (eds.). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1998. Alianza Diccionarios.
- *LÉXICO histórico de España: siglo XVI a XX*. Madrid: Taurus, 1982. Textos auxiliares; 3.
- POLLEY, M. *An A-Z of modern Europe, 1789-1999*. London: Routledge, 2000.

2.1.1.2.2.5. Diccionarios de mitología

- GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984.
- MOORMANN, E. M. *De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en la literatura, música, artes plástica y teatro*. Madrid: Akal, 1997. Akal de la A a la Z; 1.

2.1.1.2.2.6. Diccionarios especializados en otras disciplinas

- CALVO MANUEL, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. Cultura artística; 10.
- FUNDACIÓN TOMÁS MORO. *Diccionario jurídico Espasa*. Nueva ed. totalmente actualizada. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- GÓMEZ GARCÍA, M. *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, 1998. Diccionarios Akal.
- IGUACÉN BORAU, D. *Diccionario del patrimonio cultural de la Iglesia*. Madrid: Encuentro, 1991. Diccionarios.
- IZZI, M. *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. Alejandría. Diccionarios. Obras de referencia.
- PERDICES DE BLAS, L. y REEDER, J. *Diccionario de pensamiento económico en España 1500-1812*. Madrid: Síntesis; Fundación ICO, 2000.

2.1.1.2.3. Diccionarios de símbolos

- BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CHEVALIER, J. (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. 2.^a ed. Madrid: Siruela, 1997.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. México: Gustavo Gili, 2000.
- HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987. Alianza Diccionarios.
- MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 1997. Arte y Literatura.
- REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999. Arte. Grandes temas.

2.1.1.3. Guías

Constituyen un tipo de obra de referencia que contiene información descriptiva y práctica sobre diferentes aspectos relacionados con la organización, actividad, funcionamiento, etc. de un organismo o entidad; señaladamente, en el caso que nos ocupa, de museos o instituciones culturales. También incluimos dentro de este epígrafe aquellas obras que permiten llevar a cabo recorridos artísticos o rutas culturales por una ciudad, una provincia, o una comunidad, organizando el itinerario en función de las localizaciones de las obras que interesa conocer.

- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999.
- CARRETERO REBÉS, S. *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993.
- CERUTTI, L. *Goya en el Museo del Prado*. Madrid: Cupsa; Instituto Geográfico de Agostini, 1982. Documentos del Arte; 2.
- CERUTTI, L. *Goya en Madrid*. Herrsching: Pawlak, 1989. Viajes al arte. España.
- *FRANCISCO de Goya: Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2001.
- *GUÍA didáctica: Museo del Prado: El siglo XVIII y Goya*. 1.^a ed. Madrid: Museo del Prado, 1993. Pintura española.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996.
- *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000.
- *GOYA y los Sitios: paseos de color*. 2.^a ed. Zaragoza: Patronato Municipal de Turismo, 1998.
- LACARRA, M. C., MORTE, C. y AZPEITÍA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990.
- MENA MARQUÉS, M. B. *Goya: guía de sala*. 4.^a ed. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000.
- *MUSEO de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK, 1999.
- RAPELLI, P. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya en Aragón*. León: Everest, 1977.

- WALKER, J. *National Gallery of Art, Washington*. New York: H. N. Abrams, 1984.
- ZAMANILLO, F. y HOZ, A. de la. *Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Ediciones de Librería Estudio, 1981.

2.1.1.4. Directorios

Con este anglicismo designamos un tipo de obra de referencia que contiene información dispuesta en orden alfabético, sistemático o cronológico para facilitar la identificación y localización de personas físicas o jurídicas, organismos, lugares, u objetos.

Con frecuencia, resulta dificultoso diferenciar los directorios de otro tipo de obras de referencia, como las guías, los repertorios bibliográficos, e incluso los diccionarios. En estos casos, la naturaleza de la información contenida y la exhaustividad en el tratamiento de la misma marcarán la adscripción bajo un epígrafe u otro.

Por otra parte, existe una variada tipología de directorios que, dado lo exiguo de nuestra muestra no tenemos ocasión de aplicar aquí²⁰.

- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996.
- *INTERNATIONAL directory of arts & museums of the world*. [CD-ROM]. 7.ª ed. München: Saur, 2003.
- *LIBRO de Grandes de España*. Madrid: Diputación Permanente y Consejo de la Grandeza, 1995.
- MULEY MORALES, L., PECOS CABELLO, S. y BAZO BAREA, M. *Guía de la nobleza*. Madrid: Caliope, 1948.
- MULEY, A. *Heráldica: guía de sociedad*. Madrid: A. M. Moré, 1945.

2.1.1.5. Cronologías

Son relaciones dispuestas de forma secuencial de hechos –de carácter económico, político, social, científico, religioso, cultural, etc– ocurridos durante un periodo de tiempo determinado. La información que contienen puede referirse a todo el mundo en general, a un país, o a un entorno cultural determinado y resultan de gran utilidad para

²⁰ G. Carrizo Sainero –Anuarios y anuarios estadísticos. Directorios. Fuentes biográficas. Las fuentes de información geográfica. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 221-257, p. 240– señala que existen dos criterios para clasificarlos: A) Según su amplitud temática o materia. B) Según su extensión geográfica.

contextualizar e interrelacionar fenómenos que acontecen en ambitos de actividad o en espacios geográficos distantes²¹.

2.1.1.5.1. Cronologías generales

- AGUSTÍ, J., VOLTES, P. y VIVES, J. *Manual de cronología española y universal*. Madrid: C.S.I.C., Escuela de Estudios Medievales, 1953.
- COLER, C. *Diccionario por fechas de historia universal: síntesis cronológica de historia, ciencia, literatura, técnica, arte y economía*. Barcelona: Editorial Juventud, 1975.

2.1.1.5.2. Cronologías específicas

- ANSÓN NAVARRO, A. Cronología biográfica y pictórica. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 46-71.
- ANSÓN NAVARRO, A. Francisco Goya Lucientes: cronología biográfica y artística. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 191-196.
- LUNA, J. J. Referencias cronológicas fundamentales y principales hechos históricos acontecidos durante la vida de Francisco de Goya. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 197-228.

2.1.1.6. Obras de divulgación

Son documentos de carácter didáctico que recogen las nociones básicas y esenciales de una disciplina, a la que proporcionan un acceso básico, inmediato y puntual. No obstante, la información que recopilan no es nueva ni original, sino que procede de estados de la cuestión o de refundiciones del conocimiento contenido en otras obras.

Su afán divulgativo y su voluntad de hacer inteligible y amena una materia hacen de ellas verdaderas obras de referencia²².

²¹ Carrizo Sainero, G. –Anuarios, guías, directorios, cronologías y fuentes estadísticas. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 105-119, p. 115– señala que se pueden clasificar atendiendo principalmente al criterio de su contenido, en cronologías retrospectivas y cronologías corrientes o en curso. Por nuestra parte, señalamos que también es posible distinguir entre cronologías generales o específicas.

²² G. Carrizo Sainero –Las fuentes de información. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 21-55, p. 46-47– se plantea la adecuada inclusión de manuales, tratados y monografías dentro del concepto genérico de *obras de referencia* y concluye que tienen categoría de tales, sí la información que

- ABBRUZZESE, M. *Goya: The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1976. Dolphin art books.
- AGUILERA, M. *La vida y los cuadros de Goya*. Barcelona: Iberia, 1952.
- ARIAS ANGLÉS, E. *Goya*. Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1996. Grandes Maestros de la pintura clásica, 3.
- BOZAL, V. *Goya*. Madrid: Alianza, 1994. Alianza Cien; 53.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. *Goya*. Madrid: Anaya, 1990. Grandes Maestros del Arte.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Goya*. Barcelona: Salvat, 1986.
- CHABRUN, J.-F. *Goya*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970. Genios del Arte.
- *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Dolmen, 2000. Grandes genios de la pintura; 1.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30.
- *GRANDES maestros: Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 1995.
- *GOYA*. Barcelona: Altaya, 2001. Grandes maestros de la pintura; 8.
- *GOYA*. [CD-ROM]. Madrid: F & G, 1997. Pinacoteca universal multimedia.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001.
- GUDIOL, J. *Goya*. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- GUDIOL, J. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, 1985.

incluyen no es original, o proporcionalmente incluyen más información de este tipo, que propiamente original.

Por su parte, I. Villaseñor Rodríguez –Los manuales y tratados y otras obras para la información general. Las fuentes de información geográfica. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 131-144– utiliza para aludir a este tipo de documentos los términos *tratados* y/o *manuales*.

No obstante, dentro del campo de estudio en el que se desenvuelve nuestro quehacer, no podemos hablar propiamente de tales manuales o tratados, puesto que se trata de obras con escasa o nula bibliografía y carentes de aparato crítico. Por ello nos ha parecido más adecuado utilizar la denominación de *obras de divulgación*. Una buena parte de éstas se deben a la pluma de excelentes especialistas a los que diferentes empresas editoriales encargan la confección de obras divulgativas, con predominio, en algunos casos, de material gráfico, aprovechando diferentes eventos, como centenarios o exposiciones y que contribuyen a la difusión comercial de la obra y el nombre del pintor aragonés.

- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965]. The Library of Great Painters.
- HAGEN, R. M. y HAGEN, R. *Los secretos de las obras de arte. Un estudio detallado*. Köln: Taschen, 2001. 2 v.
- LORENTE, J. P. *Lo mejor del arte del neoclasicismo y Goya*. Madrid: Información e Historia, 1998. Lo mejor del ... ; 23.
- MATILLA, J. M. *Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 2000.
- MILNER, F. *Goya*. London: Bison Books, 1995.
- PAZ, A. de. *Goya: arte e condizione umana*. Napoli: Liguori Editore, 1990. Storia dell' arte e della crítica d'arte; 1.
- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura.
- SALAS, X. de. *Goya*. Barcelona: Carroggio, 1986.
- SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte.
- WIGHT, F. S. *Goya, 1746-1828*. Paris: Flammarion, 1955. Le Grand Art en Livres de Poche.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte.

2.1.1.7. Fuentes biográficas

Son obras de referencia que proporcionan información extensa y pormenorizada sobre todo tipo de personas, refiriendo principalmente su vida, las actividades que desarrollan y el lugar y el tiempo en que las ejercen.

Existe una amplia variedad de tipos documentales que ofrecen este tipo de datos, pero con frecuencia adolecen de falta de uniformidad en el tratamiento de la información, así como de ciertos solapamientos y duplicidades, por ello, su valoración –realizada según criterios de selección y extensión del contenido, autoridad, fiabilidad, obsolescencia y actualización– cobra especial relevancia para determinar el alcance de sus aportaciones.

La gran riqueza de tipos documentales²³ que se incluyen bajo este epígrafe amplía de forma indudable sus posibilidades informativas. No obstante, a pesar de que existe un

²³ G. Carrizo Sainero –Anuarios y anuarios estadísticos. Directorios. Fuentes biográficas. Las fuentes de información geográfica. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 221-257, p. 244-247– propone una clasificación de las fuentes biográficas atendiendo a dos criterios, que incluyen a su vez, varios subcriterios: A) Según su tipología : biografías individuales; repertorios biográficos; obras de referencia no específicamente biográficas y; publicaciones generales. B) Según su contenido: atendiendo a la nacionalidad de los personajes; nacionales, internacionales, locales; atendiendo a la profesión de los biografiados; general, especializado en una actividad; atendiendo a la actualidad de los personajes;

elevado número de fuentes capaces de proporcionarla, el territorio de la información de carácter biográfico es tan amplio, que con frecuencia no se cubre satisfactoriamente, por lo que es necesario recurrir a otras obras de referencia, como enciclopedias, diccionarios temáticos, etc.

2.1.1.5.3. *Biografías individuales*

2.1.1.5.3.1. Sobre Francisco de Goya

- CALVERT, A. F. *Goya, an account of his life and works*. Londres; Nueva York: John Lane, 1908.
- MATHERON, L. *Goya*. Madrid: Biblioteca Universal, 1890. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros; 126.
- MATHERON, L. *Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858.
- MATHERON, L. *Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1996. Edición facsímil de Madrid, 1890.
- ONA GONZÁLEZ, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya, su vida y sus obras*. Madrid: Peninsular, 1951.
- SENTENACH, N. Fondo Selecto del Archivo de la Academia de San Fernando: Goya, académico. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1923, XVII, p. 169-174.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990. Boira, 8.
- VIÑAZA, C. Muñoz y Manzano, Conde de la. *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Tipografía Manuel García Hernández, 1887.
- YRIARTE, C. *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. París: Henri Plon, 1867.
- ZAPATER Y GÓMEZ, F. *Goya: Noticias biográficas*. Centellas Salamero, R (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996. Edición facsímil de 1868.

diccionarios biográficos, quién es quién, obras mixtas; atendiendo a la forma de publicación; cerrados, de actualización periódica, de actualización periódica frecuente, etc.

Por su parte, I. Villaseñor Rodríguez –Las fuentes de información biográfica. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p.121-130, p. 122-124– establece una interesante clasificación dentro de las biografías de personas individuales, según sea la relación entre biografiado y biografiador: A) Biografiado y biografiador son la misma persona; autobiografías, diarios, memorias, epistolarios. B) Biografiado y biografiador son personas distintas.

2.1.1.5.3.2. Sobre sus retratados y comitentes

- ALBIAC BLANCO, M.-D. *Félix de Azara*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000. CAI100; 83.
- ALDINGTON, R. *El Duque de Wellington*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ALFAGEME ORTELLS, C. *Félix de Azara, ingeniero y naturalista del siglo XVIII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. 1987. Estudios altoaragoneses; 16.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, E. *Félix de Azara*. Madrid: M. Aguilar, 1935. Biblioteca de Cultura Española.
- ARIAS CAMPOAMOR, J. A. *María Luisa de Parma (su vida y secretos)*. Madrid: [s.n.], 1968.
- BARBERÁ, C. *La duquesa de Alba*. Barcelona: Planeta, 1995.
- BAULNY, O. *Felix de Azara: Un aragonais précurseur de Darwin*. Pau: Marrimpouey Jeune, 1968.
- *BIOGRAFÍA del doctor D. José Duaso y Latre*. Madrid: Imprenta S. de Ancos, 1850.
- BLANCO-SOLER, C. *Esbozo psicológico, enfermedades y muerte de la duquesa María del Pilar, Teresa Cayetana de Alba: Conferencia dada en la Real Academia de la Historia el día 10 de mayo de 1946 por el Dr. C. Blanco-Soler*. Madrid: [Bolaños y Aguilar], 1946.
- *BODAS de la Duquesa de Alba con el Marqués de Villafranca y los Vélez: 1775*. Madrid: [s.n.], 1947. (Imprenta Héroes).
- CALLEJA, C. *El último beso de Cayetana de Alba*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- CASSINELLO PÉREZ, A. *Juan Martín, "El Empecinado", o el amor a la libertad*. Madrid: San Martín, 1995.
- CEPEDA ADÁN, J. *Perfil humano de Carlos III y ambiente de su corte*. Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 1989.
- CLISSON ALDAMA, J. *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982.
- CORRIGAN, G. *Wellington: a military life*. London; New York: Hambledon and London, 2001.
- CHASTENET, J. *Godoy y la España de Goya*. Barcelona: Planeta, 1963. Hombre y época.
- FERNÁN NÚÑEZ, C. Gutierrez de los Ríos, Conde de. *Vida de Carlos III*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. Clásicos olvidados; 11. Ed facsímil de: Madrid: Librería de los Bibliófilos; Fernando Fe, 1898.
- FERNÁNDEZ, R. *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001. Los Borbones; 4.
- GONZÁLEZ, J. C. *Don Félix de Azara; apuntes bio-bibliográficos*. Buenos Aires: Editorial Bajel, 1943.

- GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W.L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 185-198.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. *Juan Martín Díez, el Empecinado, terror de los franceses*. Madrid: Lira, 1985.
- LAFOZ RABAZA, H. *José de Palafox y su tiempo*. Zaragoza: D. G. A., 1994.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, A. Fernando VII (1808, 1814-1833). En BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 215-232.
- MARTÍNEZ, M. *El Empecinado*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1983. Vallisoletanos; 23.
- MATILLA TASCÓN, A. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y su herencia*. Madrid: Ayuntamiento, Area de Cultura, Educación, y Deportes; Instituto de Estudios Madrileños, 1989.
- NÖRVICH, K. von. *La duquesa de Alba: La maja duquesa*. Barcelona: A.H.R., 1959.
- PÉREZ SAMPER, M. A. *Carlos III*. Barcelona: Planeta, 1998. Los reyes de España; 10.
- PÉREZ SAMPER, M. A. *La vida y la época de Carlos III*. Barcelona: Planeta, 1999.
- PIETSCHMANN, H. Carlos III (1759-1788). En BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 159-183.
- PIÑERA Y RIVAS, Á. de la. *El brigadier de la Real Armada e ingeniero militar Don Félix de Azara y Perera: breve noticia histórica de su vida y obra*. Madrid: Asamblea Amistosa Literaria, 1992.
- QUERALT, M. P. *Fernando VII*. Barcelona: Planeta, 1997.
- QUERALT, M. P. *La vida y la época de Fernando VII*. Barcelona: Planeta, 1999.
- RIVERO SAN JOSÉ, J. M.^a *El Empecinado, entre el amor y la muerte*. Valladolid: Ediciones de Cámara, 1983.
- ROJAS, C. *Carlos IV*. Barcelona: Planeta, 1997.
- ROJAS, C. *La vida y la época de Carlos IV*. Barcelona: Planeta, 1999.
- SÁNCHEZ ALMEIDA, A. *Fernando VII: El Deseado*. Madrid: Aldebarán, 1999.
- SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.

- URREA, J. *Carlos III : soberano y cazador*. Madrid: El Viso, 1989.
- VACA DE OSMA, J. A. *Carlos III*. Madrid: Rialp, 1997.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Avila: Institución Gran Duque de Alba, 1990.
- *VIDA y la obra de Félix de Azara, un sabio formado en el desierto, La*. Buenos Aires: Atlántida, 1941.
- VOLTES BOU, P. *Carlos III y su tiempo*. 3.^a ed. rev. Barcelona: Juventud, 1988. Grandes biografías.
- YEBES, C. Muñoz Roca-Tallada, Condesa de. *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías.

2.1.1.5.4. Autobiografías

2.1.1.5.4.1. Diarios

- GOYA, F. de. *El cuaderno italiano, 1770-1786: Los orígenes del arte de Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1994. Ed. facsímil.

2.1.1.5.4.2. Memorias

- GODOY, M. de. *Memorias*. Seco Serrano, C. (ed.). Madrid: Atlas, 1965. 2 v. Biblioteca de Autores Españoles; 88 y 89.
- HAVEMEYER, L. W. *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*. New York: Priv. Print. for the family of Mrs. H.O. Havemeyer and the Metropolitan Museum of Art, 1961.
- PALAFOX, J. de. *Memorias*. Edición, introducción y notas de H. Lafoz Rabaza. Zaragoza: Rolde de Estudios aragoneses; Ayuntamiento, 1994.

2.1.1.5.4.3. Epistolarios

- ANSÓN NAVARRO, A. Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. LIX-LX, 1995, p. 247-292.
- *CARTAS confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy : con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias*. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra. Madrid: M. Aguilar, [1935].
- GOYA, F. de. *Cartas a Martín Zapater*. Águeda, M. y Salas, X. de. (eds.). Madrid: Turner, 1982. Turner; 49.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.
- GOYA, F. de. *Diplomatario: Addenda*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991.

2.1.1.5.5. Repertorios biográficos²⁴

- ARTOLA, M. (dir.). *Diccionario biográfico*. Madrid: Alianza, 1991. Enciclopedia de Historia de España; 4.
- BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- COMMIRE, A. (ed.). *Women in Worls History: A biographical enclyclopedia*. Detroit: Yorkin, 1999- , 17 v.
- ESPERABÉ DE ARTEAGA, E. *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los hombres de España*. Madrid: [s.n.], 1946-1947.
- FATÁS, G. (dir.). *Aragoneses ilustres*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983.
- GIL NOVALES, A. *Diccionario biográfico del trienio liberal: (DBTL)*. Madrid: El Museo Universal, 1991.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149.
- GONZÁLEZ-DORIA, F. *Las reinas de España*. 5.^a ed. Madrid: Bitácora, 1989.
- HERRERO MEDIAVILLA, V. (dir.). *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica. Nueva serie: ABEPI II*. [Microforma]. München: Saur, [1991-1993].
- HERRERO MEDIAVILLA, V. (dir.). *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica 1960-1995*. [Microforma]. München: K.G. Saur, 1996.
- HERRERO MEDIAVILLA, V. y AGUAYO NAYLE, L. R. (eds.). *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica una compilación de 300 obras biográficas entre el siglo XVII y los inicios del siglo XX*. [Microforma]. München: Saur, [1986 -1989]. Acompañado por: *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*.
- JIMINEZ, L. B. (ed.). *Dictionary of artists' models*. London; Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001.
- LABANDEIRA, A. (comp.). *Biobibliografías españolas: compilación de repertorios clasicos*. [CD-ROM]. Madrid: Fundación Histórica Tavera; Digibis, 2001-2002. 2 v.

²⁴ Es clara la interconexión entre este epígrafe y el correspondiente a los diccionarios temáticos especializados, no obstante, hemos preferido clasificar aquí obras que aunque presentaban en su título el término *diccionario*, no estaban dedicadas propiamente a tareas de definición lexicográfica, sino que presentan únicamente una ordenación alfabética.

- LEÓN TELLO, P. *Damas nobles de la reina Maria Luisa: Índice de expedientes de la Orden conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: [s.n.], 1965.
- MAGILL, F. N. (ed.). *Dictionary of world biography*. Chicago: Fitzroy Dearborn; Pasadena: Salem Press, 1998-2000. 10 v.
- MANZANARES CASAS, L. *Reyes y reinas de España*. Madrid: Globo, 2000.
- MARTÍNEZ, C. (dir.). *Mujeres en la historia de España: enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta, 2000. Enciclopedias Planeta. Serie Mayor.
- MATEOS SAÍNZ DE MEDRANO, R. *Los desconocidos Infantes de España*. Barcelona: Thassàlia, 1996.
- *MUJERES en la historia de España: enciclopedia biográfica* 1.^a ed. Barcelona: Planeta, 2000. Enciclopedias Planeta. Mayor.
- RÍO, A. del. *Diccionario biográfico de Madrid: Mil hijos ilustres, curiosos, populares y pintorescos*. Madrid: Asamblea de Madrid; Marcial Pons, 1997.
- RÍOS MAZCARELLE, M. *Diccionario de los Reyes de España*. Madrid: Aldebarán, 1995-1999. 2 v.
- RÍOS MAZCARELLE, M. *Reinas de España. Casa de Borbón*. Madrid: Aldebarán, 1999-2000. 2 v. El legado de la historia; 13, 23.
- RODRÍGUEZ DE MARIBONA y DÁVILA, M. M. *Los herederos de la Corona Española: Historia de los Príncipes de Asturias*. Madrid: Sotuer, 1996.
- RUÍZ CORTÉS, F. y SÁNCHEZ COBOS, F. *Diccionario biográfico de personajes históricos del s. XIX español*. Madrid: Rubinos-1860, 1998.
- RÚSPOLI, E. *La marca del exilio: la Beltraneja, Cardoso y Godoy*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- SÁNCHEZ-PACHECO, F. *Carlos IV, María Luisa de Parma. La Privanza de Godoy*. Madrid: Aldebarán, 1998.
- TARDIFF, J. C. y MPHO MABUNDA, L. (eds.). *Dictionary of Hispanic biography*. New York: Gale Research, 1996.
- VILA-SAN JUAN, J. L. *Los Borbón en España: Cunas, bodas y mortaja*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

2.1.1.5.5.1. Genealogías

- CADENAS y LÓPEZ, A. A. de y CADENAS y VICENT, V. de. *Heraldario español, europeo y americano*. Madrid: Ediciones de la revista Hidalguía, 1991-2000. 6 v.
- CADENAS Y LÓPEZ, A. A. de y CADENAS Y VICENT, V. De. *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles 2001*. 34.^a ed. Madrid: Ediciones de la revista Hidalguía, 2002.
- GARCÍA CARRAFFA, A. y GARCÍA CARRAFFA, A. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid:

- [s. n.], 1920-1963. (Imprenta Antonio Marzo). 86 v. Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana; 3-88.
- GONZÁLEZ-DORIA, F. *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. San Fernando de Henares, Madrid: Bitácora, 1994.
 - LÓPEZ DE HARO, A. *Nobiliario Genealógico de los Reyes y Títulos de España*. Ollobarren, Navarra: Wilsen, 1996. 2 v.
 - MOGROBEJO, E. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía: adición al "Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos", por Alberto y Arturo García Carraffa*. Bilbao: Mogrobejo-Zabala, 1995-2000, 19 v.
 - PLOU GASCÓN, M. *La familia Palafox*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Investigaciones Historiográficas, 1989.
 - PLOU GASCÓN, M. *Los Palafox en Aragón. Genealogía y datos biográficos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.

2.1.2. Fuentes de información primaria

Son fuentes o documentos primarios todos aquellos que proporcionan información nueva y original, que no procede de recopilaciones anteriores –como en el caso de las obras de referencias– ni remite o redirecciona hacia otra –como ocurre con los documentos secundarios–.

Dentro de ellas se incluyen las monografías –individuales o colectivas–; las publicaciones periódicas y seriadas; así como una amplia variedad de tipos documentales agrupados bajo el epígrafe de literatura gris o literatura de difusión no convencional.

2.1.2.1. Monografías y partes de monografías

En este apartado se incluyen estudios específicos y detallados dedicados al análisis de aspectos concretos de una disciplina, elaborados por uno o varios autores, exponiendo sus líneas de trabajo, sus investigaciones, o sus hallazgos recientes.

Su lectura y comprensión puede plantear dificultades y requerir la consulta previa de obras más generales, como los tratados o los manuales. Con ellos comparten el mismo planteamiento en el tratamiento teórico de una disciplina; sin embargo, se diferencian,

en que, mientras que tratados y manuales ofrecen múltiples enfoques y perspectivas amplias, las monografías, son más específicas, y su alcance mucho más limitado²⁵.

En la elaboración de nuestro repertorio nos ha parecido útil e interesante subclasificar las monografías temáticamente en apartados diferentes, distinguiendo seis apartados; las que se ocupan propiamente sobre Francisco de Goya y su obra retratística; sobre el Arte y la Estética de los siglos XVIII y XIX; sobre la indumentaria y las condecoraciones; sobre milicia y armamento; sobre Historia de los siglos XVIII y XIX; y sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en esta misma época.

2.1.2.1.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística

- ÁGUEDA VILLAR, M. *“La Tirana” de Francisco de Goya*. Madrid: El Viso, 2001. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; 2.
- ÁGUEDA VILLAR, M. Los retratos ecuestres de Goya. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 39-59.
- ALCALÁ FLECHA, R. *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.
- ALONSO-FERNÁNDEZ, F. *El enigma Goya: La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. Breviarios; 593.
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Z. *Goya*. Madrid: [s.n.], 1889.
- ARMESTO SÁNCHEZ, J. (coord.). *Historia del arte: comentarios de obras maestras*. Granada: Port-Royal, 1998.
- BATICLE, J. *Goya de sangre y oro*. Madrid: Aguilar, 1989. Aguilar Universal; 8.
- BATICLE, J. Goya y la duquesa de Alba: ¿qué tal? En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 60-71.

²⁵ Por otra parte, el debate acerca de si las monografías deben considerarse, junto a tratados y manuales, como obras de referencia, es un clásico dentro de la Bibliografía. Así lo recoge G. Carrizo Sainero –Las fuentes de información. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 21-55, p. 46– decantándose por una postura intermedia que considera que es preciso valorar cuanto de información original y novedosa y cuanto de información ya conocida aportan, antes de incluirlas normativamente bajo un epígrafe u otro.

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. *Goya en Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1971.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1.
- BIHALJI-MERIN, O. Goya y Gea. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 100-118.
- BONET CORREA, A. Goya: arte y libertad. En *GOYA y su época*. Madrid: Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275, p. 4-10.
- BONMATÍ DE CODECIDO, F. *La duquesa Cayetana de Alba, maja y musa de D. Francisco de Goya*. Valladolid: Cumbre, 1940.
- BOZAL, V. El árbol goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 119-132.
- BOZAL, V. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza, 1994.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte; 38.
- BOZAL, V. *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen, 1993.
- BUESA CONDE, D. J. Ibercaja y el maestro Goya. En *IBERCAJA, una aportación al desarrollo económico y social 1876-2001*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 259-266.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959.
- CANELLAS LÓPEZ, A. *Las firmas y rúbricas del pintor Goya*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1991.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Centellas Salamero, R. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Carlos III cazador. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Carlos IV a caballo. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Carlos IV cazador. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- CARRETE PARRONDO, J. Carlos IV. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Conde de Altamira. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Condesa de Chinchón. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. El duque de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. El duque de Wellington. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Félix de Azara. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Ferdinand Guillemardet. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Fernando VII con manto real. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Fernando VII en un campamento. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Fernando VII. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Francisco de Cabarrus. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Francisco Javier de Larrumbe. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. General José de Palafox. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. General Ricardos. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- CARRETE PARRONDO, J. José del Toro y Zambrano. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Juan Agustín Ceán Bermúdez. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Juan Bautista Muguiro. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Juan Martín de Goicoechea. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. La condesa-duquesa de Benavente. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. La duquesa de Abrantes. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. La duquesa de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. La reina María Luisa con mantilla. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. La Tirana. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Manolito Ossorio. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Manuel Godoy. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. María de Pontejos y Sandoval, marquesa de Pontejos. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. María Luisa a caballo. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. María Luisa de Parma. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- CARRETE PARRONDO, J. Marquesa de Santa Cruz. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Martín Zapater. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Pantaleón Pérez de Nenin. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Sebastián Martínez. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Tadea Arias de León. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- *COLECCIÓN Altadis. Retratos de los Reyes*. [En línea]. Altadis. URL :<http://www.altadis.com/es/cultura/coleccionarte_reyes.htm> (Consultado el 31 de marzo de 2003).
- COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriodio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid. Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 133-153.
- CHUECA GOITIA, F. Goya y el paisaje. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 154-167.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. *Goya*. París: Amiot; Milán: Dumont, 1956.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PITA ANDRADE, J. M., CASO GONZÁLEZ, J. M. *Goya y su tiempo*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Animación Cultural, 1979. Misiones Culturales.
- EAUBONNE, F. d'. Les femmes de Goya. En EAUBONNE, F. d'. *Histoire de l'art et lutte des sexes*. Paris: [s.n.], 1977, p. 113-127.
- EITNER, L. Cages, Prisons and Captives in Eighteenth-Century art. En KROEBER, K. y WALLING, W. (eds.). *Images of Romanticism. Verbal and visual affinities*. New Haven; London: Yale University Press, 1978, p. 13-38.
- ESCRIBANO, M. Un país sucio y mestizo. En *ASÍ nos hemos visto: La figura humana en el arte español*. Barcelona: Lunewerg, 2002, p. 107-157.

- EZQUERRA DEL BAYO, J. *La duquesa de Alba y Goya: Estudio biográfico y artístico*. Madrid: [s.n.], 1928. (Establecimiento Tipográfico de Blass).
- EZQUERRA DEL BAYO, J. *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982.
- FERNÁNDEZ DOCTOR, A. y SEVA DÍAZ, A. *Goya y la locura*. Zaragoza: Fernández Doctor, A. y Seva Díaz, A., 2000.
- FUSTER, F. F. *Goya. Los retratos*. Madrid: [s.n.], 1965.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Algunos aspectos de Goya dibujante. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 168-174.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *Goya y la caza*. Madrid: El Viso, 1985.
- GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987.
- GARCÍA FELGUERA, M.^a *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- GASSIER, P. ¿Un retrato de Boccherini por Goya? En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 174-181.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 165-199.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195.
- GLENDINNING, N. Goya y el espíritu de Velázquez. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés. Ciencias Sociales, p. 13-44.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior.
- GLENDINNING, N. La duquesa de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- GLENDINNING, N. The French Revolution in Spain and the art of Goya. En MASON, H. T. y DOYLE, W. (ed.). *The impact of the French*

- Revolution on European consciousness*. Gloucester: Sutton, 1989, p. 117-132.
- GLENDINNING, N. y TROUTMANN, P. *Goya and his times*. London: Royal Academy of Arts, 1963.
 - GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.
 - GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *Goya: de lo bello a lo sublime*. Vitoria: Ayuntamiento, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1990.
 - *GOYA EN LA Biblioteca Nacional*. [CD-ROM]. Madrid: Pcmánia; Ministerio de Educación y Cultura; Biblioteca Nacional, 1996.
 - *GOYA in the collection of the Hispanic Society of America: Oil paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1926. *Hispanic Notes & Monographs*.
 - *GOYA y su época*. Madrid : Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275.
 - GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992.
 - GUILLÉN TATO, J. F. *Los marinos que pintó Goya, o sea Apuntes útiles y necesarios para el estudio de su Iconografía*. Madrid: [s.n.], 1928. (Imprenta de Marina).
 - HARRIS, E. *Goya*. London: Phaidon Press, 1969.
 - HELD, J. Los cartones para tapices. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 31-47.
 - HELMAN, E. F. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus, 1970. Persiles; 39.
 - HELMAN, E. F. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
 - HEMPEL-LIPSCHUTZ, I. *Spanish painting and the French romantics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972. *Harvard Studies in Romance Languages*; 32.
 - HEMPEL-LIPSCHUTZ, I. Théophile Gautier y su “Quimera retrospectiva” captada en la obra pictórica de Goya. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 206-225.
 - HIERRO, J. Retrato de Juan Bautista de Muguero. En *MIRAR un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunwerg, 1991, p. 238-240.
 - HOFMANN, W. *Goya: Das zeitalter der revolutionen*. Munich: Prestel Verlag, 1980.
 - HULL, A. H. *Goya: Man among kings*. New York: Hamilton Press, 1987.
 - KLINGENDER, F. D. *Goya and the democratic tradition*. Londres: Sidwick and Jackson, 1948.
 - LAFOND, P. *Goya*. París: Librairie de l’Art Ancien et Moderne, 1902.
 - LEWIS, A. B. W. *El mundo de Goya*. Madrid: Aguilar, 1970.

- LICHT, F. *Goya in perspective*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1973.
- LICHT, F. *Goya, the origins of the modern temper in art*. New York: Universe Books, 1979.
- LICHT, F. *Goya, the origins of the modern temper*. New York: Abbeville Press, 2001.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001.
- LIPSCHUTZ, I. H. *Spanish paintings and the French romantics*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- LOGA, V. von. *Francisco de Goya*. Berlín: G. Grote'sche, 1903.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra*. Monumentos y Museos; 6.
- LUNA, J. J. Influencias francesas en el mundo goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239.
- MANGIANTE, P. E. *Goya e l'Italia*. Roma: Fratelli Palombi, 1992.
- MARAVALL, J. A. La época de Goya. En MARAVALL, J. A. *Estudios de la historia del pensamiento español: (siglo XVIII)*. Introducción y compilación de M.^a Carmen Iglesias. Madrid: Mondadori, 1991. *Biblioteca Mondadori*; 19.
- MAYER, A. L. *Francisco de Goya*. Barcelona; Buenos Aires: Labor, 1925.
- MENA MARQUÉS, M. B. Consideraciones sobre un dibujo de Academia atribuido a Goya. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 240-255.
- MESTRE, J. A. y BLASCO, J.A. *Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1990.
- *MIRAR un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunwerk, 1991.
- MOFFIT, J. F. Francisco de Goya y Paul Revere: Una masacre en Madrid y una masacre en Boston. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 256-290.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995.
- NORDSTRÖM, F. Goya och hertigparet av Osuna. En GRATE, P. (ed.). *Spanska Mästare: En konsbok fran Nationalmuseum*. Stockholm: Rabén &

- Sjögren, 1960. *Arsbok för Svenska statens konstsamlingar*; VIII, p. 157-169 y notas p. 174.
- NORDSTRÖM, F. *Goya och melankolien. Studier I Goyas konst*. Upsala: [s. n.], 1956.
 - NORDSTRÖM, F. Goya portraits of the four temperaments En *DE artibus opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*. New York, 1961, p. 394-401.
 - NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989.
 - *OBRA de Goya, La*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996. 2 v.
 - ORS, E. d'. *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*. Madrid: Libertarias/Prodhufo. Ensayo; 99.
 - ORTEGA Y GASSET, J. *Goya*. 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1970.
 - ORTEGA Y GASSET, J. *Papeles sobre Goya y Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1950.
 - PÉREZ GONZÁLEZ, F. *Un cuadro de historia: Alegoría de la villa de Madrid, por Goya: ¿Goya fue afrancesado?* Madrid: Librería de la Asociación de Escritores y Artistas, 1910.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Dos Goyas más y algunos “Goyas” menos. En DAVIS, C. y SMITH, P. J. (ed.). *Art and literature in Spain: 1600-1800: Studies in honour of Nigel Glendinning*. London; Madrid: Tamesis, 1993. Serie A. Monografías; 148, p. 167-176.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La cultura visual de Goya. En PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Alianza Forma; 119, p. 147-158.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
 - PHAY-VAKALIS, S. El retrato en la pintura de Goya. En *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001, p. 44-46.
 - PUENTE, J. de la. Goya decimonónico y los goyescos españoles del siglo XIX. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 323-367.
 - QUINTANA, E. y QUINTANILLA, C. La restauración de las pinturas. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85.
 - *RETRATOS de mujeres por Goya*. Madrid: Fernando Fé, 1909.

- RODRÍGUEZ GORDILLO, J. M. Notas para un hallazgo documental. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26.
- SAINT-PAULIEN, J. *Goya, son temps, ses personages*. Paris. Plon, 1965.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Francisco Goya. En *ARS Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1965, T. XVII, p. 331-410.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya, su vida y sus obras*. Madrid: Peninsular, 1951.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los pintores de cámara de los reyes de España. En *PINTORES de los Borbones, Los*. Madrid: [s.n.], 1916, p. 113-181.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona: Omega, 1948.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Pintura y escultura del siglo XVIII. Francisco de Goya*. Madrid: Plus Ultra, 1958. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*; 17.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. *Genios de la pintura. Arte*; 4.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. El programa iconográfico de la Santa Cueva de Cádiz. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 374-385.
- SECO SERRANO, C. Goya y lo goyesco: entre la novela y la historia. En SECO SERRANO, C. *Viñetas históricas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 107-113.
- SENTENACH, N. *Los grandes retratistas en España*. Madrid: [s.n.], 1914 (Imprenta de San Francisco de Sales).
- SERULLAZ, M. *Goya, retratos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1959. *Minia*; 21.
- SOPEÑA, F. Las músicas goyescas. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 386-395.
- SORIA, M. *Agustín Esteve y Goya*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.
- SORIA, M. *Las miniaturas y retratos-miniatura de Goya*. [s. l.]: Cobalto, 1949.
- STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000.
- SUARÈS, A. *Pour un portrait de Goya*. Mortemart, Mézières-sur-Issoire: Rougeire, 1983.

- SULLIVAN, E. *Goya and the art of his time*. Dallas: Meadows Museum, 1982.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988.
- TOBAJAS, M. *Papeles del vivir de Goya y de su España*. Madrid: Servicios de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, 1984. Colección Adalid. Biblioteca del Pensamiento militar; 9.
- TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980.
- TORRALBA SORIANO, F. Goya, fuera de España. En *ARAGÓN en el mundo*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 298-307.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: a study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: a study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955.
- VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés. Ciencias Sociales.
- VEGA, J. Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés. Ciencias Sociales, p. 45-94.
- VOLLAND, G. *Männermacht und Frauenopfer: Sexualität und Gewalt bei Goya*. Berlin: Reimer, 1993.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library.
- WILSON-BAREAU, J. Manet between Velázquez and Goya. En DAVIS, C. y SMITH, P. J. (ed.). *Art and literature in Spain: 1600-1800: Studies in honour of Nigel Glendinning*. London; Madrid: Támesis, 1993. Serie A: Monografías; 148, p. 233-244.
- WILLIAMS, G. A. *Goya y la revolución imposible*. Barcelona: Icaria, 1978. Icaria; 17.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4.

2.1.2.1.2. Sobre Arte y Estética de los siglos XVIII-XIX

- ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Madrid. Junta de Iconografía Nacional, 1919.

- *ASÍ nos hemos visto: La figura humana en el arte español*. Barcelona: Lunwerg, 2002.
- ASSUNTO, R. *La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor, 1990. La balsa de la Medusa; 32.
- ASSUNTO, R. *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*. Madrid: Visor, 1989. La balsa de la Medusa.
- ASUNTO, R. Los teóricos del Neoclasicismo. En *ARTE, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980. Akal bolsillo; 17, p. 57-70.
- BÉDAT, C. *L'Academie des Beaux Arts de Madrid 1744-1808*. Toulouse: Le Mirail, 1974.
- BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Ensayos Arte.
- BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. La balsa de Medusa; 80-81. 2 v.
- BOZAL, V. *El gusto*. Madrid: Visor, 1999. La Balsa de Medusa; 94. Léxico de Estética.
- CAMÓN AZNAR, J., MORALES Y MARÍN, J. L. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. *Arte español del siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Summa artis: Historia general del arte; 27.
- CORVISIER, A. *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- CROW, T. E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- CHOUILLET, J. *L'esthétique des lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974. Littératures Modernes; 4.
- FRANCASTEL, P. La Estética de las luces. En *ARTE, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980. Akal bolsillo; 17, p. 15-55.
- FRANZINI, E. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 2000. La balsa de Medusa; 106. Léxico de estética.
- GAEHTGENS, T. W. Y POMIAN, K. *Le XVIII^{ème} siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. Histoire artistique de l'Europe.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- GRATE, P. (ed.). *Spanska Mästare: En konsbok fran Nationalmuseum*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1960. Arsbok för Svenska statens konstsamlingar; VIII.
- HASKELL, F. *Patrones y pintores: Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984. Arte. Grandes temas.
- HASKELL, F. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona. Crítica, 2002.
- JONES, S. R. *El siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. Introducción a la Historia del Arte.

- JUNQUERA, J. J. y SUREDA, J. *El siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos*. Barcelona: Plawerg, 1996. Historia del arte español; 8.
- LEVEY, M. *Rococo to revolution: major trends in eighteenth-century painting*. London: Thames and Hudson, 1988. World of art.
- MAESTROS de la pintura occidental. *Una historia del arte en 900 análisis de obras. Del Gótico a la época contemporánea*. Köln: Taschen, 2000.
- MICHELETTI, E. *Museos de Florencia*. Barcelona: Océano, 1978. Grandes Museos del mundo.
- MONREAL, L. (dir.). *La pintura en los grandes museos: National Gallery de Londres; Museo Nacional de Estocolmo, Metropolitan Museum de Nueva York*. 8.^a ed. Barcelona: Planeta, 1984.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra.
- MORALES SÁNCHEZ, J. La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., PÉREZ REYES, C. y ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Del Neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Alhambra, 1979. Historia del arte hispánico; V.
- NOVOTNY, F. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1986. Manuales arte Cátedra.
- POTTERTON, H. *National Gallery*. Barcelona: Océano, 1993. Grandes Museos del mundo.
- PUTTFARKEN, T. *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting, 1400-1800*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998.
- REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996. Ensayos de Arte.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El siglo XVIII: Entre tradición y Academia*. Madrid: Sílex, 1992. Introducción al arte español.
- ROSE DE VIEJO, I. Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy. En ROSE DE VIEJO, I. LA PARRA LÓPEZ, E. y GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *La imagen de Manuel Godoy*. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2001, p. 119-191.
- ROSENBLUM, R. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1986. Ensayistas; 270. Serie Mayor.
- SAMBRICIO, C. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España; Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

- SANTIAGO PÁEZ, Elena. *El gabinete de Ceán-Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Gijón: Casa Natal de Jovellanos, 1997.
- WELLESLEY, G. y STEEGMAN, J. *The Iconography of the first Duke of Wellington*. Londres: [s. n.], 1935.

2.1.2.1.3. *Sobre indumentaria y condecoraciones*

- *ABANICOS, Los: Su lenguaje expresivo: Con detalles de los alfabetos dactilológico y campilológico*. Barcelona: Montaner y Simón, 1887. Biblioteca del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano. Ed. facsímil.
- AGUILERA, E. M. *Los trajes populares de España, vistos por los pintores españoles*. Barcelona: Omega, 1948.
- BOEHN, M. von. *Accesorios de la moda: Encajes, abanicos, guantes*. Barcelona: Salvat, 1944.
- BOEHN, M. von. *La moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona: Salvat, 1928.-1947. 12 v.
- BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.
- BURUMA, A. *Fashions of the past*. London: Collins & Brown; New York: Sterling, 1999.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de (dir.). *La insigne Orden del Toisón de Oro*. Madrid: Palafox & Pezuela, 2000. Condecoraciones españolas; 4.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de. *La insigne orden del Toisón de Oro: su historia y sus ceremonias*. Valencia: Scriptorium, 1998.
- DALMAU, R. y SOLER JANER, J. M.^a. *Historia del traje*. Barcelona: Dalmau, 1946. 2 v. Temas clave; 78.
- LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 1988. Ensayos arte.
- RACINET, A. *Historia del vestido*. Madrid: Libsa, [s.a.].
- RIBEIRO, A. *Dress and morality*. New York: Holmes & Meier, 1986.
- RIBEIRO, A. *Dress in eighteenth-century Europe, 1715-1789*. New York: Holmes & Meier, 1985.
- RIBEIRO, A. *Dress in eighteenth-century Europe*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- RIBEIRO, A. *Fashion in the French Revolution*. New York: Holmes & Meier, 1988.
- RIBEIRO, A. *The art of dress: fashion in England and France 1750 to 1820*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- RIBEIRO, A. *The dress worn at masquerades in England, 1730 to 1790, and its relation to fancy dress in portraiture*. New York: Garland, 1984.

- RIBEIRO, A. *The gallery of fashion*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- RIBEIRO, A. y CUMMING, V. (comp. y ed.). *The Visual history of costume*. London: B.T. Batsford; New York,: Drama Book, 1989.

2.1.2.1.4. Sobre milicia y armamento

- ALBI DE LA CUESTA, J., STAMPA PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. *Un eco de clarines. La caballería española*. Madrid: Tabapress, 1992.
- ALMIRALL, J. *Las banderas españolas de 1704 a 1977*. Barcelona: Agrupación de Miniaturistas Militares de España, 1978.
- ANDUJAR, F. *Los militares en la España del siglo XVIII: Un estudio social*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991. Biblioteca "Chronica nova" de estudios históricos; 14.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia, 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2.
- BARCELÓ RUBÍ, B. *El armamento portátil español (1764-1939), una labor artillera*. Madrid: San Martín, 1976.
- BUENO CARRERA, J. M. *Andalucía y sus milicias*. Madrid: Aldaba, 1990. Aldaba militar.
- BUENO CARRERA, J. M. *El ejército y la Armada en 1808*. Málaga: J. M. Bueno, 1982.
- BUENO CARRERA, J. M. *Guardias reales de España: desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I*. Madrid: Aldaba, 1989. Aldaba militar.
- BUENO CARRERA, J. M. *La expedición española a Dinamarca, 1807-1808*. Madrid: Aguilar, 2000.
- BUENO CARRERA, J. M. *La infantería y la artillería de Marina, 1537-1931*. Málaga: J. M. Bueno, 1985.
- BUENO CARRERA, J. M. *Los franceses y sus aliados en España, 1808-1814*. Madrid: Falcata, 1996.
- BUENO CARRERA, J. M. *Los húsares*. Madrid: Barreiro, 1982.
- BUENO CARRERA, J. M. *Soldados de España*. Madrid: Almena, 1999.
- BUENO CARRERA, J. M. *Tropas de la Casa Real*. Madrid: Barreiro, 1982.
- BUENO CARRERA, J. M. *Uniformes españoles de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Aldaba, 1989. Aldaba militar.
- CHARTRAND, R. y YOUNGHUSBAND, B. *Spanish Army in the Napoleonic Wars*. Oxford: Osprey, 1998-1999. 3 v.
- DELGADO, S. *Guerra de la Independencia: proclamas, bandos y combatientes*. Madrid: Editora Nacional, 1979. Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados. Segunda serie; 7

- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, F. *El ejército español en el siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- GIMÉNEZ Y GONZÁLEZ, M. *El ejército y la Armada*. Madrid: Ediciones Ejército, 1982. 2 v. Ed. Facsímil de 1862.
- GÓMEZ RUÍZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. *El ejército de los Borbones*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1989-2001. 5 v. Contiene: 1. 1700-1746; 2. Reinado de Fernando VI y Carlos III (1746-1788); 3. Tropas de ultramar siglo XVIII (2 v.); 4. Reinado de Carlos IV (1788-1808); 5. Reinado de Fernando VII, 1808-1833 (2 v.).
- GREGORI SANRICARDO, E. y POZO, P. del. *Uniformes del ejército español*. Madrid: Argenteria, 1998.
- GUERRERO ACOSTA, J. M. *El ejército español en campaña*. Madrid: Almena, 1998.
- GUILLÉN TATO, J. F. *Historia de las condecoraciones marineras: Cruces, medallas y escudos de distinción*. Madrid: Instituto Histórico de Marina, 1958.
- HAYTHORNTHWAITE, P. *Tropas especiales: Napoleón; Wellington*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995. Ejércitos y batallas; 74. Tropas de élite; 38.
- HAYTHORNTHWAITE, P. y CHAPPELL, M. *Uniforms of the Peninsular Wars*. London: Arms and Armor Press, 1995.
- HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, M. D. La artillería de Carlos IV. La Guerra de Portugal en 1801. Definitiva reorganización del Real Cuerpo en 1802 y los artilleros en la Expedición a Dinamarca. En VALDÉS SÁNCHEZ, A. (ed.). *Al pie de los cañones: La artillería española*. Madrid: Tabapress, 1994, p. 179-205.
- HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, M. D. La artillería en la Guerra contra la Convención En VALDÉS SÁNCHEZ, A. (ed.). *Al pie de los cañones: La artillería española*. Madrid: Tabapress, 1994, p. 147-177.
- HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, M. D. La artillería en la Guerra de la Independencia En VALDÉS SÁNCHEZ, A. (ed.). *Al pie de los cañones: La artillería española*. Madrid: Tabapress, 1994, p. 207-239.
- LACHOUQUE, H., TRANIE, J. y CARMIGNIANI, J. C. *Napoleon's War in Spain*. London: Arms and Armour, 1993.
- NORTH, R. *Uniformes militares 1686-1918*. Verona: Bruguera, 1972.
- OCETE RUBIO, R. *Armas blancas en España*. Madrid: Tucán, 1988.
- OCETE RUBIO, R. *Armas de caza españolas*. Burgos: Aldecoa, 1998.
- OCETE RUBIO, R. *Las armas de fuego: su evolución de 1775 a 1900*. Madrid: Nebrija, 1982.
- PUELL DE LA VILLA, F. *Historia del ejército en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. El libro universitario. Materiales; 34.
- STAMPA PIÑEIRO, L. Guerra de Independencia En ALBI DE LA CUESTA, J., STAMPA PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH,

- J. *Un eco de clarines. La caballería española*. Madrid: Tabapress, 1992, p. 133-163.
- STAMPA PIÑEIRO, L. La Campaña contra Portugal y la Expedición a Dinamarca. En ALBI DE LA CUESTA, J., STAMPA PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. *Un Eco De Clarines. La Caballería Española*. Madrid: Tabapress, 1992, p. 111-131.
 - STAMPA PIÑEIRO, L. La Guerra contra la Convención En ALBI DE LA CUESTA, J., STAMPA PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. *Un eco de clarines. La caballería española*. Madrid: Tabapress, 1992, p. 79-109.
 - *UNIFORMES militares. 1805*. Madrid: Ministerio de Defensa, DRISDE, 1996.
 - *UNIFORMES militares. El ejército de Carlos III*. Madrid: Ministerio de Defensa, DRISDE, 1993.
 - VALDÉS SÁNCHEZ, A. (ed.). *Al pie de los cañones: La artillería española*. Madrid: Tabapress, 1994.
 - WINDROW, M. y EMBLETON, G. *Military dress of de Peninsular War*. London: Windrow and Green, 1991.

2.1.2.1.5. Sobre Historia de los siglos XVIII-XIX

- AGUILAR PIÑAL, F. *Introducción al siglo XVIII*. 1.^a ed. Madrid; Gijón: Júcar, 1991. Historia de la literatura española; 25.
- AGUILAR PIÑAL, F. *La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*. Madrid: [s.n.], 1972.
- ALBIAC BLANCO, M. D. Félix de Azara, “inventor” del Río de la Plata. En FATÁS, G. (dir.). *Aragón en el mundo*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p.277-288.
- AMALRIC, J.-P. y DOMERGUE, L. *La España de la Ilustración (1700-1833)*. Barcelona: Crítica, 2001. Libros de historia.
- ANES, G. *El Antiguo Régimen: los Borbones*. 6.^a ed. Madrid: Alianza Universidad, 1983, p. 414-434. ARTOLA, M. (dir.). Historia de España Alfaguara; IV.
- ARIÈS, P. y DUBY, G. (dir.). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991. 10 v.
- ARMILLAS VICENTE, J. A. *La Guerra de la Independencia y los Sitios*. Zaragoza: Ayuntamiento; Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997. Historia de Zaragoza; 11.
- ARMILLAS VICENTE, J. A. y SOLANO CAMÓN, E. *La España ilustrada: (siglo XVIII)*. Madrid: Anaya, 1989. Biblioteca iberoamericana; 58.
- ARTOLA, M. *La España de Fernando VII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

- AYMES, J. R. *La guerra de España contra la revolución francesa (1793-1795)*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert", 1991. Ensayo e investigación; 38.
- AYMES, J. R. *Los Españoles en Francia (1808-1814): la deportación bajo el primer imperio*. Madrid: Siglo XXI de España, 1987. Historia.
- AYMES, J. R. *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- AZCÁRATE, P. *Wellington y España*. Madrid: Espasa Calpe, 1960.
- BARBASTRO GIL, L. *Los afrancesados. Primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*. Madrid: Institución. "Juan Gil-Albert", CSIC, 1993.
- BOIS, J. P. *La revolución francesa*. Madrid: Historia 16, 1989.
- BOLUFER PERUGA, M. *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Valencia: Diputación de Valencia; Institución Alfonso el Magnánimo, 1998. Estudios Universitarios, 70.
- CORONA BARATECH, C. E. *Las ideas políticas en el reinado de Carlos IV*. Madrid: Ateneo, 1954.
- CORONA BARATECH, C. E. *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*. Madrid: Rialp, 1957.
- *CRONICA de la Revolución: 1789-1989*. Madrid: Promotora de Informaciones, 1989.
- DEMERSON, P. de, DEMERSON, J. y AGUILAR PIÑAL, F. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII*. San Sebastián: [s.n.], 1974.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Barcelona: Altaya, 1996. Grandes obras de historia; 11.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Hechos y figuras del siglo XVIII español*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1980. Historia.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C., 1955.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Las claves del despotismo ilustrado, 1715-1789*. Barcelona: Planeta, 1990. Las claves de la historia; 20.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Los judeoconversos en la España moderna*. Madrid: Mapfre, 1991. Colección América 92; 7.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel, 1981. Ariel-Historia; 9.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. y AGUILAR PIÑAL, F. *El Barroco y la Ilustración*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1976. Historia de Sevilla; IV. Colección de bolsillo; 50.
- ESDAILE, C. J. *The duke of Wellington and the command of the Spanish army (1812-1814)*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- FORNIÉS CASALS, J. F. *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones*

con el artesanado y la industria. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.

- FORNIÉS CASALS, J. F. *La política social y la Ilustración aragonesa (1773-1812): la acción social de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. [Zaragoza]: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1997.
- FORNIÉS CASALS, J. F. *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000. CAI100; 50.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España; VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *El fin del Antiguo Régimen: el reinado de Carlos IV*. Madrid: Historia 16; Temas de Hoy, 1996. Historia de España 20.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del S. XVIII*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989.
- HEREDIA HERRERA, A. *Sevilla y los hombres del comercio: (1700-1800)*. Sevilla: Galaxia, 1989.
- HERR, R. *The Eighteenth century enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1958.
- LÓPEZ TABAR, J. *Los famosos traidores: Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Regimen (1808-1833)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Historia Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ-CORDÓN, M. V., PÉREZ SAMPER, M. A. y MARTÍNEZ DE SAS, M. T. *La casa de Borbón: familia, corte y política*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. 2 v. El libro de bolsillo. Historia; 4191-4192.
- LOVETT, G. H. *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*. Barcelona, Península, 1975. 2 v.
- MARAVALL, J. A. *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999. 4 v. Historia de la sociedad política. Contiene: 1. Edad Media. 2. Época del Renacimiento. 3. Siglo del Barroco 4. Siglo XVIII.
- MARAVALL, J. A. *Estudios de la historia del pensamiento español: (siglo XVIII)*. Introducción y compilación de M.^a Carmen Iglesias. Madrid: Mondadori, 1991. Biblioteca Mondadori; 19.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. *Las España de Carlos IV (1784-1808)*. Madrid: Arco/Libros, [1999]. Cuadernos de Historia; 71.
- MARTÍNEZ VERÓN, J. *La Real Casa de Misericordia*. Zaragoza: Diputación Provincial, 1985.
- MASON, H. T. y DOYLE, W. (ed.). *The impact of the French Revolution on European consciousness*. Gloucester: Sutton, 1989.
- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*. Madrid: [s. n.], 1974. Monográfica; 4.

- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *La embajada extraordinaria de Cabarrús*. Madrid: [s.n.], 1968. Monográfica; 1.
- PALACIO ATARD, V. *Los españoles de la Ilustración*. Madrid: Guadarrama, 1964. Guadarrama de crítica y Ensayo; 44.
- PÉREZ SARRIÓN, G. *La integración de Zaragoza en la red urbana de la ilustración (1700-1808)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza; Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998. Historia de Zaragoza; 10.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C. M. *Don Luis de Borbón. El Cardenal de los liberales (1777-1823)*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002. Monografías; 15.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C. M. *Dos Borbones, cardenales primados en Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2001.
- ROSE DE VIEJO, I. LA PARRA LÓPEZ, E. y GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *La imagen de Manuel Godoy*. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2001.
- SALAS AUSENS, J. A. El general Ricardos, conquistador del Rosellón. En FATÁS, G. (dir.). *Aragón en el mundo*. Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 270-275.
- SALCEDO RÚIZ, A. *La época de Goya: Historia de España e Hispanoamérica desde el advenimiento de Felipe V hasta la Guerra de la Independencia*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- SÁNCHEZ AGESTA, L. *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979. Colección de bolsillo; 75.
- SÁNCHEZ AGESTA, L. *España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII*. Oviedo: [s.n.], 1955. Cuadernos de la Cátedra Feijoo; 2.
- SECO SERRANO, C. Leyenda y realidad de una reina de España. En SECO SERRANO, C. *Viñetas Históricas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 97-106.
- SERRAILH, J. *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle*. Paris: Kincksieck, 1954.
- SOLÍS, R. *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*. 5.^a ed. Madrid: Sílex, 2000.
- TEDDE DE LORCA, P. *El Banco de San Carlos (1782-1829)*. Madrid: Alianza; Banco de España, 1988.
- TEJERO ROBLEDO, E. *La villa de Arenas en el siglo XVIII: el tiempo del infante don Luis (1727-1785)*. Ávila: Instituto Gran Duque de Alba, 1997.
- VÁZQUEZ DE PRADA, V. *Aportaciones a la historia económica y social: España y Europa, siglos XVI-XVIII*. Pamplona: EUNSA, 2000. 2 v. Histórica. Contiene: 1. Reflexiones en torno a la historia económica, el

comercio español y sus hombres de negocios 2. Las actividades industriales, moneda y crédito: el mundo de las finanzas.

2.1.2.1.6. *Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII y XIX*

- AGUILAR PIÑAL, F. *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Trotta; C. S. I. C., 1996. La dicha de enmudecer. Serie Teoría literaria.
- ANDIOC, R. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- ARASSE, D. El artista. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 235-264.
- BARTA, I. Le Corps discipliné: sexuation du langage gestuel à l'époque des Lumières. En *CONCEPTUALISING Woman in Enlightenment Thought*. Berlin: [s.n.], 2001, p. 145-168.
- BERGERON, L. El hombre de negocios. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 129-150.
- BERTAUD, J.-P. El soldado. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 93-128.
- BOURGUET, M. N. El explorador. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, 265-318.
- BROWNING, J. D. (ed.). *Education in the 18 th century*. New York: Garland, 1979.
- BROWNING, J. D. (ed.). *The stage in the 18 th century*. New York: Garland, 1979.
- CALLAHAN, W. J. *Honor, comerce and industry in 18. th century Spain*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- CAMPOS, J. *Teatro y sociedad en España 1780-1820*. Madrid: Moneda y Crédito, 1963.
- CAPRA, C. El funcionario. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 319-357.
- CHARTIER, R. El hombre de letras. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 151-195.
- CHASTENET, J. *La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya*. Paris: Hachette, 1966.
- CORREDOR-MATHEOS, J. *El juguete en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- COTARELO Y MORI, E. *María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897. Estudios sobre la historia del arte escénico en España; II.
- DAVIS, C. y SMITH, P. J. (ed.). *Art and literature in Spain: 1600-1800: Studies in honour of Nigel Glendinning*. London; Madrid: Tamesis, 1993. Serie A. Monografías; 148.

- DURÁN, M. A. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- FERRONE, V. El hombre científico. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 197-233.
- FRITZ, P. y MORTON, R. (eds.). *Woman in the 18. th century, and others essays*. Toronto; Sarasote, Fla: S. Stevens, 1976.
- FRITZ, P. y WILLIAMS, D. (eds.). *City & society in the 18. th century*. Toronto: A. M. Hakkert, 1973.
- FRITZ, P. y WILLIAMS, D. (eds.). *The triumph of culture; 18. th century perspectives*. Toronto: A. M. Hakkert, 1972.
- GARCÍA-BAQUERO GONZALEZ, A. *Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1988.
- GODINEAU, D. La mujer. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 395-428.
- GOODY, J. *La Evolución de la familia y del matrimonio en Europa*. Barcelona: Herder, 1986.
- GOODY, J. *La familia europea: ensayo histórico-antropológico*. Barcelona: Crítica, 2001. La construcción de Europa.
- GOYA: 250 aniversario: *La vida cotidiana en Aragón en la época de Francisco de Goya 1746-1828*. [CD-ROM]. Zaragoza: Diputación Provincial, 1996.
- HAIDT, R. *Embodying enlightenment: knowing the body in Eighteenth-century Spanish literature and culture*. Houndmills, Basingstoke: MacMillan, 1998.
- HUGHES, P. y WILLIAMS, D. (eds.). *The varied pattern; studies in the 18. th century*. Toronto: A.M. Hakkert, 1971.
- IGLESIAS, C. (dir.). *Nobleza y sociedad III. Las noblezas españolas, reinos y señoríos en la Edad moderna*. Oviedo: Nobel; Fundación Banco Santander Central Hispano, 1999.
- IGLESIAS, C. *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*. Madrid. Real Academia de la Historia, 1999.
- JULIA, D. El sacerdote. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 359-394.
- LLOP ALFONSO, M. *La educación de las niñas en el marco de la Ilustración aragonesa: superación de obstáculos en la implantación de un modelo de educación para las mujeres*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000.
- LYNCH, J. *La España del siglo XVIII*. Barcelona: Crítica, 1999.
- MARTÍN GAITE, C. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Lumen, 1982.

- MARTÍNEZ MEDINA, A. *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*. Madrid: Dirección General de la Mujer; Horas y Horas, 1995.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Madrid: La Librería, 1997. Madrid de bolsillo; 14
- MORTON, R. E. y BROWNING, J. D. (eds.). *Religion in the 18. th century*. New York: Garland, 1979.
- NEGRÍN FAJARDO, O. *Pedagogía e Ilustración españolas: El ideario educativo de los fundadores de la Sociedad Económica Matritense de Amigos el País*. Madrid: [s.n.], 1981.
- SAN JOSÉ, D. *El Madrid de Goya: Tipos, costumbres*. Madrid: Renacimiento, 1928.
- SERNA, P. El noble. En VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 43-91.
- *TEXTOS para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994. Historia. Serie menor.
- TORRIONE, M. (ed.). *España festejante: el siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.
- VIDAL GALACHE, F. y VIDAL GALACHE, B. *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*. Madrid: UNED, 2000.
- VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo.

2.1.2.2. *Publicaciones periódicas y seriadas*

Son publicaciones de autoría colectiva, que aparecen –con un título legal que las identifica– a intervalos regulares fijados de forma previa, durante lapsos de tiempo no limitados. Además, poseen carácter acumulativo, puesto que los diferentes ejemplares o números no se sustituyen unos a otros.

Por su carácter periódico y ágil, son un vehículo muy rápido y eficaz para la divulgación de la información de actualidad y de la comunicación científica en sus distintos ámbitos de conocimiento.

Su tipología es muy variada y no está exenta de cierta confusión terminológica²⁶.

²⁶ P. Irureta-Goyena Sánchez –Las publicaciones periódicas. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 357-432, p. 362-366– deslinda de forma precisa las diferencias conceptuales entre *publicación periódica*; *publicación seriada* y *revista*, y establece dos criterios para su clasificación: A) Según su periodicidad: anuarios, memorias, series monográficas, series de informes, series de actas, etc. Este mismo criterio aplicado a las publicaciones periódicas permite distinguir entre revistas divulgativas o científicas y, periódicos semanarios o diarios. B) Según la clase de fuente de información, pueden ser calificadas como publicaciones periódicas que son fuentes primarias y publicaciones periódicas que son fuentes secundarias.

- *A distancia*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Madrid: UNED, Gabinete Técnico del Rectorado, 1983- . Revista semestral. Es continuación de: UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Es suplemento de esta publicación: Cuadernos de cultura. ISSN 1133-1151.
- *ABC*. Madrid: Prensa Española, 1903- . Periódico diario. ISSN 1136-0143.
- *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1881- . Revista trimestral. Es continuación de: Anales de la Real Academia de Bellas. ISSN 0210-640X.
- *Album. Letras-artes*. Madrid: Album Letras Artes, 1986- . Revista bimestral. ISSN 1131-6411.
- *Alerta*. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Información Científica y Humanística. México: Centro de Información Científica y Humanística, [19??]-1979. ISSN 9917-4413.
- *Almanaque de las provincias*. Valencia: Las Provincias, 1880- . Revista anual. ISSN 9916-3381.
- *Anales de la Universidad de Valencia*. Universidad de Valencia. Valencia: Universidad de Valencia, 1920-1968. Revista trimestral. En parte, continuada por: Anales de la Facultad de Medicina. ISSN 1132-5224.
- *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Madrileños, 1966- . Revista anual. ISSN 0584-6374.
- *Anales del Museo Nacional de Antropología. Nos-Otros*. Museo Nacional de Antropología. Madrid: Madrid: Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995- . Revista anual. Es continuación de Anales del Museo del Pueblo Español. ISBN 1135-1853
- *Anales toledanos*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1967- . Revista anual. ISSN 0538-1983.
- *Antiquaria*. Madrid: CIPSA, 1983-1989. Revista mensual. Fundida con: Galería (Madrid) para formar Galería Antiquaria. ISSN 0212-8810.
- *Apollo*. London: Apollo, 1925- . Revista mensual. ISSN 0003-6536.
- *Aragón*. Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. Zaragoza: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925-1967. Revista mensual. Continuada por: Aragón turístico y monumental. ISSN 9934-9809.

A propósito de esta última cuestión observa muy certeramente cómo la implantación de las nuevas tecnologías –señaladamente la difusión de publicaciones periódicas a través de CD-ROM e Internet– está haciendo replantear la tipología tradicional de fuentes de información, al aparecer formatos que aunan la condición de fuentes primarias y secundarias.

- *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944-Revista mensula. ISSN 0210-1963.
- *Archivo de arte valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1915- . Revista anual. ISSN 0211-5808.
- *Archivo español de arte*. Instituto Diego Velazquez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velazquez, 1940- . Revista trimestral. En parte, es continuación de: Archivo español de arte y arqueología. ISSN 0004-0428.
- *Argensola. Revista de ciencias sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. Instituto de Estudios altoaragoneses. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Instituto de Estudios Oscenses, 1950-Periodicidad irregular. ISSN 0518-4088.
- *Art News*. New York: Art news Associates, 1923- . Revista mensual. ISSN 0004-3273.
- *Arte español*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1941-1969. Es continuación de: Revista española de Arte. ISSN 9944-2930.
- *Arte español*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1912-1931. Revista trimestral. Continuada por: Revista española de Arte. ISSN 9934-1905.
- *Artigrama*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1984- Revista anual. ISSN 02131498.
- *Arts Magazine*. New York: Art Digest Inc., 1961-1992. Revista mensual. Es continuación de: Arts (New York, 1955). ISSN 0004-4059.
- *Arts Magazine*. Paris: Arts magazine, 1981- . Revista semanal. Continuada por: Arts (Paris). ISSN 0244-1268.
- *Bellas Artes*. Patronato Nacional de Museos, Dirección General de Bellas Artes. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1970-1979. Revista trimestral. ISSN 0210-0495.
- *Bibliography of the history of Art: BHA = Bibliographie d'histoire de l'Art*. Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de l'Information Scientifique et Technique, Getty Art History Information Program, Comité International d'Histoire de l'Art, Comité Français d'Histoire de l'Art, College Art Association of America, Art Libraries Society of North America. Vandoeuvre-lès-Nancy. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de l'Information Scientifique et Technique, 1991- . Revista trimestral. También denominada: BHA. Es fusión de: Répertoire international de la littérature de l'Art y Répertoire d'art et d'Archéologie. ISSN 1150-1588.
- *BOCES*. Cátedra Feijoo. Oviedo: Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1973-1983. Revista anual. También denominada: Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII. Continuada por: Cuadernos de estudios del siglo

XVIII y en parte, por: Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII. Bibliografía dieciochista. ISSN 0210-475X.

- *Boletín de Arte*. Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1980- . Revista anual. ISSN 02118483.
- *Boletín de Bellas Artes*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1934- . Revista anual. ISSN 0210-6531.
- *Boletín de la Academia Iberoamericana y Filipina de Historia Postal*. Academia Iberoamericana y Filipina de Historia Postal. Madrid. Dirección General de Correos y Telecomunicación, 1945- . Revista de periodicidad irregular. ISSN 0210-2803.
- *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Biblioteca Menéndez Pelayo. Santander: Biblioteca Menéndez Pelayo, 1919- . Revista trimestral. ISSN 0006-1646.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia. Madrid: Real Academia de la Historia, 1877- . Revista cuatrimestral. ISSN 0034-0626.
- *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Sociedad Española de Excursiones. Madrid: Sociedad Española de Excursiones, 1893-1954. Revista trimestral. ISSN 9938-7816.
- *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1947-1991. Revista cuatrimestral. Continuada por: Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos. ISSN 0020-384X.
- *Boletín del Museo del Prado*. Museo del Prado. Madrid: Museo del Prado, 1980- . Revista cuatrimestral, desde 1990 anual. ISSN 0210-8143.
- *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza: Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980- . Revista trimestral. ISSN 0211-3171.
- *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1932- . Revista anual. ISSN 0210-9573.
- *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts = Szépművészeti Múzeum közleményei*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1947- . Revista semestral. ISSN 0200-8068.
- *Bulletin Hispanique*. Société de Correspondance Hispanique, Université de Bordeaux, Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Bordeaux: Féret; Lyon: Henri Georg; Marseille: Paul Ruat, 1899- . Revista trimestral. En parte, es continuación de: Revue des universités du midi. ISSN 0007-4640.
- *Butlletí Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi*. Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona: Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1986- . Revista anual. ISSN 1133-0341.

- *ByN Dominical*. Barcelona: Mediática Sociedad Gestora de Medios, 2000- . Revista semanal. Es fusión de: Blanco y Negro y El Dominical.
- *Claves de Razón Práctica*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1990- . Revista mensual. ISSN 1130-3689.
- *Clavileño*. Asociación Internacional de Hispanismo. Madrid: Asociación Internacional de Hispanismo, 1950-1967. Revista bimestral. ISSN 0578-4719.
- *Commentaire*. Paris: Julliard, 1978- . Revista trimestral. ISSN 0180-8214.
- *Connaissance des arts*. Société Française de Promotion Artistique. Paris: Société Française de Promotion Artistique, 1980- . Revista mensual. Continuación de: *Connaissance des arts*, *Plaisir de France*. ISSN 0293-9274.
- *Cuadernos Abulenses*. Institución "Gran Duque de Alba". Avila: Institución "Gran Duque de Alba", Diputación Provincial, 1984- . Revista bianual. ISSN 0213-0475.
- *Cuadernos de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Institución Fernando el Católico, Diputación provincial, 1966- . Revista anual. ISSN 0590-1626.
- *Cuadernos de arte e iconografía*. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya" de la Fundación Universitaria Española. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988- . Revista semestral. ISSN 0214-2821.
- *Cuadernos de bibliofilia*. Valencia: Albatros, 1979- . Revista trimestral. ISSN 0210-5500.
- *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII. Oviedo: Universidad de Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII, 1991- . Revista anual. Es continuación de: *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*. ISSN 1131-9879.
- *Cuadernos de historia moderna*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Moderna. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988- . Revista anual. En parte, es continuación de: *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*. ISSN 0214-4018.
- *Cuadernos del Lazarillo: revista literaria y cultural*. Asociación Internacional de Traductores, Intérpretes y Profesores de Español. Salamanca: Asociación Internacional de Traductores, Intérpretes y Profesores de Español, 1994- . Revista semestral. Es continuación de: *Lazarillo (Salamanca)*. ISSN 1134-5292.
- *Cuadernos dieciochistas: revista consagrada al estudio de la historia, el pensamiento, la literatura, el arte y la ciencia del siglo XVIII*. Sociedad española de Estudios del siglo XVIII. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000- . Revista anual. ISSN 1576-7914.
- *Cuadernos hispanoamericanos*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1948- . Revista mensual. Tiene subseries: *Los complementarios*. ISSN 0011-250X.

- *Cuenta y razón*. Fundación de Estudios Sociológicos. Madrid: FUNDES, 1981-1991. Revista bimestral. Continuada por: *Cuenta y razón del pensamiento actual*. ISSN 0211-1381.
- *Dossier de l'art*. Dijon: SFBDA/Archeologia, 1991- . Revista bimestral, mensual a partir del n.º 31 (agosto 1996). ISSN 1161-3122.
- *El País. Artes*. Madrid: Promotora de Informaciones, 1982- . Revista anual. ISSN 0211-9366.
- *El periódico del arte: Actualidad, política y mercado*. Madrid: Editorial PPM, 1997- . Revista mensual. Tiene como suplemento: *Boletín del mercado*. Se edita también en francés, inglés, italiano y griego. ISSN 1138-2511.
- *El siglo que viene*. Ayuntamiento de Sevilla, Centro Municipal de Investigación y Dinamización Educativa. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura y Educación, 1987- . Revista trimestral. ISSN 0214-3216.
- *Emblemata: revista aragonesa de emblemática*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995- También denominada: ERAE. *Emblemata revista aragonesa de emblemática*. Revista de periodicidad irregular. ISSN X-32-020722-5.
- *Estudios Mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol*. Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol. El Ferrol: Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol, 1985- . Revista anual. ISSN 02134357.
- *FMR*. Barcelona: Ebrisa, 1989- . Revista bimestral. También denominada: Franco María Ricci. ISSN 0214-9400.
- *Forma*. Barcelona: [s.n.], 1904-1908. Revista mensual. ISSN 9950-0264.
- *Fragmentos*. Ministerio de Cultura. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984- . Revista bimestral. ISSN 0213-1706.
- *Gaceta de Bellas Artes*. Asociación de Pintores y Escultores. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1921- . ISSN 9952-6565.
- *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. Museo Municipal de Madrid. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal de Madrid. Revista de periodicidad irregular.
- *Gazette des Beaux Arts*. Bibliothèque Nationale. Paris: Bibliothèque Nationale, 1859- . Revista mensual. ISSN 0016-5530.
- *Goya*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1954- . Revista bimestral. ISSN 0017-2715.
- *Guadalimar: revista de las Artes*. Madrid: Miguel Fernández-Braso, 1975-2002. Revista mensual, bimestral desde 1997. Variante de título: *Guadalimar: revista bimestral de las artes*. ISSN 0210-1254.
- *Hispania: Revista Española de Historia*. Instituto Jerónimo Zurita de Historia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940- . Revista cuatrimestral. Tiene suplementos: *Cuadernos de historia*. ISSN 00182141.

- *Hispanic Review*. University of Pennsylvania; Hispanic Society of America. Philadelphia: Department of Romance Languages of the University of Pennsylvania, 1933- . Revista trimestral. ISSN 0018-2176.
- *Historia 16*. Madrid: Información y Revistas, 1976- . Revista mensual. ISSN 0210-6353.
- *Historia y Vida*. Barcelona: Gaceta Ilustrada, 1968- . Revista mensual. ISSN 0018-2354.
- *History Workshop Journal*. Oxford: Oxford University Press, 1955- . Continuación de: History Workshop. ISSN 1363-3554.
- *Índice Español de Humanidades. Serie A, Bellas Artes*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982- . Revista anual. En parte es continuación de Índice Español de Humanidades. ISSN 0214-7548.
- *Información comercial española. Revista de economía*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda. Revista mensual. ISSN 0019-977X.
- *Instituto de Estudios Alicantinos*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1969-1971. Revista publicada tres veces por semana. Continuada por: Revista del Instituto de Estudios Alicantinos. ISSN 0211-9641.
- *Ius commune*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1967- . Revista de publicación irregular. ISSN 0579-2428.
- *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Warburg Institute. London: Warburg Institute, University of London, 1939- . Revista anual. Es continuación de Journal of the Warburg Institute. ISSN 0075-4390.
- *Konsthistorisk tidskrift: revy för konst och konstforskning*. Stockholm: Konsthistoriska sällskapet, 1932- . Revista trimestral. ISSN 0023-3609.
- *L'Avenç*. Barcelona : Editorial Avance, 1977- . Revista mensual. Subtítulo hasta 1983: Historia des païses catalans. Tiene suplementos: Plecs d'història local.
- *La esfera. Ilustración mundial*. Madrid: Prensa Gráfica, 1914-1931. Revista semanal. ISSN 1577-0389.
- *La Revue du Louvre et des musées de France*. Paris: Revue du Louvre et des musées de France, 1961- . También denominada: Revue du Louvre la revue des musées de France. Es continuación de: La Revue des Arts. Tiene como suplementos: Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre y Annales: Laboratoire de recherche des musées de France. ISSN 0035-2608.
- *Lápiz: revista internacional de arte*. Madrid: Ediciones L, 1982- . Revista Mensual. ISSN 212-1700.
- *Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras. Bilbao: Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 1971- . Revista bianual. ISSN 0210-3516.
- *M.M.A. Bulletin*. Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1905- . Revista trimestral desde 1977. ISSN 0026-1521.

- *Metropolitan Museum Journal*. Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1968- . Revista anual. ISSN 0077-8958.
- *Militaria. Revista de cultura militar*. Real Asociación de Amigos de los Museos Militares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1989- . Revista anual. ISSN 0214-8765.
- *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. München: Bayerisches Nationalmuseum, 1906- . Revista anual. ISSN 0077-1899.
- *Mundo hispánico*. Madrid: [s.n.], 1948-1977. Revista mensual. ISSN 0027-3309.
- *Museum*. Barcelona: [s.n.], 1911-[19??]. Revista mensual. ISSN 9954-9077.
- *Papeles de economía española*. Madrid: Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1980- . Revista trimestral. ISSN 0210-9107.
- *Príncipe de Viana*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia, 1940- . Revista trimestral. ISSN 0032-8472.
- *Razón y fe. Revista mensual hispanoamericana*. Padres de la Compañía de Jesús. Madrid: Cesi-Jespre, 1901- . Revista mensual. ISSN 0034-0235.
- *Reales Sitios*. Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1964- . Revista trimestral. ISSN 0486-0993.
- *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1871-1986. Revista trimestral. ISSN 0034-771X.
- *Revista de economía*. Consejo General de Colegios de Economistas de España. Madrid: Consejo General de Colegios de Economistas de España, 1989-1992. Revista trimestral. ISSN 0214-7211.
- *Revista de historia militar*. Servicio Histórico Militar, Instituto de Historia y Cultura Militar. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Militar, 1957- . Revista bianual. ISSN 0482-5748.
- *Revista de ideas estéticas*. Instituto Diego Velázquez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1943- . Revista trimestral. ISSN 0034-8333.
- *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid: Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1924- . Revista bianual. ISSN 0210-4342.
- *Revista de la Universidad de Madrid*. Universidad de Madrid. Madrid: Universidad de Madrid, 1940-1972. Revista trimestral. Es fusión de: Anales de la Universidad de Madrid. Letras y Anales de la Universidad de Madrid. Ciencias. Continuada por: Revista de la Universidad Complutense. ISSN 0541-8607.
- *Revista de la Universidad de Oviedo*. Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1940-1943. Revista trimestral. Escindida en:

- Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Ciencias, Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras y Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Derecho. ISSN 9957-4799.
- *Revista de Literatura*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Cervantes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952- . Revista semestral, trimestral de 1952 a 1979. Tiene suplementos: Publicaciones de la Revista de literatura. ISSN 0556-6118; y Publicaciones de la Revista de literatura. ISSN 0556-6118. Es continuación de Cuadernos de literatura. ISSN 0210-914X.
 - *Revue de l'Art*. Paris: Flammarion, 1968- . Revista trimestral. Es continuación de Art de France. ISSN 0035-1326.
 - *Rolde*. Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés. Zaragoza: Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1977- . Revista trimestral. ISSN 1133-6676.
 - *Seminario de arte aragonés*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945- . Revista de publicación irregular. ISSN 0487-3491.
 - *Somontano: revista del Centro de Estudios del Somontano de Barbastro*. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Barbastro: Centro de Estudios del Somontano, 1990- . Revista anual. ISSN 1132-8924.
 - *Studia historica*. Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1983- . Revista semestral desde 1996. ISSN 0213-2079.
 - *Técnica económica*. Consejo Superior de Colegios Oficiales de Titulares Mercantiles. Madrid: Consejo Superior de Colegios Oficiales de Titulares Mercantiles, 1941-1967. Revista mensual. Es continuación de: España pericial y mercantil. ISSN 0494-951X.
 - *Tiempo de Historia*. Madrid: Prensa Periódica, 1974- . Revista mensual. ISSN 0210-7333.
 - *The Art Bulletin*. College Art Association of America. New York: College Art Association of America., 1919- . Revista trimestral. Es continuación de: The Bulletin of the College Art Association of America. ISSN 0004-3079.
 - *The Burlington Magazine*. London: Burlington Magazine, 1903- . Revista mensual. Es continuación de: Burlington magazine for connoisseurs. ISSN 0007-6287.
 - *Urtekaria. Bilboko Arte Ederretako Museoa = Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Revista anual. 1982- . ISSN 1134-3850.
 - *Villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1957- . Revista trimestral. ISSN 0042-6164.

- *Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1955-1983. Revista mensual. Continuada por: Triángulo. ISSN 0044-1821.

2.1.2.2.1. *Artículos de publicaciones periódicas*

2.1.2.2.1.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística

- ÁGUEDA VILLAR, M. El ideal de belleza en Megs, Bayeu y Goya. *Archivo Español de Arte*. 1982, 217, p. 30-37.
- ÁGUEDA VILLAR, M. Goya y el teatro. *Cuadernos del Lazarillo: revista literaria y cultura. Suplemento*. 1996, 10, p. 31-35.
- ALCALÁ FLECHA, R. Expresión y gesto en el obra de Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 341-352.
- ALFARO LAPUERTA, E. Los principales retratos de Palafox. *Zaragoza*. 1958, VII, p. 165-176.
- ALONSO TEJADA, L. Goya, perseguido por la Inquisición. *Historia 16*. 1996, 240, p. 58-72.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32.
- ANDIOC, R. Sobre algunos dibujos de las Cartas de Goya a Zapater y otras cosas. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, 70, p. 5-28.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. La familia del infante D. Luis pintada por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1940, 41, p. 49-58.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. Un Goya y seis cuadros franceses donados a la Pinacoteca Vieja de Munich. *Archivo Español de Arte*. 1966, 153-156, p. 271-275.
- ANSÓN NAVARRO, A. Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. LIX-LX, 1995, p. 247-292.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40.
- ARNÁIZ, J. M. Falsos y auténticos en el Metropolitan: Nuevas andanzas de Goya. *Antiquaria*. 1996, 136, p. 40-45.
- ARNÁIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya. Majas en el Metropolitan. *Antiquaria*. 1996, 14, 137, p. 76-87.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55.

- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43.
- AUGÉ, J.-L. Le portrait de Manuel Osorio a l'âge de trois ans. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 44-45.
- ÁVILA GRANADOS, J. La obra de Goya en Francia. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 101-106.
- BASO ANDREU, A. Don Antonio Ricardos en el pintura de José Cusachs y Cusachs. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 1989, 103, p. 189-200.
- BATICLE, J. Esteve, Goya y sus modelos. *Goya*. 1979, 148-150, p. 226-231.
- BATICLE, J. Eugenio Lucas et les satellites de Goya. *La Revue du Louvre*. 1972, 3, p. 3-13.
- BATICLE, J. Goya at the Metropolitan. *Connaissance des Arts*. 1996, 527, p. 60-67.
- BATICLE, J. L'activité de Goya entre 1796 et 1806 vue à travers le Diario de Moratin. *Revue de l'Art*. 1971, XXXI, p. 111-113.
- BATICLE, J. Un même regard sur le roi et l'enfant: Goya portraitiste. *Connaissance des Arts*. 1988, 439, p. 82-93.
- BEYERSDORF, E. S. A rediscovered portrait of Godoy Minister to Carlos IV. *The Burlington Magazine*. 1962, p. 536.
- BOZAL, V. Goya y el Romanticismo. *Historia 16*. 1996, 240, p. 48-58.
- BOZAL, V. Goya y la imagen popular. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1981, 384, p. 249-270.
- BRAHAM, A. Goya's equestrian portrait of the Duke of Wellington. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 618-621.
- BRAHAM, A. Goya's portrait the Duke of Wellington in the National Gallery. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 78-83.
- BRAY, X. Goya: 250 Aniversario, tapices y cartones de Goya and Francisco de Goya y la Estampa de su época: Art-Exhibit-Review. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1122, p. 630-631.
- BRAY, X. Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and His Contemporaries: Art-Exhibit-Review. *The Burlington Magazine*. 1997, 139, 1128, p. 224-226.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. "El sueño de la mentira y de la inconstancia" y sus raíces wottonianas. *Goya*. 1971, 100, p. 240-245.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. El exilio de la marquesa de Santa Cruz. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 23-27.
- C., S. Una carta más de Goya a Zapater. *Archivo Español de Arte*. 1953, 101, p. 64-65.
- CABAÑAS BRAVO, M. Sobre un "Fernando VII" de Goya encargado por la "Junta" de Talavera de la Reina. *Archivo Español de Arte*. 1992, 65, 258, p. 221-228.

- CALVO SERRALLER, F. Goya y la Constitución. *El País, Artes*. IV, 161, 11-12-1982.
- CAMÓN AZNAR, J. Cuadros de Goya en el Museo Lázaro. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 5-14.
- CAMÓN AZNAR, J. Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez. *Goya*. 1971, 100, p. 264-269.
- CAMÓN AZNAR, J. Estética de Goya. *Revista de Ideas Estéticas*. 1946, 15-16, p. 473-500.
- CAMÓN AZNAR, J. Goya como pintor aragonés. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1986, XXVI, p. 127-139.
- CAMÓN AZNAR, J. La teoría del retrato en Goya. *ABC*. 25-07-1946. Este artículo fue nuevamente publicado en *Las Artes y los Días*. 1965, p. 267-269.
- CAMÓN AZNAR, J. Nuevas aportaciones a la obra de Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 200-205.
- CANELLAS LÓPEZ, A. Goya y un borrador de cartas de Martín Zapater. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1988, 31-32, p. 7-14.
- CANTO RUBIO, J. Goya y la política. *Instituto de Estudios Alicantinos*. 1978, 24, p. 51-55.
- CASTILLO PUCHE, J. L. La influencia de Goya en la obra Hemingway. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1987, 28, p. 5-12.
- CASTRO, J. R. El Goya de la Diputación Foral de Navarra. *Príncipe de Viana*. 1942, III, p. 37-39.
- CATALÁ GORGUES, M. A. La vida y el arte de Goya y su relación con Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*. 1978, p. 49-53.
- CIRLOT, L. Goya en la Corte de Carlos IV. *Historia y Vida*, 1999, 380, p. 36-45.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143.
- COOK, W. Portraits by Goya. *Gazette des Beaux Arts*. 1945, XXVIII, p. 151-162.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117.
- CHUECA GOITIA, F. Goya ante la arquitectura. *ABC*. 12-11-1961, p. 17-21.
- CHUECA GOITIA, F. Goya y la arquitectura. *Revista de Ideas Estéticas*. 1946, 15-16, p. 31-48.
- CHUECA GOITIA, F. Goya y los arquitectos de su tiempo. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1984, XXI, p. 45-51.
- CHUECA GOITIA, F. Goya, los arquitectos y la arquitectura de su tiempo. *Villa de Madrid*. 1959, 17, p. 39-47.

- DAGANZO, G. Algunos personajes en la vida de Goya. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 162-169.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. Un retrato olvidado de María Luisa de Parma por Goya. *Goya*. 1993, 232, p. 194-197.
- EMBID MIÑANA, A. Goya y el mundo financiero. *Técnica Económica*. 1996, 155, p. 38-41.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. Iconografía de Goya. *Arte Español*. 1928, 9, p. 310-311.
- FAHY, E. European painting: Goya's portrait of Pepito Costa y Bonells. *M.M.A. Bulletin*. 1973, 31, 4, p. 174.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. Los viajes de Goya a Andalucía. *El siglo que viene*. 1996, 29, p. 4-8.
- FITZ-JAMES STUART Y DE SILVA, M. del R. C. La duquesa de Alba y Goya: Discurso de recepción de la Excma. Sra. D.^a M.^a del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, duquesa de Alba, como académica numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. *Boletín de Bellas Artes*. 1998, 26, p. 11-29.
- FRANCÉS, J. La sala de Goya en la Real Academia de San Fernando. *La Esfera: Ilustración mundial*. 1928, 745, p. 26-30.
- FRY, R. Principal accesión: portrait of don Sebastián Martínez, by Goya. *M.M.A. Bulletin*. 1906. I, 5, p. 76.
- FUMAROLI, M. Petite anthologie de la prose française (XIX): Lettres de la marquise de Santa-Cruz et de William Beckford. Goya, la marquise de Santa-Cruz et William Beckford. *Commentaire*. 1998, 84, p. 1075-1081.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en el arte moderno. *Goya*. 1971, 100, p. 252-261.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya, hombre contemporáneo. *Seminario de Arte aragonés*. 1980, 32, p. 97-107.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6.
- GARCÍA DE GARAY, M. Goya y Valencia. *Anales de la Universidad de Valencia*. 1971, p. 7-31.
- GARCÍA DE PASO, A. y RINCÓN, W. Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1981, 5, p. 93-104.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65.

- GARCÍA GUATAS, M. Goya y los retratos del general Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 55-69.
- GARCÍA GUATAS, M. La Infanta María Teresa de Vallabriga en Zaragoza y su colección de pinturas y alhajas. *Artigrama*. 2001, 16, p. 421-439.
- GARCÍA GUATAS, M. Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza. *Seminario de arte aragonés*. 1982, p. 163-170.
- GARCÍA GUATAS, M. Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330.
- GARCÍA MELERO, J. E. Goya y Juan de Villanueva en la Academia. *Reales Sitios*. 1996, 128, p. 12-22.
- GARCÍA MERCADAL, J. Dos cartas sobre el retrato ecuestre de Palafox. *Aragón*. 1936, 135, p. 233.
- GARCÍA SAIZ, M. C. En busca de una imagen real: Carlos III visto por los artistas borbónicos. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*. 1988, 2, p. 223-236.
- GASSIER, P. Goya à Paris. *Goya*. 1971, 100, p. 246-251.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22.
- GAYA NUÑO, J. A. Para una teoría del romanticismo de Goya. *Mundo Hispánico*. 1961, 164, p. 22-25.
- GIL FILLOL, L. Goya, Reynolds y el otro. *Gaceta de Bellas Artes*. 1947, 462, p. 4-7.
- GIMENO, J. Goya y Fuendetodos. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 108-109.
- GLENDINNING, N. Goya and England in the Nineteenth century. *The Burlington Magazine*. 1964, CVI, p. 4-14.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247.
- GLENDINNING, N. Los contratiempos de Leandro Fernández de Moratín a la vuelta de Italia en 1796. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 1979, LXXXII, 3, p. 575-582.
- GLENDINNING, N. Spanish Inventory References to Paintings by Goya, 1800-1850: Originals, copies and valuations. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1091, p. 100-110.
- GÓMEZ MORENO, M. Los fondos de Goya. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1946, p. 29-41. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. Algo más que amistad: (Goya, Zapater y Goicoechea). *Rolde*. 1996, 75, p. 22-25.
- GONZÁLEZ ASA, T. Actividades lúdicas en Goya. *Revista de Investigación y Documentación sobre las Ciencias de la Educación Física y el Deporte*. 1990, 15-16, p. 93-99.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. Goya en Valencia. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 41-46.

- GONZÁLEZ MARTÍ, M. Goya en Valencia. *Museum*. 1913, 3, 12, p. 429-450.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. Goya y Valencia. *Forma*. 1908, 25, 3, p. 3-31.
- GONZÁLEZ MIRANDA, M. La familia de Pedro de Goya según sus propias anotaciones manuscritas. *Seminario de arte aragonés*. 1978, 27-28, p. 5-12.
- GONZÁLEZ, N. Juego y diversión en la obra de Goya. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 40-51.
- GONZÁLEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia 16*. 1986, 128, p. 38-48.
- GUDIOL, J. Esquema del proceso de investigación de la obra de Goya. *Seminario de Arte Aragonés*. 1980, 32, p. 81-84.
- GUERRERO LOVILLO, J. Goya en Andalucía. *Goya*. 1971, 100, p. 211-217.
- HARASZTI-TAKACS, M. Deux portraits de Goya: Manuela Cean Bermudez et Jose Antonio de Caballero = Ket Goya kepmas: Manuela Cean Bermudez es Jose Antonio Caballero. *Bulletin du Musee hongrois des beaux arts = Szpmuvszeti Muzeum kzlemnye*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1983, 60-61, p. 117-128, 219-225.
- HELD, J. Between bourgeois enlightenment and popular culture: Goya's festivals, old women, monsters and blind men. *History Workshop journal*. 1987, 23, p. 39-58.
- HELD, J. Goya: Fantasy and Invention. Art Exhibit Review. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1092, p. 188-190.
- HELMAN, E. F. Identity and style in Goya. *The Burlington Magazine*. 1964, 106, 730, p. 30-37.
- HELMAN, E. F. Moratín y Goya: Actitudes ante el pueblo en la Ilustración española. *Revista de la Universidad de Madrid*. 1960, IX, 35, p. 591-605.
- HELMAN, E. F. The elder Moratin and Goya. *Hispanic Review*. 1955, XXIII, p. 219-230.
- HELMAN, E. F. The Younger Moratin and Goya: on duendes and brujas. *Hispanic Review*. 1959, XXVII, p. 103-122.
- HISTORIA de un cuadro viajero. "La marquesa de Santa Cruz" de Goya. *Lápiz*. 1986, 4, 32, p. 67.
- HORIA, V. El Greco, Velázquez, Goya y otros paisajes. *Bellas Artes*. 1974, 37, p. 3-8.
- HORNEDO, F. de. El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410.
- JUSDADO MARTÍN, J. Goya y el correo. *Boletín de la Academia Iberoamericana y Filipina de Historia Postal*. 1975, 31, 112-113, p. 5-36.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Guerra de la Independencia y Goya: Para una introducción a Los Desastres. *Clavileño*. 1951, 8, p. 11-20.

- LAFUENTE FERRARI, E. Soliloquio y confidencia ante la Condesa de Chinchón. *ABC*. 12-11-1961, p. 7-9.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52.
- LÓPEZ DOMECH, R. Goya y Velázquez. *Letras de Deusto*. 1996, 73, p. 125-137.
- LÓPEZ REY, J. A XX century forget of Goya's work. *Gazette des Beaux Arts*. 1948, 35, p. 106-116.
- LÓPEZ REY, J. Goya and the world around him. *Gazette des Beaux Arts*. 1945, 87, 2, p. 130-150.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81.
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya y la fábula burlesca. *Boletín del Museo del Prado*. 1995, XVI, 34, p. 21-28.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya y la mitología clásica. *Cuadernos de arte e iconografía*. 1993, VI, 12, p. 430-438. Este número de la revista contiene las *Actas de los III Coloquios de Iconografía. Ponencias y Comunicaciones II* y fue coeditado por la Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez. *Archivo Español de Arte*. 1996, LXIX, 273, p. 1-21.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras. *Archivo Español de Arte*. 1995, 68, 270, p. 165-177.
- LOZOYA, Marqués de. Francisco de Goya y Vicente López. *ABC*. 12-11-1961, p. 3-5.
- LOZOYA, Marqués de. Goya y Jovellanos. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1946, p. 95-103. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya.
- LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. 1988, XIII, 147, p. 56-67.
- MANSBACH, S. A. Goya's liberal iconography: two images of Goya. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1978, 41, p. 341-344.
- MARISCAL, N. Goya y lord Wellington. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 98-102.
- MARTÍNEZ CUESTA, J. Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza. *Reales Sitios*. 1996, 128, p. 48-61.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299.

- MIRANDA, J. H. Goya y el infante don Luis de Borbón. *Album: letras- artes*. 1996, 49, p. 30-33.
- MOFFIT, J. F. Francisco de Goya y Sebastian de Covarrubias Orozco. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1987, 53, p. 271-300.
- MOFFITT, J. F. Don Ramón de Pignatelli: un Goya restaurado dos veces. *Goya*. 1992, 252, p. 360-364.
- MOFFITT, J. F. Goya's emblematic portrait of Don Manuel Maria Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo. *Konsthistorisk tidskrift; revy för konst och konstforskning*. 1987, LVI, 4, p. 145-156.
- MONTERO, A. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa: Retratos de Goya. *Antiquaria*. 1989, 59, p. 38-43.
- MONTIEL, I. Aportación a una bibliografía de Goya. *Aragón*. 1947, 202, p. 10.
- MONTIEL, I. Una carta de Goya a Zapater. *Aragón*. 1960, 254, p. 8-9.
- MONTILLA, C. Goya y el Empeinado en el Museo del Ejército de Madrid. *Militaria: Revista de Cultura Militar*. 1997, 10, p. 377-382.
- MORALES y MARÍN, J. L. Dos cuadros de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1981, 2-3, p. 92-101.
- NOTICIAS del Prado: El retrato de la marquesa de Santa Cruz en el Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*. 1986, 7, 19, p. 61-66.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojó de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p.229-273. Este artículo fue nuevamente publicado en Marrast, R. (ed.). *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, París, 1963.
- OLIVÁN BAILE, F. Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 93-98.
- ORTIZ DE LATORRE, E. Un retrato de Fernando VII por Goya. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. 1919, p. 26-30.
- PARDO CANALIS, E. Bosquejo histórico de don José Duaso. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1968, III, p. 253-280.
- PARDO CANALIS, E. Una visita a la galería del Príncipe de la Paz. *Goya*. 1979, 148-150, p. 300-311.
- PEMÁN, M. Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez. *Archivo Español de Arte*. 1992, LXV, 259-260, p. 303-320.
- PEMÁN, M. La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz. *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1978, 201, p. 53-62.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya: Pintura II: Colecciones del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*. 1970, 7, 25, p. 9-16.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La importancia de la marquesa de Santa Cruz. *Guadalimar*. 1986, 12, 88, p. 3.
- PRADOS LÓPEZ, J. La condesa de Chinchón o el respeto emocionado. *Mundo Hispánico*. 1961, 164, p. 44-45.

- PRESSLY, W. L. Goya's Don Manuel Osorio de Zúñiga. A christological allegory. *Apollo*. 1992, 135, 359, p. 12-20.
- QUINTERO, M. Los retratos de Goya. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 73-77.
- RICO LARA, M. Ilustrados en los pinceles de Goya. *Claves de Razón Práctica*. 1995, 52, p. 55-60.
- RIVAS, N. Goya y lord Wellington. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1946, p. 89-93. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya.
- RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T. Retrato de María Luisa de Parma. Un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor. *Urtekaria. Bilboko Arte Ederretako Museoa = Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1994, p. 43-72.
- ROMERO COLOMA, A. Cádiz en la vida de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1994, LV, p. 17-20.
- ROSE DE VIEJO, I. Lille and Philadelphia. Goya, and regard libre. *The Burlington Magazine*. 1999, 141, 1153, p. 246-248.
- ROSE, I. La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1987, 60, 238, p. 137-152.
- ROSE, I. Pinturas en el Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy. *Boletín del Museo del Prado*. 1983, 4, 12, p. 170-178.
- ROSE, I. Sobre el retrato del general Ricardos que pintó Goya. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1980, 50, p. 113-123.
- RUÍZ GARCÍA, P. Tadea Arias de Enríquez, un personaje de Goya. *A distancia*. 1991, octubre, p. XLIV-XLV.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SALAS, X. de. Los retratos de la familia Costa. *Archivo Español de Arte*. 1965, 38, 149, p. 64-65.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1980, 50, p. 47-67.
- SALAS, X. de. Portraits of spanish artists by Goya. *The Burlington Magazine*. 1964, 730, p. 14-19.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233.
- SALAS, X. de. Sur les tableaux de Goya qui appartinrent à son fils. *Gazette des Beaux Arts*. 1964, LXIII, p. 99-110.
- SAMBRICIO, V. de. El retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215.

- SAMBRICIO, V. de. La cabeza del duque de San Carlos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4. Separata.
- SAMBRICIO, V. de. La exposición bordelesa de Goya, en Madrid. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 15-34.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Cómo vivía Goya: I. El inventario de sus bienes. II. Leyenda e historia de la Quinta del Sordo. *Archivo Español de Arte*. 1946, XVIII-XIX, p. 73-109.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. De la estancia bordelesa de Goya. *Archivo Español de Arte*. 1947, p. 60.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. En el centenario de Ceán Bermúdez. *Archivo Español de Arte*. 1950, XXIII, p. 89-113.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya y la pintura del siglo XIX: Una nota para su estudio. *ABC*. 29-3-1946, p. 6-7.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p.130-135.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. La elaboración de un cuadro de Goya. *Archivo Español de Arte*. 1945, 71. Separata.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. La ternura y la elegancia de las obras de Goya. *Revista de la Universidad de Oviedo*. 1947. Separata.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1946, p. 7-27. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya.
- SANCHO, J. L. Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142.
- SANTOS TORROELLA, R. En torno a unos cuadros de Goya con motivo de su exposición en el Palacio de Pedralbes de Barcelona. *Bellas Artes*. 1977, 56, p. 16-18.
- SENTENACH, N. Fondo Selecto del Archivo de la Academia de San Fernando: Goya, académico. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1923, XVII, p. 169-174.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42.
- SIERRA MONGE, G. Goya, psicólogo. *Aragón*. 1954, 233, p. 20.
- SIMÓN CABARGA, J. Cuándo Goya pintó al dictado de los ediles de Santander. *Alerta*. 17-8-1947.
- SIMÓN CABARGA, J. El retrato de Fernando VII, pintado por Goya para Santander. *ABC*. 27-3-1960.
- SOLÍS, R. Sebastián Martínez amigo de Goya. *ABC*. 26-4-1962.
- SORIA, M. Agustín Esteve and Goya. *The Art Bulletin*. 1943, 3. Separata.
- SUBIRACH, J. M. sobre Velázquez y Goya. *Butlletí Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi*. 1995, 9, p. 243-246.

- SULLIVAN, E. J. Goya's "two portraits" of Amalia Bonells de Costa. *Arts Magazine*. 1983, LVII, 5, p. 78-81.
- TABAR y DE ANITUA, F. Fuentes de Goya en las colecciones reales. *Goya*. 1979, 148-150, p. 280-285.
- TORMO, E. Los Goyas del Museo de Agen. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 3-9.
- TRAEGER, J. Goyas königliche familie: hofkunst und bürgerblick. *Münchener jahrbuch der bildenden kunst*. 1990, 41, p. 147-181.
- TRAMOYERES BLASCO, L. Goya en Valencia. *Almanaque Las Provincias*. 1900, p. 155-160.
- VALVERDE MADRID, J. Cuatro retratos goyescos de la sociedad madrileña. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1991, 30, p. 23-36.
- VALVERDE MADRID, J. Evocación de la marquesa de Pontejos. *Goya*. 1996, 252, p. 365-366.
- VALVERDE MADRID, J. La marquesa de Santa Cruz por Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1988, 31-32, p. 53-63.
- VALVERDE MADRID, J. M. Goya y la forma romántica. *Revista de Ideas Estéticas*. 1959, 65, XVII, p. 3-8.
- VALVERDE MADRID, J. M. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, 46, p. 5-26.
- VEGUÉ, A. Los dos retatos de la Tirana. *ABC*. 28-4-1929.
- VILLACAMPA, M. C. Indumentaria goyesca. *Aragón*. 1928, 31, p. 124-125.
- VILLAMANA, E. y BAEZA, A. La mujer y la moda en tiempos de Goya. *Aragón*. 1928, 31, p. 96-97.
- WEBSTER, M. El retrato del duque de Wellington por Goya. *Goya*. 1962, 46, p. 303-304.
- WILSON-BAREAU, J. Goya and the X-Numbers: The 1812 inventory and early acquisitions of "Goya" pictures. *Metropolitan Museum Journal*. 1996, 31, p. 159-174.
- WILSON-BAREAU, J. Goya in the Metropolitan-Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103.
- WILSON-BAREAU, J. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47.
- YEVES, J. A. José Lázaro Galdiano, bibliófilo y editor, y Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 331-340.

2.1.2.2.1.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX

- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. 1989, julio-agosto 1989, 64, p. 44-50.

- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. 1989, septiembre, 68, p. 34-43.
- PEÑA LAZARO, Rosario. Teresa de Vallabriga: Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1989, 35, p. 103-121.
- SALAS, X. de. Inventario. Pinturas elegidas para el Príncipe de la Paz, entre las dejadas por la viuda Chopinot. *Arte Español*. 1968-1969, XXVI, I, p. 29-33.
- SALAS, X. de. Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera. *Archivo Español de Arte*. 1931, VII, p. 174-178.
- SANCHO, J. L. Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la Description des Tableaux du Palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808). *Arbor*. 2001, CLXIX, 665, p. 83-141.
- SERRERA, Juan M. Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás. *Ars Hispalense*. 1990, LXXIII, 222, p. 135-159.
- SORANDO MUZAS, L. Estudio emblemático de la iconografía de D. José de Palafox. 1808-1809 (1). *Emblemata*. 2001, 7, p. 325-346. Este artículo se encuentra disponible en edición electrónica en línea en URL: <<http://www.geocities.com/volaragon/artpalafox1.html>>

2.1.2.2.1.3. Sobre indumentaria y condecoraciones

- AGREDA PINO, A. M. El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte de bordado en la edad moderna. *Artigrama*. 1999, 14, p. 305-323.
- BARRENO, M. L. El bordado de los uniformes en la corte de Carlos III y María Luisa. Archivo de Palacio y Museo de trajes de Aranjuez. *Reales Sitios*. 1974, 11, 42, p. 12-17.
- COMBA SIGÜENZA, M. Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII. *Reales Sitios*. 1971, 8, 29, p. 61-68.
- RINCÓN GARCÍA, W. Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. 1988, junio, 12-13-14, p. 145-161.

2.1.2.2.1.4. Sobre milicia y armamento

- ANDUJAR, F. Mandar; los centros del poder militar en la España del siglo XVIII. *Ius Commune*. 1997, 101, p. 541-562.
- BEERMAN, E. Los últimos días del General Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 41-43.
- GUIRAO LARRAÑAGA, R. La Campaña del Rosellón de 1793. *Somontano*. 1994, 4, p.75-90.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M. Ricardos y la Academia de Caballería de Ocaña. *Revista de Historia Militar*. 1988, XXXII, 65, p. 61-95.

- MORALES MOYA, A. Milicia y nobleza en el siglo XVIII. *Cuadernos de Historia Moderna*. 1988, 9, p. 120-137.
- TORRES, G. La Guerra de las Naranjas, dos siglos después (1.^a parte). *Revista española de Historia Militar*. 2001, 11, p. 256-262.
- TORRES, G. La Guerra de las Naranjas, dos siglos después (2.^a parte). *Revista española de Historia Militar*. 2001, 12, p. 317-322.

2.1.2.2.1.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX

- ALVÁREZ DE LINERA, A. La extraña conducta de Carlos III con su hermano D. Luis. *Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1948, XVII, 56, p. 33-71.
- ANES, L. Comercio con América y títulos de nobleza: Cádiz en el siglo XVIII. *Cuadernos dieciochistas*. 2001, 2, p. 109-149.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. La Casa de Osuna. *Historia 16*. 1987, 12, 130, p. 31-42.
- COLORADO CASTELLARY, A. El infante don Luis de Borbón. Víctima de una madre autoritaria y ambiciosa y de un hermano, Carlos III, intolerante y receloso. *Historia 16*. 1995, 20, 232, p. 42-52.
- COMÍN COMÍN, F. Un banco para la transición del antiguo régimen a la sociedad liberal. *Revista de Economía*. 1989, 2, 7-9.
- DEMERSON, J., DEMERSON, P. de. La decadencia de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1978. *Anejos del BOCES*. XVIII, 1.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: la educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- LAFOZ RABAZA, H. José de Palafox, un ilustrado. *Rolde*. 1992, 60, p. 4-10.
- MARTÍN ACEÑA, P. El Banco de España: Una visión histórica. *Papeles de Economía Española*. 1997, 73, p. 4-14.
- MATILLA TASCÓN, A. La herencia de la duquesa Cayetana. *Hidalguía*. 1979, 27, 152, p. 97-123.
- MORENO ALONSO, M. Mito y tragedia del Empecinado. *Historia 16*. 1991, 16, 185, p. 31-45.
- OLAVIDE, I. D. Luis de Borbón y Farnesio y D. Luis de Borbón y Vallabriga. *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*. 1902, 6, p. 437-455.
- PASCUAL, P. El Banco de España (1782-1874): El proceso de formación de un Banco Central. *L'Avenç*. 1996, 209, p. 24-28.
- PELLICER MIRET, J. L. La formación del sistema bancario español. *Información comercial española: Revista de Economía*. 1984, 615, 59-71.

- REDONDO VEINTEMILLAS, G. Notas para una biografía de Jose Palafox y Melci. *Cuadernos de Aragón*. 1987, 20, p. 201-204.
- SECO SERRANO, C. Godoy y la Ilustración: Las “Memorias” del Príncipe de la Paz, como testimonio. *Cuenta y Razón*. 1987, 29, p. 7-23.
- SECO SERRANO, C. Triunfo y fracaso de Godoy. *Historia 16*. 1978, Extra VIII, p. 87-104.
- SIMÓN, A. G. El Empecinado. *Historia 16*. 1985, 10, 106, p. 93-100.
- TEJERO ROBLEDO, E. El infante Luis de Borbón (1727-1785) y su estancia en Arenas de San Pedro a través de la correspondencia familiar. *Cuadernos Abulenses*. 1986, 5, p. 215-250.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989, XXVI, 101, p. 32-44.
- VÁZQUEZ, M.^a J. Los condes de Altamira. *Estudios mindonienses*. 1994, 10, p. 195-279.
- ZUERAS TORRENS, V. Antonio Ricardos Carrillo de Albornoz. *Somontano*. 1994, 4, p 11-39.

2.1.2.2.1.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. El actor español en el siglo XVIII: Formación, consideración social y profesionalidad. *Revista de Literatura*. 1988, 100, p. 445-466.
- ANDRÉS, G. de. La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira. *Hispania*. 1986, XLVI, 164, p. 587-635.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. La imagen de la actriz en España. *Boletín de Arte*. 2000, 21, p. 53-78.
- BOLUFER PERUGA, M. Lo íntimo, lo doméstico, y lo público: Representaciones sociales y estilos de vida en la España ilustrada. *Studia Historica*. 1998, 19, p. 85-116.
- CARRETE PARRONDO, J. Personajes de la bibliofilia española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas. *Cuadernos de Bibliofilia*. 3, p. 57-68.
- CASTAÑÓN, L. Referencias a Juan Agustín Ceán Bermúdez y García Cifuentes (Gijón 1749-Madrid 1829). *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 1978, XXXII, 95, p. 583-600.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. La Junta de Damas de Honor y Mérito. *Historia 16*. 1980, 5, 54, p. 65-73.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. Los salones de las “damas ilustradas” madrileñas en el siglo XVIII. *Tiempo de Historia*. 1979, 5, 52, p. 44-53.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. Un traje nacional femenino. Floridablanca quiso uniformar a las españolas. *Historia 16*. 1978, 3, 30, p. 115-121.

- LÓPEZ, F. Del saber del escritor a la cultura de su tiempo. Tres ilustrados entre el poder y las letras. *Bulletin Hispanique*. 1995, 97, I, p. 415-440.
- LÓPEZ AYALA, A. y B. Mujer y trabajo. *Historia 16*. 1988, 13, 145, p. 33-40.
- MARTIN ABAD, J. Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermudez en la Biblioteca Nacional. *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*. 1991, 1, p. 3-42.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*. 1997, XXXVII, p. 283-290.
- ORTEGA LÓPEZ, M. Casa o convento. La educación de la mujer en las edades moderna y contemporánea. *Historia 16*. 1988, 13, 145, p. 41-48.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. Sobre la correspondencia de Ceán Bermudez con Francisco Durán. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1978, 46, p. 191-208.
- SORIA DE IRISARRI, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.

2.1.2.3. Ensayos y estudios preliminares publicados formando parte de guías, catálogos, y otras obras de referencia o secundarias.

Los tipos documentales que conocemos como *guía de museo* y *catálogo de exposición*, respectivamente, han experimentado a lo largo de todo el siglo XX un interesante proceso de transformación que los ha convertido en fuente de información de gran relevancia para el análisis de las obras artísticas.

Ambos comenzaron siendo pequeñas y modestas publicaciones que recogían una relación onomástica de las obras artísticas expuestas en una institución, de forma temporal o permanente. No obstante, conforme el conocimiento y la difusión de las obras artísticas fueron cobrando importancia en los museos –frente a la misión clásica de la salvaguarda– las publicaciones que se encargan y que se editan con motivo de las exposiciones han ido, paulatinamente, adquiriendo una gran notoriedad bibliográfica²⁷.

²⁷ Sobre estas cuestiones, véase la interesante monografía, editada de forma póstuma, de F. Haskell –*El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona. Crítica, 2002–, dedicada a estudiar la evolución que han experimentado las exposiciones de las obras de arte desde finales del siglo XIX. Resulta especialmente interesante la relación que establece en el capítulo IX entre las exhibiciones de obras de arte y la mercantilización de las actividades museísticas.

Poco a poco fueron incorporando la reproducciones –primero en blanco y negro, actualmente en color– de las obras expuestas, y junto a ellas, comentarios críticos y hermeneúticos, realizados por prestigiosos especialistas.

Finalmente, la parte preambular de dichas obras –tras pórticos, presentaciones de responsables pláticos y prólogos a cargo de los comisarios– ha acabado por acoger un conjunto de estudios o ensayos preliminares, con novedosa y relevante información original relativa a las obras expuestas, encargados y elaborados *ad hoc* por especialistas reconocidos en la materia.

Este hecho –ideosincrásico dentro de la producción documental relativa a patrimonio artístico– ha enriquecido notablemente la panoplia de fuentes de información disponibles para el estudio y análisis de las obras artística²⁸ y motiva que incluyamos dentro del epígrafe dedicado a las fuente primarias unos apartados nuevos.

2.1.2.3.1. Estudios originales incluidos en guías

- ALÍA PLANA, J. M. y MENA MARQUÉS, M. B. Sala 39: El 2 y el 3 de mayo de 1808 en Madrid. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 245-256.
- AZPEITIA BURGOS, A. Arte moderno y siglo XIX. En LACARRA, M. C., MORTE, C. y AZPETIA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 87-115.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 22: Otros artistas del último tercio del siglo XVIII. Retratos y composiciones. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 125-132.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 35: Bodegones, retratos tardíos y el exilio en Burdeos. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 265-272.

²⁸ Aunque el objeto de nuestro trabajo no es discutir la naturaleza bibliográfica –obra de referencia, fuente primaria, o fuente secundaria– de estos nuevos tipos documentales, puesto que nuestro centro de interés no es tanto bibliográfico, como relacionado con el análisis de contenido; no podemos dejar de señalar aquí, cómo la introducción de nuevas tecnologías –audiovisuales, multimedia, digitales, etc.– está modificando desde su misma raíz las tipologías y las categorías bibliográficas básicas; pues surgen tipos documentales –como los *catálogos de exposición*– en los que se entremezcla la información primaria –en las fichas individuales de cada obra y en los estudios preliminares– junto a la información secundaria –el propio catálogo, concebido como conjunto de descripciones–.

- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 86: Pintura religiosa. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 189-195.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 87: Retrato de la condesa de Chinchón. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 199-206.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 89: Las Majas, Jovellanos, la Marquesa de Santa Cruz y otros retratos. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 219-230.
- RETRATO de Martín Zapater, 1797. En *MUSEO de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK, 1999, p. 138-139.
- REUTER, A. Sala 88: La familia de los duques de Osuna, otros retratos y “cuadros de gabinete”. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 207-218.

2.1.2.3.2. *Estudios originales incluidos en catálogos de exposiciones temporales o permanentes*

2.1.2.3.2.1. *Sobre Francisco de Goya y su obra retratística*

- ANDIOC, R. Sobre Moratín y Goya. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]: [Catálogo de exposición]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 9-36.
- ANSÓN NAVARRO, A. El retrato de El Empecinado pintado por Goya en 1809. En *GOYA, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón. Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza. 15 noviembre-15 diciembre 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación Provincial; Instituto Aino Gakuin, 1996, p. 70-81.
- ANSÓN NAVARRO, A. Goya, Palafox y la Guerra de la Independencia en Zaragoza. En *GOYA, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón. Palacio de Sástago, diputación Provincial de Zaragoza. 15 noviembre-15 diciembre 1996 [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación Provincial; Instituto Aino Gakuin, 1996, p. 9-26.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35.
- BATICLE, J. Á la découverte de la biographie vèridique de Goya: État de la question. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 103-113.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de*

- mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]: [Catálogo de exposición]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54.
 - BLAS BENITO, J. La cuadratura del círculo. Goya ante la mirada ajena. En *GOYA, personajes y rostros. Del 19 de junio al 1 de septiembre de 2000. Sala de exposiciones del Centro Cultural Caixa Catalunya: [Catálogo de exposición]*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000, p. 19-28.
 - BORDES, J. La fisiognomía en el contexto cultural de Goya. En *GOYA, personajes y rostros. Del 19 de junio al 1 de septiembre de 2000. Sala de exposiciones del Centro Cultural Caixa Catalunya: [Catálogo de exposición]*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 200, p. 29-40.
 - BRAHAM, A. Wellington y Goya. En *La ALIANZA de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 145-163.
 - CALVO SERRALLER, F. Goya y la imagen de la mujer. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 18-51.
 - CANO CUESTA, M. Don José Lázaro y Goya. En CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 35-63.
 - CARRETE PARRONDO, J. Aún sorprende. En *GOYA, personajes y rostros. Del 19 de junio al 1 de septiembre de 2000. Sala de exposiciones del Centro Cultural Caixa Catalunya: [Catálogo de exposición]*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000, p. 11-17.
 - CARRETE PARRONDO, J. Die von Goya radierten kupferplatten der königlichen portraits des Velazquez. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 51-54.
 - CARRETE PARRONDO, J. Las planchas de cobre de los retratos reales de Velázquez grabadas por Francisco de Goya. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 55-57.
 - CAVALLI-BJÖRMAN, G. Goyas Porträttkonst. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 44-51.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en Andalucía. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175.

- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.ª ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28.
- GARCÍA MEDINA, A. La exposición de Goya en 1900: Un hito en el camino hacia la regeneración cultural. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 69-85.
- GASSIER, P. Goya, pintor del Infante D. Luis. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.ª ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 15-19.
- GASSIER, P. Introduction. En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 11-27.
- GASSIER, P. Los dibujos de Goya en Burdeos. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]: [Catálogo de exposición]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 57-66.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75.
- GIL SALINAS, R. De Francisco de Goya a Vicente López: el retrat. En *El MÓN de Goya i López en el Museu Sant Pius V. València, març-maig 1992: [Catálogo de exposición]*. Valencia: Museu Saint Pius V, 1992, p. 17-29.
- GIL SALINAS, R. De. Francisco de Goya a Vicente López: el retrato. En *El MÓN de Goya i López en el Museu Sant Pius V. València, març-maig 1992: [Catálogo de exposición]*. Valencia: Museu Saint Pius V, 1992, p. 158-162.
- GLENDINNING, N. El problema de las atribuciones desde la exposición Goya 1900. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 15-37.
- GLENDINNING, N. José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 11-33.
- GLENDINNING, N. La fortuna de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.ª ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 21-47.

- GLENDINNING, N. Perspectivas: La herida y el arco. Arte y psicología en la vida de Goya. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 19-41.
- GLENDINNING, N. Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 132-157.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149.
- HOFMANN, W. El naufragio permanente. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. [Madrid]: Museo del Prado, 1993, p. 43-65.
- IVES, C. Goya in the Metropolitan: The artist and his works. En IVES, C. y STEIN, S. A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 11-33.
- LAFUENTE FERRARI, E. Catálogo: Introducción. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 77-109.
- LAFUENTE FERRARI, E. Goya y la pintura inglesa. En LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 115-121.
- LICHT, F. El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época. En *GOYA y el espíritu de la ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 89-109.
- LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35.
- MENA MARQUÉS, M. ¿Debe ser así? ¡Sí, así ha de ser! En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. [Madrid]: Museo del Prado, 1993, p. 19-41.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya “copista” de Velázquez. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 44-49.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya als “kopist” von Velázquez. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 37-43.

- MENA MARQUÉS, M. B. Goya: la question n'est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 47-56. Esta contribución, con pequeñas, pero muy importantes novedades, fue de nuevo publicada en MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9-18.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9-18. Este trabajo y pone al día otro anterior, homónimo. MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 47-56.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y la Ilustración. En *GOYA y el espíritu de la ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 17-26.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. Goya y la Real Academia de San Fernando. En PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. *Los Goya de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunwerg, 1996, p. 11-15.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 17-44.
- ROSE DE VIEJO, I. Goya/Rembrandt: La memoria visual. En *REMBRANDT en la memoria de Goya y Picasso: obra gráfica: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, Obra Social, 1999, p. 27-97.
- STEIN, S. A. Goya in the Metropolitan: A history of the Collection. En IVES, C. y STEIN, S. A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 34-63.

- TORRALBA SORIANO, F. Los dos Goyas. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 35-45.
- TORRALBA SORIANO, F. Presentación y crónica circunstanciada de esta exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 11-16.
- USÓN, R. Goya, Pintor-Filósofo: Estética y Arquitectura. En *GOYA, la Ilustración y la arquitectura: el nacimiento del arte moderno: exposición, Colegio Oficial de Arquitectos, Delegación de Zaragoza, 26 febrero, 30 marzo 1996*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Delegación de Zaragoza, 1996, p. 57-75.
- VEGA, J. Goya 1900. La exposición. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 86-116.
- VEGA, J. Goya 1900. Visión Crítica. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 117-130.
- WILSON-BAREAU, J. Don Francisco de Goya y Lucientes, pintor. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 67-85.
- WILSON-BAREAU, J. Goya au travail. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 83-96.
- WILSON-BAREAU, J. Introducción. En “YDIOMA universal”. *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya’96; Lunwerg, 1996, p. 17-32.
- WILSON-BAREAU, J. Retratos, 1783-1805: Retrato ecuestre de María Teresa de Vallabriga, 1783. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 248-250.
- WILSON-BAREAU, J. Retratos, 1783-1805: Retratos ecuestres: El garrochista, h. 1791-1792 y Godoy, 1794. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 251-255.
- ZARAGOZA, T. y SEGOVIA, E. Repatriación de los restos de Goya y prolegómenos de una exposición. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas*

Artes. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 53-68.

2.1.2.3.2.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX

- BROWN, J. The paintings of the Hispanic Society: 1550-1800 = Los cuadros de la Hispanic Society: 1550-1800. En HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Tesoros*. New York: The Hispanic Society of America, 2000, p. 69-93.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La pintura y el Canal Imperial de Aragón. En *CANAL Imperial de Aragón (1528-1985): Exposición conmemorativa del 21 de enero al 23 de marzo de 1985: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 15-23.
- GIL SALINAS, R. Allò ensenyat, allò après, allò copiat: Els deixebles valencians de Goya i López. En *El MÓN de Goya i López en el Museu Sant Pius V. València, març-maig 1992: [Catálogo de exposición]*. Valencia: Museu Saint Pius V, 1992, p. 33-48.
- GIL SALINAS, R. Lo enseñado, lo aprendido, lo copiado: Los discípulos valencianos de Goya y López. En *El MÓN de Goya i López en el Museu Sant Pius V. València, març-maig 1992: [Catálogo de exposición]*. Valencia: Museu Saint Pius V, 1992, p. 162-168.
- GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p.73-88.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y “las cosas profundas”. Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111.
- JORDÁN DE URRIÉS Y DE LA COLINA, J. Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España. En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la “Infanta” Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 89-110.
- JUNQUERA MATO, J. J. El infante D. Luis y su gusto: Del mundo galante al *Sturm und Drang*. En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la “Infanta” Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 9-18.
- LUNA, J. J. La influencia de España en Delacroix. En *EUGENE Delacroix: Museo del Prado, Palacio de Villahermosa, 2 marzo-20 abril 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988, p. 33-44.

- *MUSEO de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Ibercaja, 2000.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *El BANCO de España dos siglos de España 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81.
- RINCÓN GARCÍA, W. Iconografía de Ramón Pignatelli. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 75-90.

2.1.2.3.2.3. Sobre indumentaria y condecoraciones

- CARO BAROJA, J. Sobre trajes, costumbres y costumbrismo. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 215-224.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 1996, p. 73-86.
- LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, D. de. La Orden de Carlos III. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 71-81.
- RIBEIRO, A. La moda femenina en los retratos de Goya. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116.

2.1.2.3.2.4. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX

- ANES, G. Ideas y aspiraciones de libertad en la época de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 27-54.
- ANES, G. La España del siglo XVIII: Luces y libertad. En *El CONDE de Aranda. Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación Provincial, 1998, p. 27-35.
- ANSÓN NAVARRO, A. Juan Martín Díaz, el Empecinado 1775-1825: Un guerrillero defensor de la libertad. En *GOYA, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón. Palacio de Sástago, Diputación Provincial de*

- Zaragoza. 15 noviembre-15 diciembre 1996: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial; Instituto Aino Gakuin, 1996, p. 28-53.
- ANSÓN, A. La campaña de El Empecinado en tierras de Aragón, 1811. En *GOYA, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón. Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza. 15 noviembre-15 diciembre 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación Provincial; Instituto Aino Gakuin, 1996, p. 56-68.
 - ARTOLA, M. Transformaciones económicas. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 133-144.
 - CEPEDA ADÁN, J. Los Borbones españoles del S. XVIII. En *El REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
 - ESDAILE, C. J. Las campañas militares en la Península Ibérica 1808-1814. En *La ALIANZA de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p.47-79.
 - GLENDINNING, N. Perspectivas: La verdadera felicidad. Marco político. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 65-86.
 - LAVALLE COBO, T. La reina Isabel de Farnesio y su hijo el Infante cardenal. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 63-88.
 - PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RIOS, J. Ramón de Pignatelli, primer protector del Canal Imperial de Aragón: apuntes biográficos. En *CANAL Imperial de Aragón (1528-1985): Exposición conmemorativa del 21 de enero al 23 de marzo de 1985: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 59-67.
 - PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RIOS, J. Ramón Pignatelli (1734-1793). Apuntes biográficos. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 9-24.
 - PEÑA LAZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p.37-62.
 - PITA ANDRADE, J. M. La ideología liberal en las pinturas y dibujos de Goya. En *GOYA y la Constitución de 1812: Museo Municipal, diciembre*

1982-enero 1983: [Catálogo de exposición]. Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982, p. 72-78.

- SCHWARTZ, P. El duque de Wellington y Ciudad Rodrigo. En *La ALIANZA de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 16-27.
- SECO SERRANO, C. La España de Goya: Panorámica histórica. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 37-46.
- TEDDE DE LORCA, P. El Banco de España desde 1782 a 1982. En *El BANCO de España dos siglos de España 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 17-73.

2.1.2.3.2.5. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX

- ANES, G. Tradiciones en las formas de vida. Fiestas religiosas y regocijos públicos en la época de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerg, 1996, p. 23-36.
- AÑÓN FELIÚ, C. El arte del jardín en la España del Siglo XVIII. En *El REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 255-270.
- CENTELLAS, R. Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *DE Goya al cambio de siglo (1800-1920): pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29.
- CHUECA GOITIA, F. Sociedad y costumbres. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 201-214.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. Los ilustrados aragoneses. En *El CONDE de Aranda. Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación Provincial, 1998, p. 173-180.
- GÁLLEGO, A. La música. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 361-374.
- GÁLLEGO, J. Vida cortesana. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 53-62.

- GLENDINNING, N. Perspectivas: De Gustibus. Marco social de la afición al arte. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 41-65.
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. El caballo y la corte. Cultura e imagen ecuestre en la monarquía española (1500-1820). En *MIL años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001: [Catálogo de exposición]*. Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 107-145.
- HERR, R. La Ilustración española. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 37-51.
- IGLESIAS, C. Las mujeres españolas de finales del siglo XVIII. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 52-83.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, M. R. Zaragoza en la época de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerg, 1996, p. 93-99.
- MARTÍN GAITE, C. De cortejos y abates frívolos. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerg, 1996, p. 37-50.
- MARTÍN MORENO, A. La música en la corte española del siglo XVIII. En *El REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 181-189.
- MORALES MOYA, A. La reordenación de la sociedad. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 1, p. 183-199.
- SANTIAGO PÁEZ, E. El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional. En “*YDIOMA universal*”. *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerg, 1996, p. 53-67.
- TORRES, B. Vida cotidiana en el Madrid de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerg, 1996, p. 101-111.
- TOVAR MARTÍN, V. Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII. En *El REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 221-239.

2.1.2.3.3. Fichas individuales de los catálogos

- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato de Félix de Azara. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 150-151.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato de Fernando VII con manto real. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 234-239.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato de Fernando VII con manto real. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 174-175.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato de Martín Zapater. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 216-223.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato del duque de San Carlos. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 228-233.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato del duque de San Carlos. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 178-179.
- AUGÉ, J.-L. Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 156-159.
- AUGÉ, J.-L. Ferdinand Guillemardet, ambassadeur de France. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 185-187.
- AUGÉ, J.-L. La Duchesse d'Abrantes. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 249-251.
- BATICLE, J. Retrato de Ferdinand Guillemardet. En *ARTE europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, El. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 78.
- BATICLE, J. Retrato del duque de Alba. En *ARTE europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, El. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 76.
- BATICLE, J. Retrato ecuestre del general Palafox. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 166-167.

- BURKE, M. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). La Duquesa de Alba, 1797. En HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Tesoros*. New York: The Hispanic Society of America, 2000, p. 368-369.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. Retrato de Carlos IV. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 104-105.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. Retrato de la reina María Luisa. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 106-107.
- CARLOS IV. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 66-67.
- CARLOS IV. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 84-85.
- CARLOS IV con uniforme. En *TAPICES y cartones de Goya: Goya 250 aniversario: Exposición, Mayo-Julio 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Patrimonio Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 1996, p.102.
- CARRETERO REBÉS, S. Retrato de Fernando VII. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 170-173.
- CAVALLI-BJÖRMAN, G. Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 70-71.
- CAVALLI-BJÖRMAN, G. Sebastián Martínez. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 86-87.
- CENTELLAS, R. Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa de Villafranca. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 146-147.
- DIZ, A. Retrato de Don Ramón de Pignatelli Moncayo y Aragón. En *ILUSTRACIÓN y proyecto liberal: La lucha contra la pobreza: Palacio de la Lonja, de 26 de septiembre a 9 de diciembre, 2001. Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 347.
- DIZ, A. Félix de Azara. En *ILUSTRACIÓN y proyecto liberal: La lucha contra la pobreza: Palacio de la Lonja, de 26 de septiembre a 9 de diciembre, 2001. Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 349-350.

- DUQUE de Alba, El. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 78-79.
- FALLAY D'ESTE, L. Retrato de la marquesa de Pontejos. En *ARTE europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, El. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 66-67.
- FORTÚN PAESA, A. Il generale Palafox. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 126-127.
- FORTÚN PAESA, A. La duchessa de Abrantes. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 156-157.
- FORTÚN PAESA, A. Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84-85.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya: Karl III. Als Jäger. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 66-70.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya: Carlos III, cazador. En *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 71-73.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Retrato de Martín Zapater. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 116-117.
- GARCÍA GUATAS, M. Estudio para el retrato de Ramón Pignatelli. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 68-69.
- GASSIER, P. Portrait de Juan Martín Díaz "El Empecinado" En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 54-55.
- GASSIER, P. Portrait de la reine Maria-Luisa En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 40-41.
- GASSIER, P. Portrait de Martín Zapater En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 42-43.
- GASSIER, P. Portrait de Vicente Osorio de Moscoso En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29*

août 1982: [Catálogo de exposición]. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 38-39.

- GENERAL Ricardos, El. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 74-75.
- GLENDINNING, N. Marquesa de Pontejos. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 154-156.
- GÓNZALEZ ZYMLA, H. y FRUTOS SASTRE, L. de. Retrato de Carlos IV. En *TESOROS de la Real Academia de la Historia: Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001: [Catálogo de exposición]*. [Madrid]: Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, p. 304-305.
- GÓNZALEZ ZYMLA, H. y FRUTOS SASTRE, L. de. Retrato de María Luisa. En *TESOROS de la Real Academia de la Historia: Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001: [Catálogo de exposición]*. [Madrid]: Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, p. 305.
- INFANTE don Luis, El. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 2, p. 437.
- IZQUIERDO MORENO, R. El canónigo don José Duaso y Latre. En *GOYA [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 140-141.
- IZQUIERDO MORENO, R. José Duaso y Latre. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 158-159.
- IZQUIERDO MORENO, R. Retrato del canónigo José Duaso y Latre. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 184-185.
- JUAN Agustín Ceán Bermúdez. En "YDIOMA universal". *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunberg, 1996, p. 70-71.
- JUNQUERA Y MATO, J. J. Retrato de Dña. M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas (1758-1820). En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 114.
- JUNQUERA Y MATO, J. J. Retrato del cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga, arzobispo de toledo, después de 1800. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 136-137.

- LAFUENTE FERRARI, E. Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 184-185.
- LAFUENTE FERRARI, E. La condesa de Chinchón. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 174-177.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Duquesa de Abrantes. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 216-217.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Duquesa de Osuna. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 120-121.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Reina María Luisa. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 172-173.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato de Francisco Javier Larrumbe. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 124-125.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato de la Duquesa de Alba. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 158-161.
- LUNA, J. J. Carlos III cazador. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 72-73.
- LUNA, J. J. Carlos III. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 157, 348-349.
- LUNA, J. J. Carlos IV. En *El CONDE de Aranda. Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998, p. 366-367.
- LUNA, J. J. Carlos IV. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 74-75.
- LUNA, J. J. Don Manuel Godoy, Fredsfursten. Don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 102-103.
- LUNA, J. J. Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *La ALIANZA de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 324-325.

- LUNA, J. J. El canónigo Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 78-79.
- LUNA, J. J. El conde de Altamira. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 158, 349.
- LUNA, J. J. El duque de San Carlos. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 136-137.
- LUNA, J. J. El Infante don Luis de Borbón. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 148, 343.
- LUNA, J. J. Félix de Azara. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 122-123.
- LUNA, J. J. Ferdinand VII. Fernando VII. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 136-137.
- LUNA, J. J. Fernando VII. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 134-135.
- LUNA, J. J. Francisco de Cabarrús. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 159, 352.
- LUNA, J. J. Francisco Javier de Larrumbe. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 70-71.
- LUNA, J. J. Greven av Altamira. Retrato del conde de Altamira. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 76-77.
- LUNA, J. J. Grevinnan av Chinchón. La condesa de Chinchón. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 98-99.
- LUNA, J. J. Hertigen av San Carlos. El duque de San Carlos. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 140-141.
- LUNA, J. J. Hertigen av San Carlos. El duque de San Carlos. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7*

- oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 142-143.
- LUNA, J. J. Hertigen av San Carlos. El duque de San Carlos. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 144-145.
 - LUNA, J. J. José del Toro y Zambrano. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 62-63.
 - LUNA, J. J. Juan Agustín Ceán Bermúdez. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p.84-85.
 - LUNA, J. J. Karl IV. Carlos IV. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 78-79.
 - LUNA, J. J. La condesa de Chinchón. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 199, 380-381.
 - LUNA, J. J. La duquesa de Abrantes. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 138-139.
 - LUNA, J. J. La duquesa de Osuna. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 60-61.
 - LUNA, J. J. La marquesa de Pontejos. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 154-155, 347-348.
 - LUNA, J. J. Maria Luisa av Parma. María Luisa de Parma. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 80-81.
 - LUNA, J. J. María Luisa de Parma. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 76-77.
 - LUNA, J. J. María Teresa de Vallabriga. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 148, 343-344.
 - LUNA, J. J. Pantaleón Pérez de Nenín. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 124-125.

- LUNA, J. J. Pepito Costa y Bonells. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 233, 410-411.
- LUNA, J. J. Porträtt av Martín Zapater. Retrato de Martín Zapater. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 92-93.
- LUNA, J. J. Retrato de los duques de Osuna y sus hijos. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 100-101.
- LUNA, J. J. Retrato de Martín Zapater. En LUNA, J. J. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939. Museo Municipal, noviembre 1989-enero 1990: [Catálogo de exposición]*. Madrid: El Viso, 1989, p. 88-90.
- LUNA, J. J. Retrato del canónigo Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 108-109.
- LUNA, J. J. Retrato del Duque de Alba. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 112-113.
- LUNA, J. J. Retrato del infante don Luis de Borbón. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 86-87.
- MAGAÑA, M. J. La Duquesa de Abrantes En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 136-137.
- MARÍA LUISA con traje de Corte. En *TAPICES y cartones de Goya: Goya 250 aniversario: Exposición, Mayo-Julio 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Patrimonio Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 1996, p.103.
- MENA MARQUÉS, M. B. Condesa de Chinchón. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 252-254.
- MENA MARQUÉS, M. B. Doña M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. Paris: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 133-135.

- MENA MARQUÉS, M. B. La Reine Marie-Louise. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. Paris: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 164-167.
- MENA MARQUÉS, M. B. Manuel Godoy. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 254-255.
- MENA MARQUÉS, M. B. Retrato del general D. José de Palafox a caballo. En *MIL años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001: [Catálogo de exposición]*. Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 278-280.
- MENA MARQUÉS, M. Retrato de la marquesa de Santa Cruz. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 152-153.
- MORALES Y MARÍN, J. L. Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 106-107.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos III, cazador. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 156, 351.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos III, cazador. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 150-151.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV a caballo. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 196, 386-387.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV a caballo. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 252-254.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV, cazador. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p.196.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 162, 354.

- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 168-170.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Duquesa de Abrantes. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 298-299.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 200, 387-388.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El cardenal Luis María de Borbón y Vallebriga. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 250-251.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El duque de Alba. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 173, 361-362.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El duque de Alba. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 200-201.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El general Antonio Ricardos. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 171, 360.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El general Antonio Ricardos. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 198-199.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El general José de Palafox, a caballo. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 275-277.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Familia de los duques de Osuna. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 170-172.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Ferdinand Guillemardet. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 194-196.

- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII con manto real. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 245, 414-415.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII con manto real. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 294-295.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII en un campamento. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid Museo del Prado, 1988, p.366-369.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII en un campamento. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 244, 413-414.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII en un campamento. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 291-293.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Fernando VII. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 366-369.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Francisco de Cabarrús. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 165-167.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Juan Bautista Muguero. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 276, 435.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Juan Bautista Muguero. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 342-343.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La condesa-duquesa de Benavente. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 150-151.

- MORENO DE LAS HERAS, M. La marquesa de Santa Cruz. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 220-221, 396-398.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La marquesa de Santa Cruz. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 262-265.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa a caballo. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 197-198, 378-379.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa a caballo. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 230-233.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa con mantilla. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 196-197.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa con tontillo. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 163, 354-355.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa con tontillo. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 170-171.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Los duques de Osuna y sus hijos. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 160-161, 353-354.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Los duques de Osuna y sus hijos. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 152-155.
- MORENO DE LAS HERAS, M. María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 180, 366.
- MORENO DE LAS HERAS, M. María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 208-209.
- MORENO DE LAS HERAS, M. María Teresa de Vallabriga. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 114-115.

- MORENO DE LAS HERAS, M. Marquesa de Santa Cruz. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 258-259.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Retrato ecuestre del general Palafox. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 288-290.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Retrato ecuestre del general Palafox. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 238, 412-413.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Sebastián Martínez. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 173-175.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Tadea Arias de Enríquez. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 169, 359.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Tadea Arias de Enriquez. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 172-173.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Carlos III. En *El BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 151.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Conde de Altamira. En *El BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Conde de Cabarrús. En *El BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 153.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Don Francisco Xavier de Larrumbe. En *El BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Don José de Toro y Zambrano En *El BANCO de España dos siglos de historia 1782-1982. Exposición conmemorativa de la*

fundación del Banco de San Carlos. Madrid, Junio-Julio 1982: [Catálogo de exposición]. Madrid: Banco de España, 1982, p. 151.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Marqués de Tolosa. En *El BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición].* Madrid: Banco de España, 1982, p. 153.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. La Tirana (hacia 1792). En PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. *Los Goya de la Academia.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunweg, 1996, p. 20-21.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz (1801). En PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. *Los Goya de la Academia.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunweg, 1996, p. 24-25.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. Retrato ecuestre de Fernando VII (1808). En PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. *Los Goya de la Academia.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunweg, 1996, p. 28-29.
- RAMÓN JARNÉ, R. Don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 106-109.
- RAMÓN JARNÉ, R. Don Pantaleón Pérez de Nenin. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 114-115.
- RAMÓN JARNÉ, R. Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51.
- RAMON JARNE, R. Juan Martín de Goicoechea. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 64-65.
- RAMÓN JARNE, R. La condesa de Chinchón. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 104-105.
- RAMÓN Pignatelli. En *El CONDE de Aranda. Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998, p. 375.
- REINA María Luisa con tontillo, La. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición].* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 68-69.
- RETRATO de Carlos III, cazador. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición].* Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 2, p. 497-498.

- RETRATO del Conde de Altamira. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 2, p. 602.
- REUTER, A. Doña María Antonia Gonzaga, marquesa de Villafranca, 1795. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 244-245.
- REUTER, A. La condesa de Chinchón, 1800. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 190-191, p. 332.
- REUTER, A. La duquesa de Abrantes, 1816. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 280-281.
- REUTER, A. La marquesa de Pontejos, hacia 1786. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 242-244.
- REUTER, A. La marquesa de Santa Cruz, 1805. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 192-193.
- REUTER, A. La reina María Luisa de Parma con mantilla, 1799. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 248-249, 336.
- REUTER, A. La reina María Luisa en traje de corte, 1800-1801. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 250-251, 336.
- REUTER, A. La reina María Luisa, 1789, 1799 y 1801. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 246-247, p. 336.
- REUTER, A. Los duques de Osuna y sus hijos, 1787-88. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 182-184.
- REUTER, A. María Josefa de la Soledad, duquesa de Osuna, o la condesa de Benavente, 1785. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 180-181.
- REUTER, A. María Teresa de Borbón y Vallabriga, 1783. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 178-179, 330-331.
- REUTER, A. María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 174-175, 330.

- REUTER, A. María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783-1784. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 176-177, 330.
- RINCÓN GARCÍA, W. Cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 100-101.
- RINCÓN GARCÍA, W. El Duque de San Carlos. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 126-127.
- RINCÓN GARCÍA, W. Retrato de Félix de Azara. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Pabellón Aragón'92, 1992, p.224-227.
- RINCÓN GARCÍA, W. Fernando VII. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 124-125.
- RINCÓN GARCÍA, W. Fernando VII. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 122-123.
- RINCÓN GARCÍA, W. Francisco de Goya. Ramón Pignatelli. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 93.
- RINCÓN GARCÍA, W. L'infante don Luis de Borbón. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 102-103.
- RINCÓN GARCÍA, W. Retrato de Félix de Azara. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón Aragón'92, 1992, p.224-227.
- RINCÓN GARCÍA, W. Studio per il ritratto del duca de San Carlos. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 152-153.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos III, cazador. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 25.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos III, cazador. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 25.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 50-52.

- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97-98.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 101.
- SAMBRICIO, V. de. Don José de Toro y Zambrano. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 40.
- SAMBRICIO, V. de. Don José Duaso Latre. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 62-63.
- SAMBRICIO, V. de. Don Juan Agustín Ceán Bermúdez. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 45-46.
- SAMBRICIO, V. de. Don Juan Agustín Ceán Bermúdez. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 101.
- SAMBRICIO, V. de. Don Pantaleón Pérez de Nenin. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 20-21.
- SAMBRICIO, V. de. Don Ramón de Pignatelli. En *Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 37.
- SAMBRICIO, V. de. Doña María Teresa de Vallabriga. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 65-66.
- SAMBRICIO, V. de. El conde de Altamira. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 42-43.
- SAMBRICIO, V. de. El conde de Cabarrús. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 59-60.

- SAMBRICIO, V. de. El general Palafox. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 61-62.
- SAMBRICIO, V. de. El infante don Luis de Borbón. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 48-49.
- SAMBRICIO, V. de. El marqués de Tolosa. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 43-44.
- SAMBRICIO, V. de. El rey Carlos III. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 28-29.
- SAMBRICIO, V. de. Fernando VII. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 27-28.
- SAMBRICIO, V. de. Francisco Xavier de Larrumbe. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 39.
- SAMBRICIO, V. de. La condesa de Chinchón. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 33-34.
- SAMBRICIO, V. de. La duquesa de Abrantes. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 49-50.
- SAMBRICIO, V. de. La duquesa de Alba. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 31-33.
- SAMBRICIO, V. de. La marquesa de Villafranca. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 103.
- SAMBRICIO, V. de. María del Rosario Fernández, “La Tirana”. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 35-36.

- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma, reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 52-53.
- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma, reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97.
- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma., reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 102.
- TADEA Arias de Enriquez. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 72-73.
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. María Teresa de Borbón y Vallabriga, later Condesa de Chinchón, 1783.* [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL:<<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=51984+0+none>> (Consultado el 25 de marzo de 2003).
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. The Duke of Wellington.* [En línea]. National Gallery of Art. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL:<<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=46185+0+none>> (Consultado el 9 de marzo de 2003).
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. The Marquesa de Pontejos.* [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL:<<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=95+0+none>> (Consultado el 25 de marzo de 2003).
- VEGA, J. Carlos IV (de azul). En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 2, p. 282.
- VEGA, J. D. Joaquin María Ferrer, Presidente del Consejo de Ministros en 1841. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 222-224.
- VEGA, J. D. José de Toro Zambrano. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 60-61.
- VEGA, J. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 228-230.

- VEGA, J. D. Juan Bautista de Muguero. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 156-157.
- VEGA, J. D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 24-25.
- VEGA, J. D. Pantaleón Pérez de Nenin. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 190-191.
- VEGA, J. D. Ramón de Pignatelli, constructor del Canal Imperial de Aragón. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 146-147.
- VEGA, J. Doña Manuela de Alvarez Coiñas y Thomas de Ferrer. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 232-233.
- VEGA, J. Duque de San Carlos, El. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 104-105.
- VEGA, J. Duque de San Carlos, El. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 166-167.
- VEGA, J. El Cardenal D. Luis Antonio de Borbón, Infante de España [Luis María de Borbón y Vallabriga]. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 240-242.
- VEGA, J. El Conde de Altamira. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 56-57.
- VEGA, J. El Conde de Cabarrús. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 54-55.

- VEGA, J. El Marqués de Tolosa. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 58-59.
- VEGA, J. El Rey D. Carlos III, en traje de caza [Carlos IV]. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 18-19.
- VEGA, J. El Rey D. Fernando VII, a caballo. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 26.
- VEGA, J. La Reina Doña María Luisa. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 20.
- VEGA, J. La Reina María Luisa. Del Ministerio de Hacienda. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 280-281.
- VEGA, J. La señora de Ceán Bermúdez (*i*). En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 242-243.
- WILSON-BAREAU, J. Retrato ecuestre de don Manuel Godoy, duque de Alcudia, 1794. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 369-370.
- WILSON-BAREAU, J. Retrato ecuestre de María Teresa de Vallabriga, 1783-1784. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 368.

2.1.2.4. Literatura Gris o Literatura no convencional.

Por su carácter especializado, se trata de una fuente de información de gran interés para la comunidad científica. Sin embargo, está integrada por un conjunto de tipos documentales bastante heterogéneos²⁹ y muy diversos entre sí.

Simplificando notablemente, podemos considerar que la literatura gris –también denominada semi-publicada, efímera, restringida, menor, o no convencional– es toda aquella publicación de tirada limitada que no circula por los cauces habituales de difusión y distribución comerciales. Este hecho dificulta su identificación, su localización y por consiguiente su consulta, lo que hace de ella –junto a su información altamente especializada y a su crecimiento exponencial– una fuente de gran valor informativo.

No obstante, el notable abaratamiento que ha supuesto la publicación electrónica, sumada a la tendencia actual de los sistemas de información científicos a poseer y difundir cada vez más información sobre la información³⁰ hacen que no resulte tan dificultoso localizar este tipo de documentos. Los cuales, por otra parte, en sí mismos no están radicalmente separados de las fuentes bibliográficas ordinarias.

2.1.2.4.1. Tesis doctorales

- ALÍA PLANA, J. M. *Imágenes y textos para el estudio de la iconografía del uniforme militar español en el arte de la Ilustración*. [Tesis doctoral].

²⁹ I. de Torres Ramírez.–La llamada literatura gris. Interés informativo y fuentes. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 321-354, p. 323-324– incluye dentro del apartado de literatura gris los siguientes documentos: A) Las relaciones o informes de diverso tipo. B) Las tesis. C) Las comunicaciones de congresos. D) Las normas y recomendaciones técnicas. E) Las traducciones. F) Algunos artículos de revistas y publicaciones periódicas de difusión no comercial. G) Algunos documentos oficiales. H) La documentación técnica publicitaria. Por otra parte, indica que, en los últimos años, la proliferación de documentos electrónicos ha diversificado y ampliado hasta el infinito esta tipología.

Por su parte, G. Carrizo –La literatura gris. Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 523-539, p. 526-528– la clasifica en tres apartados, atendiendo a su procedencia: A) Académica: tesis doctorales; proyectos docentes; proyectos de investigación; documentos de investigación otrabajo. B) Académica-profesional: informes, pre-prints, congresos, seminarios y mesas redondas, ponencias, comunicaciones, traducciones. C) Profesionales: documentos oficiales, documentos técnicos publicitarios, memorias de actividad, normas; patentes.

³⁰ Notese, en este sentido, el interés creciente de los centros de documentación y las bibliotecas universitarias y especializadas por crear bases de datos de tesis doctorales, trabajos de investigación, preprints, etc.

- Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 1995.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. *Goya y la imagen popular del Neoclasicismo al Romanticismo*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma, 1981.
 - CIOFALO, J. J. *Goya's self-portraits: a transposition toward 'truth' and romantic paganism (Francisco Goya)*. [Tesis doctoral]. Iowa: University of Iowa, 1995.
 - CROWE, A. G. *The art of Goya and the duchess of Alba (1792-1802): Minor themes and mayor variations*. [Tesis doctoral]. Stanford: Stanford University, 1989.
 - HECKES, F. I. *Supernatural themes in the art of Francisco de Goya*. [Tesis doctoral]. [s. l.]: University of Michigan, 1985.
 - MONTES PAYA; M. *Espacio-tiempo y simbología en la obra de Goya*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1994.
 - NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. [Tesis doctoral]. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999. Serie A, Arte; 6.
 - PAGES-RANGEL, M. del R. *In the public domain: The private letters of Valera, Gomez de Avellaneda and Goya*. [Tesis doctoral]. [s. l.]: Harvard University, 1994.
 - PEÑA LÁZARO, M. R. *El Infante Don Luis de Borbón, coleccionista y mecenas*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1989
 - RODRÍGUEZ LÓPEZ BREA, C. M. *Don Luis María de Borbón. Iglesia y política en los orígenes de la España liberal (1777-1823)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma, 1998.
 - ROSE, I. *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 1983. 2 v.
 - SANTELICES PLAZA, D. R. *La crítica de arte contemporáneo por Camón Aznar*. [Tesis doctoral]. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987.
 - USÓN GARCÍA, R. *Fantasia y razón. La arquitectura en la obra de Francisco Goya: (estudio de la figura pirámide en la arquitectura de la Ilustración)*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, 1988.
 - WOLF, R. *Francisco de Goya and the interest in british art and aesthetics in late eighteenth-century Spain*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor, Michigan: UMI, Dissertation Information Service, 1990.

2.1.2.4.2. Informes técnicos

- ALÍA PLANA, J. M. *Análisis del retrato que pintó Goya del Capitán de Húsares de la Reina María Luisa, Don Pantaleón Pérez de Nenín*. Madrid: [s. n.], 1991. (Registro de la Propiedad Intelectual, Madrid, n.º 15374).

2.1.2.4.3. *Literatura académica*³¹: congresos, seminarios, jornadas, conferencias, etc.

2.1.2.4.3.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística

- ÁGUEDA VILLAR, M. La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya. En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid : Alpuerto, 1991, p. 427-434.
- AMORÓS HERNÁNDEZ, A. La arquitectura en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 227-241.
- ANSÓN NAVARRO, A. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66.
- ANSÓN NAVARRO, A. Religión y religiosidad en la pintura de Goya. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 91-118.
- ARIAS ANGLÉS, E. ¿Bayeu contra Goya o viceversa? En *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998], p. 451-460.
- ARIAS ANGLÉS, E. Fernando VII y Goya. En *CINCO siglos de arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 185-191.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212.
- BATICLE, J. Goya en 1808 entre Madrid y Zaragoza. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 137-148.
- BATICLE, J. Les amis “norteños” de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. V. III, 1978, p. 15-30.
- BORRÁS GUALIS, G. Goya y Aragón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 15-30.

³¹ Hemos agrupado de forma unitaria bajo este epígrafe toda la producción documental generada en entornos de carácter académico, con motivo de eventos, congresos, mesas redondas, simposiums, conferencias, jornadas etc., aun cuando se haya dado –a posteriori– la circunstancia de que algunos de estos trabajos han sido publicados en monografías con ISBN y difusión más o menos normalizada, ya que su distribución ha estado en la mayoría de las ocasiones limitada a los asistentes, y a no ser que los organizadores de los eventos hayan conseguido pratonazgo o publicidad extra-académica, su circulación comercial ha estado sujeta a notables limitaciones temporales y espaciales.

- BOZAL, V. El paisaje en la pintura de Goya. En *Los Paisajes del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Nerea: 1993, p. 285-302.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. El aprendizaje italiano. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 15-22.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. En torno al atribucionismo goyesco. La colaboración de Esteve. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 121-129.
- CALVO SERRALLER, F. Mujeres en el diván: majas y marquesas. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 151-162.
- CAMÓN AZNAR, J. Goya y el arte moderno. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 9-25.
- CATURLA, M. L. Paret, de Goya coetáneo y dispar. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 27-41.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Inquisidores e ilustrados: Las pinturas y estampas indecentes de Sebastián Martínez. En *IV JORNADAS de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid: CSIC, 1989, p. 311-319.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. Una relación descriptiva de pinturas de Goya existentes en Valencia, dada en 1886 al conde de la Viñaza. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 299-305.
- DOMERGUE, L. Goya y el liberalismo. En FUENTES, J. F. y ROURA I AULINAS, LI. *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX: Homenaje al profesor Alberto Gil Novales*. Lleida: Milenio, 2001. Hispania, p. 53-71.
- *ESTUDIOS sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Recogidos y publicados por A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979. 3 v.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *El Arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francisco de Goya: El genio y el capricho. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 79-89.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35.

- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el neoclasicismo. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 25-40.
- GARCÍA GUATAS, M. El retrato ecuestre del general Palafox. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 285-300.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, F. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Barcelona, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 351-367.
- GIL SALINAS, R. Goya y la difusión del arte español en América. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 327-336.
- GLENDINNING, N. Goya, ¿romántico? En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 67-76.
- GLENDINNING, N. Las alegorías de Goya relacionadas con la Historia y la Poesía. En *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998], p. 461-472.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350.
- *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996. Ciclo de conferencias.
- *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996.
- *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993.
- *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001.
- *GOYA:(cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978.
- HADJINICOLAOU, N. El deseo erótico en la obra de Goya. En *La MUJER en el arte español. VIII Jornadas de Arte, Organizadas por el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.* Madrid: Alpuerto, 1997, p. 297-307.
- HERRANZ. RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA. 250 Años después. 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270.
- *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998].
- JULLIAN, R. Goya et le paysage. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada*

1973. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte. V. III, 1978, p. 109-116.
- LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
 - LAFUENTE FERRARI, E. Goya y el arte francés. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 43-66.
 - LAÍN ENTRALGO, P. Antropología del retrato. En *El RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1994, p. 43-49.
 - LAVALLE COBO, T. El informe de Goya sobre la conservación de las pinturas del Buen Retiro. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 89-95.
 - LICHT, F. Goya's group of portraits. En *GOYA. Die sozialen Konflikte seiner Zeit und die Rezeption seiner Kunst im 19 und 20 Jahrhundert*. Onabrück: Universitäten, 1991.
 - LÓPEZ TERRADA, M. J. El significado de la palmera en un cuadro alegórico de Goya: "Godoy fundando el Real Instituto Pestalozziano". En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 111-119.
 - LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya y la iconografía barroca. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 149-169.
 - MARTÍNEZ MORO, J. Goya y la estética británica del siglo XVIII. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 49-55.
 - MONEVA y PUYOL, J. *Los retratos que pintó Goya: Conferencia pronunciada en la Agrupación Artística Aragonesa el año 1926*. Zaragoza: Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1927. Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya; 6.
 - MORALES y MARÍN, J. L. Goya y Velázquez En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 421-425.
 - MORALES y MARÍN, J. L. La mujer en Goya. En *La MUJER en el arte español: VIII Jornadas de Arte. Madrid 1996*. Madrid: Alpuerto, 1997, p. 289-296.
 - NIETO ALCAIDE, V. *Goya y las imágenes de la guerra* En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 11-21.
 - OSTALÉ TUDELA, E. *Goya, las mujeres y el amor: Conferencia pronunciada en el Teatro Cubano de Alagón...leída en el Centro Ferroviario (Unión General de Trabajadores) de Zaragoza, el día 1º de junio de 1926*. Zaragoza: Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1926. Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya; 5.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya ante el paisaje. En *ESTUDIOS sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Recogidos y publicados por A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979. v. 2, p. 23-37.
- POWELL, V. G. El retrato de Godoy, generalísimo de las Fuerzas Armadas. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 227-238.
- POZA, J. *La política en tiempos de Goya: Conferencia pronunciada en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza el día 27 de abril de 1926*. Zaragoza: Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1927. Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya; 7.
- QUESADA, M. J. Goya e Ignacio Zuloaga. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 307-316.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90.
- RODRÍGUEZ TORRES, M. T. Economía de guerra en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 131-149.
- ROMERO TOBAR, L. Goya y la literatura de su tiempo. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 49-78.
- ROSE-DE VIEJO, I. La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852). En LA PARRA LÓPEZ, E. y MELÓN JIMÉNEZ, M. A. (coord.). *Manuel Godoy y la Ilustración. Jornadas de Estudio*. Cáceres: Consejería de Cultura, 2001, p. 119-164.
- ROSENBLUM, R. Goya frente a David: la muerte del retrato regio. En *El RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p.161-181.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *Goya:(cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87.
- SINUÉS y URBIOLA, J. *Los contemporáneos de Goya: Conferencia pronunciada en sesión solemne del Ateneo Científico-Literario y Artístico de Zaragoza*. Zaragoza: Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1927. Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya; 8.
- SUBIRÁ, J. La música teatral en la época de Goya. En *GOYA:(cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 89-121.

- SYMMONS, S. La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la duquesa de Alba. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 49-62.
- TORRALBA SORIANO, F. Goya en Cádiz (las pinturas de la “Santa Cueva”). En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 77-89.
- VALVERDE CANDIL, M. Goya y la casa condal de Fernán Núñez. En *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998], p. 529-548.
- VALVERDE CANDIL, M. Notas a un personaje goyesco: José Rebolledo de Palafox. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 157-169.
- VALVERDE MADRID, J. M. Goya y Boccherini en la Corte de Don Luis de Borbón. En *El ARTE en las cortes europeas del S. XVIII. Congreso. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 794-801.
- VIEJO, I. R. de. Las alegorías para el palacio madrileño de Godoy. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 99-118.
- WILSON-BAREAU, J. Goya, pintor aragonés: Antecedentes, coincidencias e influencias. En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997. p. 25-43.

2.1.2.4.3.2. Sobre arte y estética de los siglos XVIII-XIX

- ARIAS DE COSSÍO, A. M^a. La imagen de la mujer en el Romanticismo español. En SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990. Colección del Seminario de Estudios de la Mujer; 6, p. 113-118.
- BROWN, J. La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800: Con algunas observaciones sobre su historia subsiguiente. En *El RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1994, p. 135-159.
- MENA MARQUÉS, M. La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana. En SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990. Colección del Seminario de Estudios de la Mujer; 6, p. 87-111.

- *MUJER en el arte español, La. VIII Jornadas de Arte, Organizadas por el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.* Madrid: Alpuerto, 1997.
- *PAISAJES del Prado, Los.* Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Nerea, 1993, p. 285-302.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las mujeres "pintoras" en España. En SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria.* Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990. Colección del Seminario de Estudios de la Mujer; 6, p. 73-86.
- SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria.* Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1990. Colección del Seminario de Estudios de la Mujer; 6.

2.1.2.4.3.3. Sobre indumentaria y condecoraciones

- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de. *Panorama histórico de la insigne Orden del Toisón de Oro: lección inaugural del curso 1994-1995 de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía pronunciada por Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Marqués de la Floresta.* Madrid: Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1994.
- MARCOS SÁNCHEZ, R. de. Influencia francesa en la joyería de la corte española: Leonardo Chopinot. En *El ARTE en las cortes europeas del S. XVIII. Congreso. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987.* Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 402-407.
- VILLALBA PÉREZ, E. La Orden de Carlos III: ¿Nobleza reformada? En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 671-681.

2.1.2.4.3.4. Sobre milicia y armamento

- BERENGUER LOS ARCOS, J. Uniformidad y armamento en el periodo napoleónico En *TEMAS de Historia Militar: (Primer Congreso de Historia Militar, Zaragoza, 1982).* Madrid: Servicio de Publicaciones del EME; [Zaragoza]: Departamento de Cultura y Educación, 1983-1985. 2 v. Adalid; 2, v. 2, p. 469-476.
- CEPEDA GÓMEZ, J. El ejército español en el siglo XVIII. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 1, p. 557-564.
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, F. "Soldados del rey, soldados de Dios". Ethos militar y militarismo en la España del siglo XVIII. En FERRER

BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000, v. 1, p. 11-26.

- JAVIERRE MUR, A. El general Palafox en las órdenes militares. En *GUERRA de la Independencia: Estudios: II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1964-1967. 3 v. III, p. 211-218.
- *TEMAS de Historia Militar: (Primer Congreso de Historia Militar, Zaragoza, 1982)*. Madrid: Servicio de Publicaciones del EME; [Zaragoza]: Departamento de Cultura y Educación, 1983-1985. 2 v. Adalid; 2.

2.1.2.4.3.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX

- *ACTAS del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. 3 v.
- ARMILLAS VICENTE, J. A. (coord.). *La Guerra de la Independencia: Estudios. Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 3-5 de diciembre de 1997*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2001. 2 v. Publicación de la Institución "Fernando el Católico"; 2005.
- *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Madrid en 1800*. Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981. Ciclo de Conferencias sobre Madrid en el siglo XIX; 3.
- *ESPAGNOLS et Napoleón, Les*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984.
- FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. 2 v.
- FERRER BENIMELLI, J. A. Don Ramón Pignatelli y el motín de Esquilache: una nueva versión del motín en Zaragoza. En *ACTAS del primer simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987, p. 89-102.
- FORNIÉS CASALS, J. F. Los Grandes de España en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en tiempos del Conde de Aranda (1776-1798). En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 391-413.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. Aragón y la burguesía mercantil autóctona. En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 305-338.

- *GUERRA de la Independencia: Estudios: II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1964-1967. 3 v.
- LA PARRA LÓPEZ, E. y MELÓN JIMÉNEZ, M. A. (coord.). *Manuel Godoy y la Ilustración. Jornadas de Estudio.* Cáceres: Consejería de Cultura, 2001.
- PÉREZ SARRIÓN, G. y REDONDO VEINTEMILLAS, G. (dirs.). *Los tiempos dorados: Estudios sobre Ramón Pignatelli y la Ilustración.* Teruel: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996.
- TEDDDE DE LORCA, P. Banca y banqueros privados en el reino de Carlos III. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 1, p. 235-260.

2.1.2.4.3.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana de los siglos XVIII-XIX

- *ACTAS del primer simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa.* Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A. La sociedad española del siglo XVIII: Nobleza y burguesía (una revisión historiográfica). En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 1, p. 351-386.
- ARAGÓN MATEOS, S. Títulos, caballeros e hidalgos: Aproximación a la jerarquía nobiliaria en tiempos de Carlos III. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 657-669.
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M. La mujer española en el siglo XVIII: Estado de la cuestión. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 1, p. 511-517.
- CEPEDA ADÁN, J. Tipos populares en el Madrid de Carlos III. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 481-503.
- DÍAZ BARRADO, M. P. Estructuras ideológicas. Poder y sociedad en la España de Carlos III. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 615-631.
- ENCISO RECIO, L. M. La Ilustración en España. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas.* Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 1, p. 621-696.

- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. Los últimos ilustrados aragoneses. En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 415-431.
- FUENTES, J. F. y ROURA I AULINAS, Ll. *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX: Homenaje al profesor Alberto Gil Novales*. Lleida: Milenio, 2001. Hispania.
- HORMIGÓN BLÁZQUEZ, M. La Escuela de Matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. En GARMA, S. (ed.). *El científico español ante su Historia. La Ciencia en España entre 1750-1850: I Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*. Madrid: Diputación Provincial de Madrid, 1980, p.127-141.
- IGLESIAS, M.^a C. (dir. y coord.). *Nobleza y sociedad en la España moderna II*. Oviedo: Nobel Fundación Central Hispano, 1997.
- IGLESIAS, M.^a C. La nueva sociabilidad: Mujeres nobles y salones literarios y políticos. En IGLESIAS, M.^a C. (dir. y coord.). *Nobleza y sociedad en la España moderna II*. Oviedo: Nobel Fundación Central Hispano, 1997, p. 179-230.
- MATILLA TASCÓN, A. *El infante don Luis Antonio de Borbón y su herencia*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1989. Ciclo de conferencias El Madrid de Carlos III; 15.
- MOLAS RIBALTA, P. Caballeros Aragoneses en la orden de Carlos III. En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 339-353.
- *NOBLEZA y sociedad en la España moderna*. Oviedo: Nobel, 1996.
- ORTEGA LÓPEZ, M. Género y relaciones familiares en el siglo XVIII: Teoría y práctica. En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000, v. 1, p. 135-156.
- PÉREZ SAMPER, M. A. Chocolate, té y café: Sociedad, cultura y alimentación en la España del siglo XVIII. En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000, v. 1, p. 157-221.
- SALAS AUSENS, J. A. y JARQUE MARTÍNEZ, E. Extranjeros en España en la segunda del siglo XVIII. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 985-997.
- RUEDA, A; RIOS, P. y ZABALO, E. Carlos III y la Junta de Damas. En *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v., v. 2, p. 683-698.

2.1.3. Fuentes de información secundaria

Son publicaciones elaboradas por especialistas en tratamiento documental, que contienen información sobre fuentes primarias, a las que someten a diversos procesos de análisis. Como resultado de dichos procesos, las fuentes primarias se describen, resumen, clasifican, etc. de manera que resulten más fácilmente accesibles para los usuarios.

Las fuentes de información secundaria desempeñan un doble cometido³²; facilitan la recuperación retrospectiva de información y, con carácter prospectivo, posibilitan la difusión selectiva de la información, informando a los usuarios potencialmente interesados de las novedades bibliográficas del área científica de su interés.

Las fuentes secundarias agrupan un amplio colectivo de publicaciones, entre las que destacan las bibliografías, los boletines de índices, resúmenes y sumarios, los diferentes tipos de catálogos, y señaladamente, las bases de datos.

2.1.3.1. Bibliografías

Los repertorios bibliográficos o bibliografías son, en sentido estricto, obras de referencia, puesto que proporcionan información referencial de forma rápida y con carácter puntual. No obstante, en términos documentales se consideran fuentes de información secundaria ya que no contienen información primaria propiamente dicha, sino descripciones de documentos primarios.

Los repertorios bibliográficos ordenan sus asientos según criterios preestablecidos y constantes, en función del objetivo determinado que sirve de punto de partida para la compilación –el autor, la materia, la edición, el país, el idioma, la fecha de publicación, etc.–. La naturaleza diversa de estos objetivos, permitirá distinguir diferentes tipos de bibliografías³³.

³² Así lo establece G. Carrizo–Las fuentes de información. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 21-55, p. 42– quien señala así mismo que para desempeñar adecuadamente esta doble función es necesario que sean lo más exhaustivas posible y que se actualicen con periodicidad.

³³ G. Carrizo. –La bibliografía. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 259-286, p. 277-281– propone ocho criterios diferentes para clasificar las bibliografías: A) Según la materia: generales; especializadas. B) Según la forma de la información: descriptivas; analíticas; críticas; históricas; catalográficas. C) Según la procedencia de la muestra: primarias; secundarias. D) Según el ámbito

2.1.3.1.1. Bibliografías generales

2.1.3.1.1.1. Bibliografías nacionales en curso

Las bibliografías nacionales, en su concepción actual, fueron objeto de un amplio y fructífero debate durante el Congreso Internacional sobre Bibliografías Nacionales, organizado por la UNESCO y la IFLA en París en 1977. Esta asamblea las definió como el conjunto de registros que componen la producción bibliográfica de un país en todas las lenguas oficiales del mismo, en soporte papel o de otro tipo y que aparecen publicadas regularmente por un organismo oficial o autorizado oficialmente³⁴.

Se publican de forma periódica³⁵, siguen un sistema normalizado internacionalmente de descripción y toman como punto de partida los ejemplares depositados por las disposiciones de depósito legal, lo que garantiza la autenticidad de las descripciones. Todo ello las convierte en una fuente de información importantísima para conocer las novedades bibliográficas que aparecen en las diferentes industrias editoriales nacionales, especialmente, en cuanto a monografías y publicaciones periódicas.

Entre las bibliografías nacionales más importantes para nuestro campo de estudio, es necesario considerar las siguientes:

- *Bibliografía Nacional Española desde 1976 en CD-ROM*. Madrid: Biblioteca Nacional; Chadwyck-Healey España, [s.a.]. ISSN 1137-523X.

geográfico: nacionales; regionales; locales; tipobibliográficas; topobibliográficas. E) Según el ámbito cronológico: corrientes; retrospectivas. F) Según la naturaleza de las obras reseñadas: de monografías; de publicaciones periódicas y seriadas; de artículos; de publicaciones oficiales; de obras anónimas o pseudónimas; comerciales; bibliofílicas o especiales; para lectores especiales; de los mejores libros y más vendidos; de incunables. G) Según la amplitud de la muestra: exhaustivas; selectivas. H) Según la difusión: anunciadas o conocidas; ocultas o escondidas.

Por su parte, I. de Torres Ramírez –Los repertorios bibliográficos o bibliografías. Concepto, función informativa, tipología e historia. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 147-166, p. 150-155– coincide con los criterios anteriores y añade, aunque sin extenderse en ellos, tres nuevos: I) Según forma exterior: volúmenes impresos; fichas; microformas; en línea; CD-ROM. J) Según el carácter bibliográfico: autónomas; internas; en fascículos. K) Según los destinatarios: escolares; científicas; bibliofílicas; comerciales, etc.

³⁴ Véase Arturo Martín Vega –*Op. cit.*, p. 221-222– y también Pilar Irureta-Goyena Sánchez –Bibliografías Nacionales. En Carrizo Sainero, G. (aut. y coord.). *Op. cit.*, p. 287-321, p. 290-292–.

³⁵ Hasta la década de los años 90, las diferentes bibliografías nacionales se editaron en forma de publicaciones periódicas, en soporte papel y formato códice, con el carácter acumulativo propio de las publicaciones periódicas, ésto, unido a la explosión bibliográfica característica del siglo XX, supuso una dificultad notabilísima para consultar las novedades. Sin embargo, la generalización de la edición en formato electrónico ha facilitado la consulta y recuperación de la información bibliográfica que las bibliografías nacionales contienen. Por ello, consignaremos únicamente las ediciones en CD-ROM.

Edición electrónica en soporte CD-ROM de la bibliografía nacional española. Contiene más de 500.000 registros de todas las monografías ingresadas por depósito legal en la Biblioteca Nacional desde 1976 hasta la actualidad. Es editado por la Biblioteca Nacional de España en colaboración con la empresa Chadwyck-Healey España. Su actualización es trimestral y tiene carácter acumulativo.

- *Bibliografía nacional portuguesa en CD-ROM*. Lisboa: Biblioteca Nacional; Madrid: Chadwyck-Healey España, [s.a.]. ISSN 0873-3171.

Edición electrónica en soporte CD-ROM de la bibliografía nacional portuguesa desde 1980 hasta la actualidad. Contiene más de 100.000 registros de las monografías y las publicaciones periódicas ingresadas por depósito legal, así como las tesis y trabajos académicos de carácter docente generados por distintos organismos de enseñanza superior portuguesa, sujetos al depósito legal desde 1986. Es editada por la Biblioteca Nacional de Portugal y el Instituto Nacional do Livro en colaboración con la empresa Chadwyck-Healy. Se actualiza semestralmente y tiene carácter acumulativo.

- *Bibliografia Nazionale Italiana*. Roma: Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche, [s.a.]. ISSN 0006-1077.

Edición electrónica en soporte CD-ROM de la bibliografía nacional italiana desde 1958 hasta la actualidad. Contiene más de 450.000 registros. Es editada por el Istituto Centrale per il Catalogo Unico y distribuida por la empresa Chadwyck-Healy. Se actualiza mensualmente.

- *Bibliographie Nationale Française sur CD-ROM*. Paris: Bibliothèque Nationale; Chadwyck-Healey France, 1989- . También denominada: *Bibliographie nationale française depuis 1975 sur CD-ROM* y *Bibliographie nationale française depuis 1970*. ISSN 0968-3097.

Edición electrónica en CD-ROM de la bibliografía nacional francesa desde el año 1970 hasta la actualidad. Recoge más de 900.000 registros entre los que se incluyen las publicaciones seriadas, las publicaciones oficiales y los documentos electrónicos. Es editada por la Bibliothèque National (Francia) y distribuida por la empresa Chadwyck-Healey Francia. Se actualiza mensualmente.

- *British National Bibliography On CD-ROM*. London: British Library, National Bibliographic Service, 1989- . ISSN 0968-3097.

Edición electrónica en soporte CD-ROM de la bibliografía nacional británica que contiene más de un millón de registros desde 1950 hasta la actualidad. Es editada por la British Library, en colaboración con la empresa Chadwyck-Healy. Su actualización tiene periodicidad mensual. Está integrada por dos publicaciones: *British National Bibliography on CD-ROM Backfile*, edición electrónica en CD-ROM de la bibliografía nacional británica desde 1950 hasta 1985, que se actualiza sin periodicidad preestablecida; y *British National Bibliography On CD-ROM Current File*, edición electrónica en CD-ROM de la bibliografía nacional británica desde 1986 hasta nuestros

días. Incorpora alrededor de 15.000 nuevos registros en cada actualización trimestral.

2.1.3.1.1.2. Bibliografías nacionales retrospectivas

Dentro de las *bibliografías generales*, constituyen un apartado especialmente importante aquellas obras que recopilan –con carácter retrospectivo– toda la producción bibliográfica impresa en una lengua determinada, desde el surgimiento de la imprenta hasta la actualidad. En este empeño es especialmente reseñable la labor realizada por la editorial alemana K. G. Saur Verlag, con la serie *World Bibliographies on CD-ROM*, cuyo objetivo es registrar toda la literatura publicada en el mundo desde el siglo XV en las diferentes lenguas. Se trata de un proyecto en el que han colaborado el Research Libraries Group (RLG) y diferentes bibliotecas de investigación americanas y europeas, especializadas en campos temáticos diversos. Las actualizaciones se publican generalmente en intervalos bianuales y hasta la fecha han sido editadas las siguientes obras:

- *English Bibliography 15th Century to 1901*. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. 2 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40374-7.
Edición en soporte CD-ROM que recoge la producción bibliográfica en lengua inglesa desde el siglo XV hasta 1901, incluye aproximadamente 2.300.000 registros, relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos y material gráfico.
- *English Bibliography 1901 to 1945*. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. 2 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40375-5.
Publicación en soporte CD-ROM que recopila toda la bibliografía en lengua inglesa desde el año 1901 hasta 1945, incluye aproximadamente 1.700.000 registros, relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos, y material gráfico, audiovisual, etc.
- *French Bibliography 15th Century to 2000*. 2 ed. en CD-ROM. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. 2 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40458-1.
Edición en soporte CD-ROM de la producción bibliográfica francesa desde el siglo XV hasta el año 2000, incluye aproximadamente 2.200.000 registros, relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos y material gráfico. Esta en su 2.^a edición.
- *Italian Bibliography 15th Century to 1999*. 2.^a ed. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40430-1.
Se trata de la edición en CD-ROM de la producción bibliográfica italiana desde el siglo XV hasta 1999, recoge aproximadamente más de 1.000.000

registros, relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos y material gráfico.

- *Portuguese Bibliography 15th Century to 1999*. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. 1 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40432-8.

Se trata de una publicación en soporte CD-ROM que contiene aproximadamente en torno a 290.000 registros sobre libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos y material gráfico acerca de la producción bibliográfica portuguesa desde el siglo XVI hasta el año 1999.

- *Russian Bibliography 16th Century to 1999*. München: K. G. Saur Verlag, [s.a.]. 1 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN 3-598-40431-X.

Contiene aproximadamente unos 900.000 registros relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos y material gráfico, que recogen toda la producción bibliográfica rusa desde el siglo XVII hasta el año 1999, editados en soporte CD-ROM.

- *Spanish Bibliography 15th Century to 2002 = Bibliografía general española siglo XV-2002*. 4.^a ed. München: K. G. Saur Verlag, 2002. 2 CD-ROM. World Bibliographies on CD-ROM. ISBN-3598-40735-1.

Edición electrónica que recoge más de 1.850.000 registros relativos a libros, publicaciones periódicas, planos, manuscritos, y material gráfico. Se trata de un ambicioso catálogo colectivo, publicado por primera vez en soporte electrónico en 1995 por K. G. Saur, que incluye referencias de obras publicadas en lengua española en más de 200 países, tanto en España como en Francia, Gran Bretaña, Iberoamérica y otras partes del mundo, representando los fondos de un grupo de 148 bibliotecas norteamericanas y europeas, entre las que se incluyen la British Library, Cambridge University, Harvard University, Library of Congress, Oxford University y Yale University. Contiene unos 500 títulos del siglo XV; 5.100 títulos del siglo XVI; 9.900 del siglo XVII; 24.600 del siglo XVIII; 146.000 del siglo XIX y 1.561.000 publicados desde 1901.

2.1.3.1.2. Bibliografías especializadas

2.1.3.1.2.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística

- BARBAZÁN IGLESIAS, A. (coord.). *Goya en el Museo de Pontevedra. Catálogo Bibliográfico*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996.
- BLAS, J. (coord.). *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 1992.
- *DISCURSOS sobre Goya: IX Muestra de Documentación Histórica Aragonesa. Sala Corona de Aragón del edificio Pignatelli. Del 30 de marzo al 23 de junio de 1996, Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1996.

- ESTRADA, G. *Bibliografía de Goya*. México D. F.: La Casa de España en México, 1940.
- GARCÍA MEDINA, A. Bibliografía de Goya hasta 1928. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 297-315.
- *GOYA: Número monográfico sobre Goya en colaboración con las bibliotecas de Zaragoza*. Zaragoza: Biblioteca Pública, Sección central Miguel Artigas, 1979. Boletín Bibliográfico; 18. Aragón; 2.
- *GOYA: exposición bibliográfica: Salón de Recepciones de Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, del 23 al 31 de Octubre: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
- *GOYA en la Biblioteca de Aragón*. Zaragoza: Instituto Bibliográfico Aragonés, 1996.
- *GOYA en la Biblioteca Nacional*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996. 2 v. También disponible en línea en URL: <<http://www.bne.es/index.htm>>
- *IMÁGENES y escritura: Goya en los libros: exposición bibliográfica, del 26 de octubre al 5 de noviembre, Biblioteca de Aragón: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Biblioteca de Aragón. Instituto Bibliográfico de Aragón, 1992.
- MORALES Y MARÍN, J. L. Precisiones críticas a la bibliografía de Goya, 1970-1996. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 13-19.
- REUTER, A. y MARTÍN MOLINERO, M. (col.). Bibliografía. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 341-353.
- RINCÓN GARCÍA, W. Bibliografía sobre Francisco de Goya. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 176-190.
- RINCÓN GARCÍA, W. Bibliografía sobre Francisco de Goya. *Goya*. 1992, p. 176-190.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya en la obra de José Camón Aznar. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 369-375.
- RUIZ CABRIADA, A. *Aportación a una bibliografía de Goya*. Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1946.
- *TODO sobre Goya: Exposición bibliográfica: del 29 de abril al 30 de mayo de 1996, Centro Cultural*. Madrid: Obra Cultural Caja Madrid, [1996].

2.1.3.1.2.2. Sobre arte y estética

- AGUILO, M. P. *Bibliografía del arte en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velazquez, 1976-1978. 2 v. Contiene: V. 1: Artículos de revistas clasificados por materias, V. 2: Artículos de revistas ordenados por autores.
- ALVAREZ CASADO, A. I. *Repertorio bibliográfico artístico en prensa periódica española 1936-1948*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- *BIBLIOGRAFÍA de arte aragonés*. [Zaragoza]: Departamento de H^a. del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1982.
- *BIBLIOGRAPHIE d'histoire de l'art, La: Actes du Colloque International, Paris, 24-26 mars, 1969 organisé par le Comité Français d'Histoire de l'Art*. Paris: C.N.R.S., 1969.
- *BIBLIOGRAPHY of the history of art: BHA = Bibliographie d'histoire de l'art*. Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de l'Information Scientifique et Technique, Getty Art History Information Program, Comité International d'Histoire de l'Art, Comité Français d'Histoire de l'Art, College Art Association of America, Art Libraries Society of North America. Vandoeuvre-lès-Nancy, France: Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de l'Information Scientifique et Technique, 1991- . Revista trimestral. También denominada: BHA. Es fusión de: Répertoire international de la littérature de l'art y Répertoire d'art et d'archéologie. ISSN 1150-1588.
- *BIBLIOTECA básica: selección de fondos para bibliotecas públicas. V. 5: Bellas artes, espectáculos, juegos, deportes*. Madrid: Comunidad de Madrid, Servicio Regional de Bibliotecas y del Libro, 1998.
- BUENDÍA, J. R. La pintura española del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión. En *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998], p. 13-24.
- CALLE, R. de la. *Repertorio bibliográfico de investigación estética*. Valencia: Federico Domenech, 1986.
- CHALCRAFT, A., PRYTHERCH, R. y WILLIS, S. (eds.). *Walford's guide to reference material, v. 3: Generalia, language & literature, the arts*. 7.^a ed. London: Library Association, 1998.
- FORD, S. (ed.). *Information sources in Art, Art History and Design*. München: K. G. Saur Verlag, 2001. Guides to information sources.
- GARCÍA MELERO, J. E. *Bibliografía de la pintura española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978. Bellas Artes; 2.
- GARCÍA MELERO, J. E. Fuentes para una bibliografía del arte español. En *PRIMERAS Jornadas de Bibliografía: celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*. Madrid: Fundación

- Universitaria Española, Seminario "Menéndez Pelayo", 1977. Documentación actual; 4.
- *INDICE Español de Humanidades. Serie A, Bellas Artes.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Información y Documentación Científica, Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982-. Revista anual. En parte es continuación de Índice Español de Humanidades. ISSN 0214-7548.
 - LÓPEZ SERRANO, M. *Bibliografía de arte español y americano: 1936-1940.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velazquez, 1942.
 - MARTÍN VEGA, A. Apunte para iniciar un repertorio de fuentes de información sobre Historia del Arte. En *SISTEMA de acceso a la información y difusión artística: actas. VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 21, 22 y 23 de abril de 1999.* Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid: Grupo de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, 1999, p. 112-115.
 - PESET MANCEBO, M. F. Recursos de información distribuidos en red: contenidos digitales para unidades documentales de arte en España. En *HOMENAJE a Juan Antonio Sagredo Fernández: Estudios de Bibliografía y Fuentes de Información.* Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, 2001, p. 441-476.
 - ROBERTS, H. E. *Iconographic research and subject access: a selected bibliography.* Cambridge, Mass.: Visual Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library, 1993.
 - TÁRRAGA, M. L.; PAZ AGUILÓ, M.; LÓPEZ-YARTO, A. *Bibliografía del arte en España.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1978. 2 v. Contiene: T. 1; Artículos de revistas ordenados por autores. T. 2; Artículos de revistas ordenados por materias.

2.1.3.1.2.3. Sobre indumentaria y condecoraciones

- FERRER. *Bibliografía iconográfica del traje militar de España.* Méjico: Hefter, 1963.
- GUERRERO ACOSTA, J. M. La iconografía sobre la Guerra de la Independencia: Una visión actual. *Revista Historia Militar.* 2000, 88, p. 209-224.

2.1.3.1.2.4. Sobre milicia y armamento

- ALMIRANTE, J. *Bibliografía militar de España.* Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1876.
- DRUÉNE, B. A propósito de la iconografía histórica de la Guerra de la Independencia. *Revista Historia Militar.* 1959, 5.

2.1.3.1.2.5. Sobre historia de los siglos XVIII-XIX

- AGUILAR PIÑAL, F. *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.
- ALDCROFT, D. y RODGER, R. (comps.). *Bibliography of European economic and social history*. [s.n.]: [s.l.], 1993.
- AYRES DE MAGALHAES SEPULVEDA, C. *Diccionario bibliográfico de guerra peninsular. Obras impresas e manuscritas en portugues, español, catalao*. 2 v. Coimbra: Academia das Ciencias de Lisboa, 1924-1929.
- BIBLIOGRAFÍA básica de historia económica contemporánea de España. *Papeles de Economía*. 1984, 20, p. 444-446.
- *BIBLIOGRAFÍA Dieciochista*. *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo. Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, (1986-).
- CALDWELL, R. J. *The era of the French Revolution. A bibliography of the history of western civilization, 1789-1799*. Nueva York: Garland, 1985, 2 v.
- CASTELLANOS, J. L., ARIAS DE SAAVEDRA, I. Y LASARTE, J. *La Hacienda en la bibliografía de 1700 a 1845*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1980.
- CONLON, P. M. *Le siècle des lumières. Bibliographie chronologique*. Ginebra: Droz, 1983.
- CORREA CALDERÓN, E. *Registro de arbitristas, economistas y reformadores españoles (1500-1936): catálogo de impresos y manuscritos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.
- CORTADA, J. W. *A Bibliographic guide to spanish diplomatic history, 1460-1977*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1977.
- DEMERSON, P. de. *Las sociedades económicas de amigos del país en el siglo XVIII. Guía del investigador*. San Sebastián: [s.n.], 1974.
- DÍAZ SÁNCHEZ, P. *Las mujeres en la historia de España, siglos XVIII-XX. Bibliografía comentada*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1988.
- *DICCIONARIO bibliográfico de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). Referencias y notas comentadas de obras impresas*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1974. 2 v.
- DUNTHORN, H. y SCOTT, H. M. *Early modern European history c. 1492-1788. A select bibliography*. Londres: The Historical Association, 1983.
- EIGHTEENTH Century. *A current bibliography*. Filadelfia: American Society for Eighteenth Century Studies, 1978- . Anual.
- *ESPAÑA contemporánea (1808-1986). Aproximación bibliográfica*. Madrid: Marcial Pons Librero, 1986.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. y PEIRÓ ARROYO, A. *Bibliografía de historia económica de Aragón*. Zaragoza: Universidad, Facultad de Ciencias Económicas, 1977-1983.
- FERRER BENEMELLI, J. A. *Bibliografía de la Masonería. Introducción histórico-crítica*. 2ª ed. Madrid: [s.n.], 1978.

- FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES. *Éléments de bibliographie sur l'Histoire des idées et des faits politiques, économiques et sociaux depuis le milieu du XVIII^e. siècle*. París: Domat-Montchrestien, 1948.
- FORNIÉS CASALS, J. F. *Fuentes para el estudio de la sociedad y la economía aragonesas 1776-1808: Documentos citados en las Actas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Zaragoza: Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", 1980. Nueva colección monográfica; 23.
- FRANÇOIS, M. y KEUL, M. *International bibliography of Historical Sciences*. Múnich: K.G. Saur, 1980. 2 v.
- GARCÍA ROJO, P. Bibliografía sobre historia religiosa de España. Obras aparecidas en 1989-1990. *Historia Sacra*. 1990, 42, 85, p. 355-363.
- GRANJA SAÍNZ, J. L. de la. *Bibliografía de historia contemporánea del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Bibliographia, 1991.
- HISTORICAL Abstracts. 1775-1954. *A bibliography of the world's periodical literature*. Santa Bárbara: Clio, 1955-1970.
- *HISTORICAL Abstracts. Pt. A: Modern History Abstracts 1450-1914*. Santa Bárbara: Clio, 1971- . Trimestral.
- IBÁÑEZ MARÍN, J. *Bibliografía de la Guerra de la Independencia*. Madrid: [s.n.], 1908. Impr. de la Revista Técnica de Infantería y Caballería.
- KAVANAGH, G. *A bibliography of History. History Curatorship and Museums*. Hants: Scolar Press, 1996.
- LONGARES ALONSO, J. *Bibliografía fundamental de historia de la Iglesia en la España contemporánea (siglos XVIII-XX)*. Córdoba: Escudero, 1979.
- MANTILLA, S. *De hace cien años. (Bibliografía de la Guerra de la Independencia)*. Madrid: [s.n.], 1908. Imprenta Eduardo Arias.
- MERCADER RIBA, J. La historiografía de la Guerra de la Independencia y su época desde 1952 a 1964. *Índice histórico español*. 1963, 9, p. 11-73.
- MEYER, J. A. *An Annotated bibliography of the Napoleonic era. Recent publications, 1945-1985*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1987.
- SOTO ARANGO, D., PUIG SAMPER, A. y ARBOLEDA, L. C. (eds.). *La Ilustración en América colonial. Bibliografía crítica*. Aranjuez: Doce Calles; Madrid: CSIC, 1995.
- *SOURCES in European political history*. Hampshire: MacMillan, 1989.
- TORTELLA, G. La historia económica de los siglos XIX y XX. Ensayo bibliográfico. En *HISTORIOGRAFÍA española contemporánea. X Coloquio del Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Pau. Balance y resumen*. Madrid: Siglo XXI de España, 1980.
- VIVES, J. Bibliografía hispánica de ciencias histórico-eclesiásticas. *Analecta Sacra Tarraconensis*. 1925-1952.

2.1.3.1.2.6. Sobre sociedad, cultura y vida cotidiana en los siglos XVIII-XIX

- AGUILAR PIÑAL, F. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes", 1981-1999. 9 v. Contiene: 1. A-B; 2. C-Ch; 3. D-F; 4. G-K; 5. L-M; 6. N-Q; 7. R-S; 8. T-Z; 9. Anónimos.
- AGUILAR PIÑAL, F. *Bibliografía de estudios sobre Madrid en el siglo XVIII*. Madrid:[s.n.], 1979. Es tirada aparte de los Anales del Instituto de Estudios Madrileños; t. XVI.
- AGUILAR PIÑAL, F. *Bibliografía fundamental de la literatura española siglo XVIII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976. Colección "Temas"; 7.
- AGUILAR PIÑAL, F. *La prensa española en el siglo XVIII, diarios, revistas y pronósticos*. Madrid: C.S.I.C., 1978. Cuadernos bibliográficos; 35.
- CASTAÑEDA y ALCOVER, V. *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias y oficios, costumbres públicas y privadas de España (siglos XVI al XIX)*. Madrid: Academia de la Historia, 1955.
- FORTUNY, M. *Esquema y bibliografía de pedagogía e historia de la educación*. Barcelona: P.P.U., 1987.
- GARCÍA BALLESTEROS, L. *Bibliografía histórica sobre la ciencia y la técnica en España*. Granada: [s.n.], 1974.
- GONZALEZ MIRANDA, M. *Bibliografía aragonesa en la prensa zaragozana. "El Noticiero": 1901-1950*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1978. Cuadernos de Zaragoza; 29.
- GONZALEZ MIRANDA, M. *Bibliografía aragonesa en la prensa zaragozana. "Heraldo de Aragón": 1895-1950*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1979. Cuadernos de Zaragoza; 47-48.
- GRANJEL, L. S. *Bibliografía histórica de la medicina española*. Salamanca: Universidad, 1965-1966. 2 v.
- *LIBROS sobre el XVIII*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, 1982.
- VIVO MONTEOLIVA, M. Bibliografía sobre historia de las universidades españolas. Historia de la Educación. *Revista Interuniversitaria*. 1984, 3, p. 281-290.
- ZAMARRIEGO, T. (dir.). *Enciclopedia de orientación bibliográfica*. Barcelona: Juan Flors, 1964. 4 v. I: Ciencias religiosas; II: Ciencias religiosas y ciencias humanas; III: Ciencias humanas; IV: Ciencias de la materia y de la vida.

2.1.3.1.2.7. Bio-bibliografías

- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XVIII)*. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.

- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos, 1994.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos, 1999.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XVIII)*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- LATASSA Y ORTÍN, F. de. *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*. [CD-ROM]. Edición electrónica a cargo de Manuel José Pedraza Gracia, José Ángel Sánchez Ibáñez y Luis Julve Larraz. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza; Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- LATASSA Y ORTÍN, F. de. *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Felix de Latassa y Ortín; aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por Miguel Gómez Uriel*. Zaragoza: Calixto Ariño, 1884-1886. 3 v.

2.1.3.2. Catálogos

Un catálogo es un inventario en el que se registra de forma pormenorizada el listado completo de los fondos contenidos en una institución, con independencia de la naturaleza de ésta –documental, museística, comercial, etc.–.

Se trata de una fuente de información bibliográfica de gran utilidad, caracterizada por remitir a otras fuentes –la colección de documentos u objetos– que son, propiamente, las que contienen la información original.

A diferencia de los repertorios bibliográficos, los catálogos, no sólo identifican los documentos, si no que los localizan y ubican dentro de una colección determinada.

Tres tipos de catálogos resultan relevantes para nuestra investigación; los catálogos de bibliotecas, los catálogos de obras artísticas y los catálogos comerciales.

2.1.3.2.1. Catálogos de bibliotecas

Son inventarios pormenorizados de las descripciones bibliográficas normalizadas de los fondos contenidos en las bibliotecas. Constituyen una fuente de información bibliográfica de gran utilidad pues recogen todos los datos bibliográficos necesarios para describir, identificar y localizar los documentos dentro de la colección.

Además –la profundidad en la descripción documental, la variedad temática que abarca el fondo bibliográfico y la amplitud del periodo cronológico que cubre, hacen del catálogo un instrumento de consulta indispensable.

Su función como instrumento mediador entre el contenido de la colección bibliográfica y el usuario que desea acceder a ella, lo convierten en el emblema de la institución y el producto bibliotecario por excelencia³⁶.

Por ello, su evolución –en tanto que fuente bibliográfica– está estrechamente ligada a la experimentada por las propias bibliotecas. En este sentido, la automatización de tareas, la revolución de los soportes y, muy especialmente, la organización en sistemas reticulares e interconectados, han influido en la concepción del catálogo como instrumento de información y recuperación bibliográfica de primerísimo orden, de modo que las grandes redes de información –como Internet u otras redes establecidas para compartir recursos y tareas– han potenciado el valor de los catálogos como fuentes de información.

Finalmente, este mismo hecho ha contribuido a desarrollar la –ya de por sí– rica y variada tipología existente³⁷.

2.1.3.2.1.1. Catálogos de bibliotecas individuales

2.1.3.2.1.1.1. Locales

- *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.*

Contiene los registros bibliográficos que forman parte de todas las bibliotecas de centro –20, distribuidas entre Zaragoza, Huesca y Teruel– más la Biblioteca General y el Centro de Documentación Científica. La mayor

³⁶ De ahí que su estudio detallado, así como la naturaleza de sus funciones, su tipología y características, ocupen una posición nuclear dentro de la Biblioteconomía, disciplina dedicada al estudio científico de la biblioteca.

³⁷ Isabel Villaseñor Rodríguez –Repertorios con una función análoga a las bibliografías generales internacionales. Catálogos y catálogos colectivos de grandes bibliotecas. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 179-193, p. 180– recoge cinco criterios de clasificación: A) Según el número de bibliotecas participantes: de una única biblioteca; colectivos. B) Según el soporte en el que se presentan: en ficha manual; impresos; microforma; informatizados –en línea y en CD-ROM–. C) Según el material incluido: de todo el fondo; de una sección con fondos de características específicas. D) Según el elemento elegido para su ordenación –el punto de acceso–: alfabético de autores; alfabético de títulos; alfabético de materias; sistemático; topográfico. E) Según su cobertura geográfica: internacionales; nacionales; regionales; autonómicos; locales, etc.

parte de estos registros forman parte en la actualidad de *Roble*, nombre del catálogo automatizado de la B.U.Z., integrado por más de 350.000 registros bibliográficos correspondientes a monografías y casi 14.000 a publicaciones periódicas. Las tareas de conversión retrospectiva de los catálogos manuales se iniciaron en 1995 y todavía no están completas, por lo que es necesario consultar los catálogos manuales de algunas colecciones especiales y de algunos departamentos. El catálogo automatizado se actualiza diariamente y está disponible en línea en la URL: <<http://cuarzo.unizar.es>>.

- *Catálogo de la Biblioteca de Aragón.*

Este catálogo está integrado por los interesantes fondos de la Biblioteca Pública de Zaragoza y del Instituto Bibliográfico Aragonés. Está compuesto por los registros correspondientes a más de 130.000 libros y folletos; 1.234 publicaciones periódicas –734 colecciones abiertas y 500 colecciones cerradas–; 36.507 microformas; 519 material cartográfico y 11.896 documentos electrónicos. Permite la consulta de las dos instituciones de forma conjunta o por separado. El acceso es público en ambas instituciones, aunque los fondos del Instituto Bibliográfico Aragonés, procedentes del Depósito Legal Aragonés, únicamente pueden ser consultados en sala. No obstante el catálogo está disponible en línea en la URL: <<http://195.55.130.247/cgi-bin/abweb/X7501/ID17056/G0>>.

- *Catálogo de la Biblioteca José Simués.*

Esta biblioteca forma parte de la Obra Social de Ibercaja. Su catálogo contiene los registros bibliográficos correspondientes a este centro bibliotecario, especialmente valiosos porque dentro de él se integran tres fondos bibliográficos de un grandísimo interés para el investigador de la obra de Francisco de Goya: El *fondo Luis Pérez Serrano*, adquirido a la familia de éste en el año 1997, en el que se recogen más de un millar de documentos –importantes ejemplares de la bibliografía goyesca³⁸, monografías, artículos de publicaciones periódicas, postales, obra gráfica, etc.– sobre la vida y la obra de Goya reunidos con tesón y paciencia por dos generaciones de esta familia. El *fondo del profesor Federico Torralba*, adquirido por Ibercaja en la década de los 80, e integrado por más de 600 monografías sobre la obra de Goya, historia del arte en general, pintura moderna y contemporánea y artes decorativas; y finalmente el *fondo de la familia Marquina y Marín*, también denominado *Biblioteca Moncayo y Biblioteca Hesperia*, adquirido así mismo en la década de los 80 e integrado por una valiosísima colección de más de 15.000 obras de variada temática relacionada con Aragón. Así mismo, forma parte de la biblioteca José Sinues los ricos fondos archivísticos y bibliográficos de la *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Todos ellos están integrados

³⁸ Véase Centellas, R. Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *De Goya al cambio de siglo (1800-1920): pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29, p. 25.

dentro del catálogo automatizado de la Biblioteca José Sinués y se pueden consultar en su sede en Zaragoza, paseo Fernando el Católico, 1-3.

- *Catálogo de la Biblioteca del Museo Camon Aznar.*

Contiene los registros bibliográficos correspondientes a la biblioteca organizada en torno a la donación del filósofo, ensayista, crítico de arte, catedrático y académico José Camón Aznar. La biblioteca está especializada en Bellas Artes, forma parte del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, integrado dentro de la Obra Social de Ibercaja. Su catálogo automatizado no está disponible en línea, aunque se puede consultar en la sede del museo, ubicado en el Palacio de los Pardo, en Zaragoza, calle Espoz y Mina, 23.

- *Catálogo de la Biblioteca del Museo de Zaragoza.*

Contiene los registros bibliográficos correspondientes a los fondos bibliográficos del Museo, especializado en Bellas Artes y Arqueología, integrados por más de más de 26.000 volúmenes, procedentes de compras o de intercambios con otras instituciones. El catálogo automatizado –no disponible para su consulta en línea– recoge los fondos que se pueden consultar en sala, en la sede del propio museo en Zaragoza, en Plaza de los Sitios, 6. Además del servicio de lectura en sala y del servicio de préstamo para investigadores, lleva a cabo intercambios bibliográficos temporales con otras bibliotecas³⁹.

2.1.3.2.1.1.2. Nacionales

- *Ariadna.*

Es el nombre del catálogo bibliográfico accesible en línea de la Biblioteca Nacional de España, que contiene las descripciones bibliográficas de más de 1.793.960 libros modernos publicados a partir de 1831, 24.248 libros antiguos hasta 1831, folletos y hojas impresas hasta 1830, 4.179 libros y documentos manuscritos, 97.943 revistas y periódicos, 58.355 dibujos, grabados y fotografías, 19.017 mapas y planos, 27.429 videograbaciones, 55.152 partituras y 86.323 grabaciones sonoras. No obstante, no incluye la totalidad de los registros correspondientes a las obras existentes en sus depósitos. La Biblioteca Nacional de España es el principal centro informativo y documental sobre la cultura escrita española e hispanoamericana por ser la institución depositaria de las publicaciones impresas en el territorio español desde comienzos del siglo XVIII recibidas a través del Depósito Legal. La constitución de su colección –y por tanto, germen de este catálogo informatizado– se debe al ingreso de documentos

³⁹ Recientemente se ha editado la interesante monografía *museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Ibercaja, 2000, en la que se recogen, junto a la historia y avatares de la colección museográfica, informaciones muy útiles sobre el organigrama, funcionamiento y servicios del Museo de Zaragoza, aportando datos especialmente relevantes sobre la Biblioteca del Museo.

mediante los procedimientos de depósito legal; compra; subastas; canje y donativo. Además, se encarga del mantenimiento y actualización del *Catálogo Colectivo Español de Publicaciones Periódicas*, y del *Directorio de Bibliotecas Españolas* así como de la elaboración del *Sistema de Recuperación de Recursos Electrónicos*. Su catálogo se actualiza periódicamente y está disponible en línea en la URL: <www.bne.es/esp/cat-fra.htm>. Especial relevancia tiene, dentro de la Biblioteca Nacional, la Sección de Estampas, que ha elaborado a lo largo de casi treinta años la *Iconografía Hispana, catálogo de retratos de personajes españoles*, bajo la dirección de Elena Páez Ríos⁴⁰.

- *Catálogo de la Biblioteca del Museo del Prado.*

Catálogo bibliográfico que recoge los fondos de la biblioteca del Museo del Prado, especializada en libros de arte –fundamentalmente; en pintura española, italiana, flamenca, holandesa, francesa, británica y alemana; en escultura y artes decorativas; en dibujos e iconografía; y en catálogos de exposiciones–. Las publicaciones actuales suman más de 45.000 volúmenes, y alrededor de 616 títulos de revistas, de las cuales 172 están vivas. El proceso de automatización comenzó en 1987, no obstante, el catálogo sólo es accesible en las propias instalaciones de la biblioteca –Madrid, calle Ruíz de Alarcón, 23 planta 1.^a–. El acceso está restringido únicamente para investigadores⁴¹.

- *Catálogo de la Biblioteca del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez".*

Contiene los registros bibliográficos de esta importante biblioteca especializada⁴², que forma parte del Instituto de Historia del C.S.I.C. Está accesible en línea en la URL: <http://www.ih.csic.es/departamentos/index_arte.htm>. Junto con el propio catálogo, el centro mantiene productos de gran interés, como un *Fichero de Artista*; los *Catálogos Monumentales de España*; el *Archivo Fotográfico* especializado en Historia del Arte; el *Archivo de Recuperación* –que

⁴⁰ Este catálogo ha estado accesible en formato impreso, entre 1966 y 1970, en cinco volúmenes, hasta que la propia Biblioteca Nacional, en colaboración con una fundación privada ha acometido su edición electrónica: *Iconografía Hispana: Catálogo de retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. [CD-ROM]. Madrid: Biblioteca Nacional; Fundación Histórica Tavera, 1999.

⁴¹ Dentro del Museo del Prado y junto a su Biblioteca, el Archivo del Museo del Prado alberga una documentación de extraordinario interés, especialmente en lo relativo a donaciones, adquisiciones, etc. Al ser esta una sección cerrada a los investigadores no la hemos reseñado en el epígrafe correspondiente, no obstante, Olga María López Álvarez presentó una interesante ponencia sobre sus fondos, titulada *El Archivo del Museo del Prado: análisis documental*. En *Sistema de acceso a la información y difusión artística: actas. VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 21, 22 y 23 de abril de 1999*. Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid: Grupo de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, 1999, p. 86-99.

⁴² Véase Pilar Lizán. Acceso a la información de arte en la biblioteca del Centro de Estudios Históricos. En *Sistema de acceso a la información y difusión artística: actas. VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 21, 22 y 23 de abril de 1999*. Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid: Grupo de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, 1999, p. 79-85.

actualmente forma parte del citado Archivo Fotográfico–; los *Catálogos de Subastas*; y el *Fondo Documental de Arte del siglo XX*.

▪ *Catálogo de la Biblioteca del Centro de Documentación Cultural.*

Contiene el fondo bibliográfico de la biblioteca del Centro de Documentación de la Secretaría de Estado de Cultura, que depende orgánicamente del Gabinete del Secretario de Estado de Cultura. El Centro se creó en 1982, aunque sus bases de datos comenzaron a formarse en 1990. Su catálogo cuenta con más de 30.000 registros relativos a 21.200 monografías, 524 publicaciones periódicas y más de 7.000 artículos de revistas culturales y normas legislativas en materia de cultura de ámbito nacional, autonómico y de la Unión Europea, especializadas en política y gestión cultural, industrias culturales, estadísticas, legislación y premios culturales, etc. El catálogo se actualiza diariamente y está disponible en línea en URL: <http://www.mcu.es/CDC_SEC/Catalogo/Catalogo.html>.

▪ *Catálogo de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional.*

Catálogo bibliográfico que recoge los ricos fondos de esta biblioteca, especializada en publicaciones científicas de Arte, Historia, Arqueología y Museología. Comprende más de 48.000 títulos de monografías y 2.124 publicaciones periódicas. Aunque no incluye la totalidad de los fondos de la institución, sino sólo aquellos que han ingresado en la biblioteca desde septiembre de 1998, el catálogo está automatizado, se actualiza mensualmente y está disponible en línea en URL:<<http://www.man.es/biblio/biblio1.htm>>. Los fondos bibliográficos de esta institución se han incrementado por la adquisición de valiosas bibliotecas particulares –entre otras, la de Julio Martínez Santa Olalla, adquirida en 1973; la de Alberto Balil en 1991 y la de Antonio Blanco Frejeiro, en 1992– y con fondos en régimen de depósito –como los del Centro de Estudios Históricos–.

▪ *Catálogo del Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Recoge la colección –formada mediante donaciones, legados, intercambios y adquisiciones– de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su biblioteca se conservan más de 40.000 libros y folletos; 6.190 planos de arquitectura; 495 mapas; 11.200 estampas; 3.774 partituras musicales y 1.092 títulos de revistas. Entre los legados y donaciones más destacados se encuentran los de José Peñuelas; Bartolomé Pérez Casas; Román e Ildefonso Jimeno y Leopoldo Querol. También, los proyectos de arquitectura y fotografías de Pedro Muguruza y la colección de grabados de Valparaíso, procedente de la desamortización de Mendizábal. Especial mención merece la biblioteca de Enrique Lafuente Ferrari⁴³, formada por casi 18.000 unidades bibliográficas de extraordinario valor.

⁴³ La calidad y cantidad de los fondos de esta institución, así como sus condiciones de consulta han sido aspectos estudiados por Soledad Canovas del Castillo, Ana Gómez Hernández y M.^a Luisa Moro Pajuelo.

El archivo posee 815 manuscritos y cerca de 4.000 legajos que tratan sobre la enseñanza de las Bellas Artes y la actividad artística desde mediados del siglo XVIII hasta el momento actual e incluyen informes de las Comisiones de Pintura, Escultura, Arquitectura, y Monumentos; noticias sobre la desamortización de conventos y posterior creación de bibliotecas y museos provinciales; información sobre diferentes dependencias de la institución; así como los libros de actas de las sesiones celebradas desde su fundación hasta nuestros días.

El proceso de tratamiento automatizado de los fondos comenzó en el año 1993 y continúa en la actualidad. La consulta del fondo bibliográfico está restringida a investigadores y el catálogo automatizado no está disponible en línea.

▪ *Catálogo de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.*

La biblioteca tiene su origen en la colección bibliográfica privada de los monarcas de la Casa de Borbón, iniciada por los libros de uso privado del rey Felipe V, acrecentados por sus sucesores. Sus fondos documentales están constituidos por más de 250.000 libros manuscritos e impresos, mapas, partituras, dibujos, grabados y encuadernaciones artísticas, monedas y medallas, etc., pertenecientes al Patrimonio Artístico Nacional. El acceso está restringido exclusivamente a investigadores autorizados. El catálogo está disponible en papel en la propia biblioteca, ubicada en Madrid, calle Bailén, s/n.

▪ *Catálogo de la Biblioteca de la Fundación "Lázaro Galdiano".*

Esta institución surgió de la generosa donación al Estado Español en 1947 de todos los bienes del ilustre coleccionista José Lázaro Galdiano y de su esposa. El legado estaba formado por 13.000 obras de arte, el palacio que las albergaba, la sede de su editorial *–La España Moderna–* y una biblioteca de 20.000 volúmenes. En la actualidad, la biblioteca está integrada por 877 volúmenes manuscritos, más de 40.000 monografías y 1.100 títulos de publicaciones periódicas. El fondo moderno está especializado en Historia del arte, Coleccionismo y Bibliofilia. Sólo permite el acceso a investigadores autorizados. El catálogo de la biblioteca se consulta en papel en la propia institución, ubicada en Madrid, calle Serrano, 122.

▪ *Catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid.*

Recoge las referencias de más de 84.570 monografías y 18.000 folletos. Su fondo bibliográfico especializado está compuesto por colecciones sobre Madrid; teatro y música *–principalmente manuscritos e impresos de los siglos XVIII y XIX–*; bio-bibliografías *–Colección Beltrán–*, paremiología; libros raros; Guerra Civil Española *–Colección Tomás Borrás–*,

tauromaquia; etc. Sus catálogos automatizados se pueden consultar en la propia sede, sita en Madrid, Centro Conde-Duque, calle Conde Duque, 9. El acceso está restringido a investigadores.

- *Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.*

La Biblioteca de la Real Academia de la Historia está especializada en obras de Arqueología clásica y paleocristiana; Pintura de los siglos XV-XIX; tejidos; Numismática; manuscritos e impresos de los siglos XVII-XVIII. Su catálogo recoge las referencias bibliográficas relativas a la extraordinaria colección, compuesta por cerca de 400.000 volúmenes procedentes de adquisición, donación de colecciones particulares y publicaciones de los propios académicos y una sección excepcional de publicaciones periódicas. Entre las donaciones que la conforman destacan las realizadas por Eduardo Fernández de San Román, marqués de San Román, ingresada en la biblioteca en 1888 y por Ángel Ferrari Núñez en 1993, compuesta por cerca de 30.000 volúmenes. Son importantes también las colecciones aportadas por Juan Bautista Muñoz; Fernández Duro; Vargas Ponce; Narváez; conde de Romanones; "Jesuitas", etc. La mayor parte de ellas cuentan con catálogos o inventarios propios – unos publicados y otros inéditos– puestos al servicio de los investigadores. La biblioteca de la Academia dispone de diferentes catálogos manuales que los investigadores pueden consultar en la propia sede de la institución, sita en Madrid, calle de León, 21.

- *Catálogo del Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

El catálogo bibliográfico está especializado, como el propio museo, en Arte contemporáneo. No obstante, la extraordinaria riqueza de sus fondos y la especificidad de los mismos –cuenta con más de 72.000 libros, 400 revistas y numerosos registros sonoros y audiovisuales– hacen de él una fuente de información bibliográfica e iconográfica de gran valor. Se actualiza con periodicidad y está disponible en línea en URL: <<http://museoreinasofia.mcu.es/biblioteca/crac.php>> y también en URL: <<http://www.mcu.es/bases/spa/brso/BRSO.html#A01>>.

- *Catálogo de la Biblioteca Central Militar del Servicio Histórico Militar del Ministerio de Defensa.*

Biblioteca especializada en Historia militar, dependiente de Ministerio de Defensa. Su catálogo bibliográfico se puede consultar en la sede de la institución, ubicada en Madrid, calle Mártires de Alcalá, 9. Así mismo, permite la realización de consultas a través del teléfono 91-5470300. No dispone de catálogo en línea. El acceso a esta biblioteca se encuentra restringido a investigadores militares y civiles autorizados.

2.1.3.2.1.1.3. Internacionales

- *Library of Congress Online Catalog.*

Catálogo accesible en línea que incluye los registros bibliográficos de la colección de la *Library of Congress*. Cuenta aproximadamente con

12.000.000 *items* sobre libros, publicaciones periódicas, ficheros de ordenador, manuscritos, material cartográfico, música, material sonoro y material gráfico. Incluye material en todas las lenguas, aunque no han sido introducidas en él todas las colecciones especiales que alberga la biblioteca. El catálogo se actualiza periódicamente y está disponible para su consulta en línea en URL: <<http://lcweb.loc.gov>>.

- *Catálogos de la Bibliothèque Nationale de France (BNF).*

Contienen los registros bibliográficos que describen los documentos y objetos de la *BNF*, agrupados en diferentes colecciones –obras impresas, documentos audiovisuales, mapas y planos, manuscritos, monedas, medallas, etc.– y puestos a disposición de los lectores en libre acceso en las salas de lectura, o en los depósitos de la misma institución. Los catálogos accesibles en línea están organizados según el tipo de material que albergan –*BN-OPALE PLUS*, *BN-OPALE*, *BN-OPALINE*, *Catalogue des imprimés en libre-accès*, *Catalogue des documents audiovisuels* y *Catalogue des documents numérisés*–. Se actualizan periódicamente y se pueden consultar en URL: <<http://www.bnf.fr/pages/zNavigat/frame/catalog.htm>>.

- *British Library Public Catalogue (BLPC).*

Es el interface web de los catálogos de la *British Library*, que incluyen los registros bibliográficos correspondientes a más de 10.000.000 *items*. disponibles para su consulta en las salas de lectura, o que admiten solicitudes de préstamo interbibliotecario o reproducción fotocopiada. El catálogo disponible en línea incluye obras de referencia; monografías sobre humanidades, desde 1975; sobre ciencia, tecnología y negocios, desde 1974; obras catalogadas retrospectivamente, desde 1950; música, desde 1981; publicaciones periódicas, desde 1700; y congresos, desde 1800. La *British Library* edita en soporte CD-ROM, en colaboración con la empresa Chadwyck-Healy *The British Library General Catalogue of printed books to 1975*, obra que comprende más de 6.000.000 de registros anteriores a 1975 e incluye la mayor colección del mundo de pies de imprenta anteriores a 1914. El *British Library Public Catalogue* se actualiza periódicamente y está disponible en URL: <<http://blpc.bl.uk>>.

2.1.3.2.1.2. Catálogos colectivos de bibliotecas

2.1.3.2.1.2.1. Locales

- *Catálogo Colectivo del Consorcio de Universidades de la Comunidad de Madrid y de la UNED. “Madroño”.*

Recoge los diferentes catálogos individuales de las universidades madrileñas que constituyen el *Consorcio Madroño*, cuyo objetivo fundamental es mejorar la calidad de los servicios bibliotecarios a través de la cooperación interbibliotecaria y aunar esfuerzos para promover servicios bibliotecarios conjuntos, que permitan el aprovechamiento eficaz de las inversiones en recursos electrónicos que se están realizando desde las Universidades que

conforman el Consorcio y el Gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid. Forman parte de esta iniciativa las universidades de Alcalá de Henares; Autónoma de Madrid; Carlos III; Complutense de Madrid; Politécnica de Madrid; Nacional de Educación a Distancia; y Rey Juan Carlos. El catálogo se actualiza con periodicidad y se puede consultar en línea en URL <<http://147.96.1.110/servici4.htm>>.

- *Catàleg Colectiv de les Universitats de Catalunya (C.C.U.C).*

Este importante catálogo colectivo contiene las referencias bibliográficas de los fondos automatizados de las instituciones que integran el C.C.U.C. – universidades Autónoma de Barcelona; de Barcelona; Pompeu Fabra; Rovira i Virgili; Girona, Oberta de Catalunya, Politécnica de Catalunya y Lleida–, a las que se añaden los registros de la *Biblioteca de Catalunya*, y otras relevantes instituciones –Fundació Catalana Síndrome de Down; Institut d'Infancia; Món Urbà; Universitat Jaume I; Departament de Medi Ambient de la Generalitat de Catalunya; Institut del Teatre; Universitat de Vic; Real Academia de Ciències i Arts de Barcelona; Institut Cartogràfic; Centre de Lectura de Reus; Biblioteca Borja; Associació de Mestres Rosa Sensat; Biblioteca Pública Arús; y Centro UNESCO de Catalunya–. Cuenta con más de 1.500.000 registros bibliográficos y proporciona acceso a más de 3.000.000 de documentos físicos conservados en un centenar de instituciones. Las bases del crecimiento del C.C.U.C. son la catalogación corriente o diaria, la catalogación retrospectiva, –ambas accesibles a través del mismo catálogo–, y la integración de fondos de otras bibliotecas. Mantiene enlaces con los catálogos locales y está accesible en línea, en URL: <<http://www.cbuc.es/ccuc/>>.

2.1.3.2.1.2.2. Nacionales

- *Catálogo General de las Bibliotecas Públicas del Estado.*

El Ministerio de Educación y Cultura ofrece, a través de su página web acceso en línea al catálogo general de la mayor parte de bibliotecas públicas del Estado, tanto de forma individualizada como de manera colectiva. Su actualización es continua y su consulta en línea se realiza en URL: <<http://www.mcu.es/bibliotecas/jsp/plantillaAncho.jsp?id=8>>.

- *Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas (C.C.P.P.).*

Incluye las publicaciones periódicas que se conservan en más de 1.100 bibliotecas españolas. Su mantenimiento y actualización es realizado por la Biblioteca Nacional. Está disponible en línea y se puede consultar en URL: <<http://www.bne.es/esp/cat-fra.htm>>.

- *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.*

Esta interesante iniciativa que comenzó a publicarse en formato impreso, tiene como objetivo inventariar y describir el Patrimonio Bibliográfico depositado en bibliotecas españolas, públicas o privadas. Se realiza en cumplimiento de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español y es elaborado conjuntamente por el Ministerio de Educación y Cultura y las

Comunidades Autónomas, con la colaboración de algunas universidades públicas. El catálogo se encuentra disponible en línea desde 1997 e incluye más de 463.048 registros bibliográficos correspondientes a 974.570 ejemplares de los siglos XV a XX, localizados en más de 500 bibliotecas españolas. La actualización se efectúa de forma periódica tres veces al año. Además del acceso al propio catálogo, se ofrece información general del mismo, lista de bibliotecas con ejemplares, etc. Se consulta en URL: <<http://www.mcu.es/ccpb/ccpb-esp.html>>.

- *Cirbic.*

Es el nombre del catálogo colectivo de las bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de acceso en línea para sus investigadores y para todo el público. Se compone de distintos subcatálogos que recogen las colecciones residentes en las bibliotecas del C.S.I.C. en toda España y cuya temática multidisciplinar sigue las líneas de investigación del organismo, y también incluye documentos de bibliotecas externas asociadas a la red. Está integrado por más de 800.000 registros correspondientes a monografías y más de 39.151 títulos de publicaciones periódicas, así mismo alberga registros bibliográficos de mapas. Mención especial dentro de este catálogo merece un subcatálogo dedicado a la documentación gráfica –denominado *Documentación Iconográfica*–. Cirbic se publica en CD-ROM y también puede consultar en URL: <<http://aleph.csic.es/>>.

- *Rebiun.*

Es el catálogo colectivo de la red de bibliotecas universitarias españolas cuya iniciativa corresponde a la C.R.U.E. Cuando inició su andadura en 1983 contaba con nueve bibliotecas participantes, cuyo número fue creciendo a lo largo de años sucesivos. Actualmente es actualizado seis veces al año y recoge 6.546.743 registros de monografías y 270.556 catalogaciones de series procedentes de 55 bibliotecas universitarias españolas. Es accesible en URL: <<http://rebiun.crue.org/>>

- *Red Universitaria Española de Catálogos Absys: Rueca.*

Es el catálogo colectivo de las bibliotecas universitarias que emplean el software Absys, es decir, los pertenecientes a las universidades Carlos III Castilla-La Mancha, Jaén, La Rioja, La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Pontificia de Comillas y el Centro Universitario Francisco de Vitoria. Contiene más de 550.000 referencias bibliográficas. Está accesible en línea desde mediados de 1997, a través de la página Web de la empresa propietaria de Absys, Baratz Servicios de Teledocumentación y de la de las bibliotecas participantes, así mismo su acceso también es posible a través de URL: <<http://rueca.absysnet.com/cgi-bin/rueca>>.

- *Ruedo.*

Es el catálogo colectivo de la Red Universitaria de Bibliotecas con aplicaciones Dobis/Libis. Engloba las referencias bibliográficas de las bibliotecas de las universidades de Alicante, Córdoba, Deusto Granada, UNED, Navarra, Oviedo, País Vasco, Las Palmas, Politécnica de Madrid,

Sevilla y Valladolid. Se actualiza periódicamente y está accesible en línea en URL: <<http://librивision.uniovi.es/web/Buo-Ruedo.html>>.

2.1.3.2.1.2.3. Internacionales

- *Worldcat*.

Es el catálogo colectivo más extenso del mundo, elaborado por la O.C.L.C. Comenzó a funcionar en 1971 con la contribución de 54 bibliotecas de Ohio, actualmente lo conforman miles de bibliotecas de 45 países distintos. Contiene más de 44.000.000 de registros en 400 lenguas diferentes, correspondientes a obras impresas, publicaciones periódicas, registros sonoros, materias audiovisuales, mapas y planos, programas informáticos, manuscritos, web sites, etc. Por épocas, predomina la producción de los últimos 50 años y por idiomas, domina el inglés, con más de 20 millones de referencias. Los títulos en español, catalán, gallego y vasco se publican separadamente en el CD-ROM *The Hispanic Cataloguing Collection*, con 1.500.00 de registros. El número de referencias, el amplio período de cobertura y la posibilidad de localización de ejemplares lo convierten en uno de los principales del mercado internacional. Su actualización es diaria. Además de poder ser utilizado para obtener la cita completa de un *ítem* en particular también puede localizar bibliotecas que posean determinado material. Su consulta se realiza mediante pago y se distribuye en línea, a través de FirstSearch.

- *National Union Catalog (NUC)*.

Cuenta con una larga historia y se considera el catálogo colectivo impreso más extenso e importante. Recoge documentos de bibliotecas estadounidenses y canadienses, en todas las lenguas y tipos documentales – monografías, publicaciones periódicas, audiovisuales, partituras, manuscritos, etc.–. Comenzó su edición en soporte microficha, y está dividido en cuatro grandes secciones, aunque cuenta con multitud de suplementos con actualizaciones variables. Dichas secciones son: *The National Union Catalog, pre-1956 imprints*; *National Union Catalog, 1953-1982*; *National Union Catalog, Books, 1983-1994* y *National Union Catalog, Subject catalog for 1950 to 1982*. Cada una de ellas, a su vez se divide en diferentes subsecciones, con entradas por diferentes puntos de acceso; como nombre de autor, materia, índice de clasificación Dewey, nombre de biblioteca depositaria, etc. El NUC es una fuente de información más completa que el catálogo en línea de la *Library of Congress*, especialmente para las obras publicadas antes de 1968. 1994 fue el último año en que el National Union Catalog fue publicado en soporte papel y en microficha. Desde 1995 se publica únicamente en microficha y también a través del catálogo colectivo de OCLC, Worldcat⁴⁴.

⁴⁴ La serie completa de este importantísimo catálogo colectivo se encuentra disponible para su consulta en soporte microficha, en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, edificio Paraninfo.

- *Melvyl Catalog.*

Es un catálogo colectivo cuya iniciativa forma parte de la California Digital Library. Recoge más de 9.000.000 registros bibliográficos correspondientes a la Biblioteca de la Universidad de California, la Biblioteca del Estado de California, la Academia de Ciencias de California, la Sociedad Histórica de California, el Centro de Investigación de Bibliotecas, etc. Incluye registros de material impreso, mapas, videos, grabaciones sonoras, etc. Se actualiza periódicamente, y se puede consultar gratuitamente en URL: <<http://melvyl.cdlib.org/>>.

2.1.3.2.2. Catálogos de obras artísticas

2.1.3.2.2.1. De la obra artística de Francisco de Goya

- ANGELIS, R. de. *La obra pictórica completa de Goya*. Barcelona; Madrid: Noguer, 1975. Clásicos del Arte; 47.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784; T. II 1785-1796; T. III 1797-1812; T. IV 1812-1828.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. *L' Oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. París: F. de Nobele, 1928-1950. 4 v.
- GASSIER, P. *Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7.
- GASSIER, P. y WILSON, J. *Vida y obra de Francisco de Goya: Reproducción de su obra completa, dibujos y grabados*. Barcelona: Juventud, 1974.
- GASSIER, P., WILSON, J. y LACHENAL, F. *Goya: live and work*. Fribourg: Office du Livre, 1971.
- GASSIER, P., WILSON, J. y LACHENAL, F. *Goya: live and work*. Köln: Evergreen, 1994.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 1.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1970. 4 v.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1985. 2 v.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994.

2.1.3.2.2.2. De exposiciones temporales y permanentes.

2.1.3.2.2.2.1. Sobre Francisco de Goya y su obra retratística

- BRAHAN, A. *El Greco to Goya: the taste for Spanish paintings in Britain and Ireland*. Introduction and catalogue by Allan Braham. 2.^a ed. rev. London: Publications Dept., National Gallery, 1981.

- BROWN, J. y MANN, R. G. *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries. Washington: The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Washington: National Gallery of Art; [Cambridge, England]: Cambridge University Press, 1990.
- CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I.
- *CATÁLOGO de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: mayo, 1900*. [s.l.]:[s.n.], 1900.
- *CATÁLOGO ilustrado de la exposición de pinturas de Goya celebrada para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista*. Madrid: Museo del Prado, 1928.
- *DE Goya a Zuloaga: la pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America: [Catálogo de exposición]*. Madrid: BBVA, 2000.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Catalogue*. Washington: National Gallery of Art, 1985.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Summary Catalogue*. Washington: National Gallery of Art, 1975.
- *EXPOSICIÓN de pinturas: Centenario de Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1928.
- *EXPOSICIÓN de retratos ejemplares (siglos XVIII y XIX, colecciones madrileñas): conmemoración del II Centenario del Nacimiento de Goya, Museo de Arte Moderno, Madrid, 1946*. Madrid: [s. n.], 1946.
- *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961
- *EXPOSICIÓN Goya: catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955.
- GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982.
- GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v.
- *GOYA and His Times: Royal Academy Winther Exhibition 1963-4: [Catálogo de exposición]*. London: Royal Academy of Arts, 1963. Catalogue; 3/6.

- *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición].* 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983.
- *GOYA joven, 1746-1776 y su entorno: Zaragoza, del 21 de noviembre al 20 de diciembre de 1986: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar, 1986.
- *GOYA und Velázquez: das königliche portrait = GOYA y Velázquez: el retrato real: [Catálogo de exposición].* Madrid: Museo del Prado, 1991.
- *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición].* Madrid: Museo del Prado, 1988.
- *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Ibercaja, 1996.
- *GOYA y la Constitución de 1812: Museo Municipal, diciembre 1982-enero 1983: [Catálogo de exposición].* Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982.
- *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición].* Milano: Electa, 1989.
- *GOYA, das zeitalter der revolution 1789-1830.* Hamburg: Kunsthalle, 1980.
- *GOYA, el Empecinado y la Guerra de la Independencia en Aragón. Palacio de Sástago, diputación Provincial de Zaragoza. 15 noviembre-15 diciembre 1996: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Diputación Provincial; Instituto Aino Gakuin, 1996.
- *GOYA, la Ilustración y la arquitectura: el nacimiento del arte moderno: exposición, Colegio Oficial de Arquitectos, Delegación de Zaragoza, 26 febrero, 30 marzo 1996: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Delegación de Zaragoza, 1996.
- *GOYA, personajes y rostros. Del 19 de junio al 1 de septiembre de 2000. Sala de exposiciones del Centro Cultural Caixa Catalunya: [Catálogo de exposición].* Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000.
- *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición].* [Madrid]: Museo del Prado, 1993.
- *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición].* Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001.
- *GOYA: (Exposition), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 26 septembre-22 décembre 1985: [Catálogo de exposición].* Madrid: Europalia, 1985

- *GOYA: exposición extraordinaria de Goya en Japón, 1971-1972: [Catálogo de exposición]*. Japan: Mainichi Shimbun, 1972.
- *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992.
- *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998.
- IVES, C. y STEIN, S.A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.
- KASL, R. (ed.). *Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and His Contemporaries: [Catálogo de exposición]*. Indiana: Indianapolis Museum of Art, 1997.
- KNUDSEN, V. V. *Goya's realism: Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 11 February-7 May 2000: [Catálogo de exposición]*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2000.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.ª ed. Madrid: Tip. Artística, 1928.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Goya, mujeres en el Museo del Prado*. Granada: Albaicin; Firenze: Sadea, 1967.
- LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996.
- LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994.
- LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- MC LAREN, N. y BRAHAM, A. *The Spanish School. National Gallery Catalogue*. Londres, 1970.
- *MÓN de Goya i López en el Museu Sant Pius V, El. València, març-maig 1992: [Catálogo de exposición]*. Valencia: Museu Saint Pius V, 1992.
- MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. *Los Goya de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunwerg, 1996.

- *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996.
- SULLIVAN, E. *Goya and the art of his time: [Catálogo de exposición].* Dallas: Meadows Museum, 1982.
- *TAPICES y cartones de Goya: Goya 250 aniversario: Exposición, Mayo-Julio 1996: [Catálogo de exposición].* Madrid: Patrimonio Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerg, 1996.
- TORMO, E. *Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológica, con motivo de la exposición de sus obras en Madrid en 1900.* Barcelona: [s.n.], 1900.
- *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [catálogo de exposición].* Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerg, 1996.
- *"YDIOMA universal". Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición].* Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerg, 1996.

2.1.3.2.2.2. Sobre otros aspectos, con presencia de la obra de Goya

- *ALIANZA de dos monarquías, La: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición].* Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988.
- *ARTE europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, El. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980: [Catálogo de exposición].* Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.
- *BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982, El. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición].* Madrid: Banco de España, 1982.
- *CANAL Imperial de Aragón (1528-1985): Exposición conmemorativa del 21 de enero al 23 de marzo de 1985: [Catálogo de Exposición].* Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985.
- *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de exposición].* Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v.
- *CATÁLOGO de la exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850: Madrid, mayo y junio de 1918.* Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918.
- *COLECCIÓN del Banco Exterior de España: Madrid, Marzo-Abril 1983: [Catálogo de exposición].* Madrid: Banco Exterior de España, 1983.
- *CONDE de Aranda, El. Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998.
- *DE Goya al cambio de siglo (1800-1920): pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Ibercaja, 2001.

- *EXPOSICIÓN de retratos de niño en España: catálogo general ilustrado: Madrid, mayo-junio 1925: [Catálogo de exposición].* Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1925.
- *EXPOSITION d'Art Espagnol 1828-1929: Palais des Beaux Arts: [Catálogo de exposición].* Bruxelles: [s.n.], 1928.
- HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Tesoros.* New York: The Hispanic Society of America, 2000.
- *ILUSTRACIÓN y proyecto liberal: La lucha contra la pobreza: Palacio de la Lonja, de 26 de septiembre a 9 de diciembre, 2001.* Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 2001.
- LUNA, J. J. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939. Museo Municipal, noviembre 1989-enero 1990. [Catálogo de exposición].* Madrid: El Viso, 1989.
- *MADRID, el 2 de mayo de 1808: viaje a un día en la historia de España. Madrid, Museo del Ejército, del 2 de mayo al 30 de junio de 1992: [catálogo de exposición].* Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- *MIL años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001: [Catálogo de exposición].* Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993.
- *REMBRANDT en la memoria de Goya y Picasso: obra gráfica: [Catálogo de exposición].* Zaragoza : Ibercaja, Obra Social, 1999.
- *SORANDO MUZÁS, L. Banderas, estandartes y trofeos del Museo del Ejército, 1700-1843: catálogo razonado.* Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2001.
- *TESOROS de la Real Academia de la Historia: Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001: [Catálogo de exposición].* [Madrid]: Real Academia de la Historia : Patrimonio Nacional, 2001.

2.1.3.2.3. Catálogos comerciales

Son repertorios realizados por distintas empresas de distribución y edición bibliográfica que se elaboran de forma periódica y se distribuyen gratuitamente para dar a conocer las novedades, o el fondo bibliográfico disponible de una determinada librería, editorial o distribuidora. Aunque no son fuentes exhaustivas, ni ofrecen datos identificativos completos, constituyen una herramienta valiosa, que puede funcionar como servicio de alerta. En el ámbito de la información artística, son especialmente útiles los siguientes:

- *BL. Bibliografía y Bibliofilia.* Catálogo de información bibliográfica elaborado por la librería Pons de Zaragoza, especializada en el comercio de obras de humanidades.
- *Catálogo de Novedades. Breogán Distribuciones editoriales.* Boletín bibliográfico que recoge las novedades editoriales de las mayoría de las editoriales universitarias españolas, así como de diferentes editoriales de otras instituciones públicas como la Real Academia de la Historia, el Colegio de España y diferentes Diputaciones Provinciales. Se edita semestralmente.
- *Cambridge University Press. Humanities and Social Sciences New Books.* Boletín que recoge las novedades bibliográficas editadas por la prestigiosa editorial británica. Está especializado en ciencias sociales y humanas y se edita semestralmente.
- *Catálogo bibliográfico de la librería Pórtico.* Boletín que recoge periódicamente las novedades del fondo bibliográfico, especializado en humanidades de esta importante librería zaragozana.
- *Catálogo de publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.* Se edita anualmente por el Departamento de Publicaciones del C.S.I.C. y recoge los libros y publicaciones periódicas a la venta editados por esta institución.
- *Marcial Pons Humanidades.* Catálogo de información bibliográfica, editado por la empresa madrileña Marcial Pons Librero, especializada en ciencias humanas.
- *Novedades Editoriales Españolas. León Sánchez Cuesta, librero.* Listado mensual de las novedades bibliográficas editadas en castellano, especializado en en ciencias sociales y humanidades.
- *Reference books catalogue. Fitzroy Dearborn Publishers.* Catálogo bibliográfico de esta editorial británica, especializada en la edición de obras de referencia. Aparece periódicamente recogiendo sus novedades editoriales
- *Routledge Media and Cultural Studies.* Catálogo bibliográfico que recoge las novedades de la editorial Routledge, Taylor and Francis Group. Aparece con periodidicidad anual o bianual.
- *UnivEspaña.* Catálogo bibliográfico que recoge las novedades editoriales de 46 universidades españolas. Se edita trimestralmente. Anualmente prepara un número monográfico de gran interés que recoge las monografías y publicaciones periódicas de Historia del Arte.

2.1.3.3. Índices

El término índice resulta polisémico dentro del ámbito de las Ciencias de la Documentación, no obstante, en el contexto de las fuentes de información se puede definir como un instrumento bibliográfico que registra alfabéticamente o analíticamente – mediante el establecimiento de puntos de acceso apropiados– el contenido de una monografía, una publicación periódica o cualquier otra publicación. En la actualidad, la

tipología de índices⁴⁵ que coexisten es muy amplia, desde los tradicionales índices impresos anexos a una publicación, hasta los que requieren el empleo de técnicas de cómputo automatizado.

2.1.3.3.1. Índices bibliográficos

- AGUILO, M. P., TARRAGA, M. L. y LÓPEZ-YARTO, A. *Índice onomástico de revistas de arte: Archivo Español de Arte y Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. V. 1: A-K. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.
- HERRERO MEDIAVILLA, V. (ed.). *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica = Índice biografico de Espanha, Portugal e Ibero-America = Spanischer, portugiesischer und Iberoamerkanischer Index*. 2.^a ed. corr. y aum. München; New Providence; London; Paris: Saur, 1995. 7 v.
- HERRERO MEDIAVILLA, V. y AGUAYO NAYLE, L. R. (eds.). *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica = Índice biografico de Espanha, Portugal e Ibero-America = Spanischer, portugiesischer und Iberoamerkanischer Index*. München; New York; London; Paris: Saur, 1990. 4 v.
- *ÍNDICE biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (IBEPI) = Índice biográfico de Espanha, Portugal e Ibero-América = Spanischer, Portugiesischer und Iberoamerikanischer Biographischer Index = Spanish, Portuguese and Latin-American Biographical Index*. [CD-ROM]. München: K. G. Saur, s. a.

2.1.3.3.2. Boletines de índices bibliográficos

- *Índice Español de Humanidades. Serie A, Bellas Artes*. C.S.I.C., Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982-. Revista anual. En parte es continuación de Índice Español de Humanidades.
- *Índice histórico español*. Centro de estudios históricos internacionales. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Barcelona: Universidad de Barcelona.

2.1.3.4. Bases de datos

Dentro de las fuentes de información secundarias, las bases de datos ocupan una posición muy relevante porque ponen a disposición de los usuarios grandes cantidades

⁴⁵ Ayuso García, M.^a D. –Los índices, boletines de sumarios y revistas de resúmenes. En Torres Ramírez, I. de (ed.). *Op. cit.*, p. 279-304, p. 282-290– separa claramente los índices de las revistas de resúmenes y de los boletines de sumarios, y dentro de los primeros establece los siguientes tipos: A) Índices

de información a la que es posible acceder desde múltiples vías y que se actualiza con gran rapidez. Por ello, desde su desarrollo y la generalización de su uso en los últimos veinte años del siglo XX, se han convertido en instrumentos de consulta imprescindible para el investigador. En la mayoría de los casos, las bases de datos recogen la información que contienen o han contenido los repertorios bibliográficos impresos, no obstante la multiplicidad de vías de recuperación que suelen incluir hacen de ellas un tipo de fuente de información notablemente diferente a los repertorios.

Por otro lado, es importante señalar que en la actualidad nos encontramos en un momento de transición, pues la generalización del uso de soportes ópticos ha permitido multiplicar las vías de acceso a la información; y el desarrollo de las redes de información han transformado los hábitos, las estructuras y las técnicas bibliográficas tradicionales.

Junto a ello, carecemos todavía de mapas globales que sistematicen estos nuevos tipos de fuentes de información –señalando lo que tienen de específico y también los aspectos comunes con fuentes similares en otros soportes– así como de una terminología consensuada y aceptada de forma unánime por la comunidad científica⁴⁶.

2.1.3.4.1. Bases de datos multidisciplinarias

- *Alice CD. Italian Book In Print*

Base de datos bibliográfica producida por Informacioni Editorial *que contiene información* bibliográfica sobre los libros en venta en Italia y sobre los editores. Equivale al Catalogo del Libri in Commercio o libros en venta

bibliográficos. B) Índices acumulativos. C) Índices producidos por ordenador. D) Índices de contenidos. E) Índices de citas. F) Índices de impacto.

⁴⁶ Creemos que estas son las dos principales razones que motivan el desigual tratamiento de este tipo de fuentes de información en los manuales en castellano, pues ni el de Arturo Martín Vega, ni los coordinados por Gloria Carrizo e Isabel de Torres, respectivamente, las incluyen como tales, aunque la obra de Torres, las agrupa junto dentro de las fuentes terciarias, junto a los repertorios de obras de referencia.

No obstante, tanto J. Alía Miranda –*Fuentes de información para historiadores: obras de referencia y bibliografías*. Gijón: Trea, 1998. Biblioteconomía y administración cultural; 21– como la propia G. Carrizo –*La información en ciencias sociales*. Gijón: Trea, 2000. Biblioteconomía y administración cultural; 41.– les dedican una atención muy especial, quizá por tratarse de obras mucho más orientadas a la resolución práctica de problemas de localización de información en disciplinas concretas, en las que el peso teórico, siendo importante, se adelgaza en aras de los resultados.

Por otra parte, no es descabellado pensar que se hayan podido producir momentos de desconcierto iniciales, en los que los teóricos dudasen si incluir las bases de datos dentro de la tipología de las fuentes de información o si dejarlas al amparo de su consideración estrictamente informática.

en Italia. Incluye referencias desde 1989 sobre más de 500.000 títulos (370.000 in print, 130.000 descatalogados) 3.600 editores, 60.000 libros agotados, 90.000 autores y 2.800 editores. Se distribuye en línea, desde la primavera de 2001, en la URL <http://www.alice.it>. También se edita en soporte CD-ROM por la empresa Bowker-Saur. Incorpora más de 40.000 títulos cada año. Su actualización es trimestral.

- *Bibliographic Index.*

Base de datos bibliográfica que recoge referencias sobre bibliografías de temáticas multidisciplinares; desde la ciencia y tecnología a las ciencias sociales, el arte y las humanidades. Recoge información desde 1984. Es editada por The H. W Wilson, en CD-ROM, su actualización es semestral.

- *Bookbank.*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias sobre más de 2.000.000 de títulos de monografías, material cartográfico y audiovisuales publicados en inglés por 25.000 editores y distribuidores de Gran Bretaña y Europa Occidental. Incluye también títulos editados en Estados Unidos, disponibles en el Reino Unido, libros agotados recientemente y títulos de próxima aparición. Es editada por J. Whitaker & Sons Ltd. en CD-ROM. Su actualización es mensual.

- *Books in Print*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias sobre la producción editorial norteamericana de monografías, audiovisuales, y registros sonoros. Incluye más de 2.000.000 registros de publicaciones a partir desde 1979, 50.000 informes de editoriales, mayoristas y distribuidores y más de 78.000 encabezamientos de materias. Contiene, además, la referencia de 600.000 libros agotados, incluidos, a su vez, en *Books Out of Print*. El acceso puede ser en línea en URL: <<http://www.booksinprint.com>> y también se publica en CD-ROM por R. R. Bowker. Su actualización es mensual.

- *Books in Print with Reviews.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 2.000.000 de registros sobre la producción editorial de papel, registros sonorous y audiovisuales estadounidense procedentes de 10 bases de datos –*Books in Print; Subject Guide to Books In Print; Books In Print Supplement; Forthcoming Books; Children's Books In Print; Subject Guide to Children's Books In Print; Complete Directory of Large Print Books and Serials; Books Out-of-Print, Publishers, Distributors and Wholesalers of the United States; y Words On Cassette*– a la que se añaden 480.000 reseñas de libros a texto completo publicadas, desde 1985, en 12 revistas especializadas de gran relevancia También proporciona acceso a información muy completa sobre editores, distribuidores, biografías de autores, etc. Todo ésto hacen de ella la fuente de información más exhaustiva sobre la industria editorial de los EE.UU. Es editada en colaboración por Bowker-Saur y SilverPlatter, estando disponible en CD-ROM, y en línea en la URL <<http://www.booksinprint.com>>. Su actualizacon es diaria.

- *Boston Spa Books*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 800.000 referencias de monografías, tesis, informes, publicaciones oficiales, etc. recibidos en el British Library Suply Centre desde 1980. Su editor es The British Library Document Supply Centre, en soporte CD-ROM. Su actualización es semestral.
- *COMPLUDOC.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 50.000 registros procedentes del análisis de artículos publicados en una selección de revistas científicas disponibles en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad se han creado cuatro bases de datos diferentes correspondientes a las áreas de Ciencias, Ciencias de la Salud, Ciencias Sociales y Humanidades. Su cobertura temporal abarca desde 1970 hasta el presente. Es elaborada por la Universidad Complutense. Se consulta libremente en línea en la URL <<http://www.ucm.es/BUCM/complu/frame.htm>> y se actualiza con periodicidad.
- *Deutsche Bibliographie Aktuell.*

Base de datos bibliográfica de ámbito multidisciplinar que contiene referencias sobre más de 600.000 títulos de la producción editorial alemana desde el año 1986 hasta nuestros días. Incluye las series A (publicaciones dentro del mercado editorial), B (publicaciones fuera del mercado editorial), C (mapas), H (tesis doctorales) y N (publicaciones recientes). Se edita en soporte CD-ROM por Buchhändler-Vereinigung GmbH, y se actualiza trimestralmente.
- *Electre Biblio.*

Base de datos bibliográfica que equivale a *Les Livres Disponibles (French Books in Print)*. Contiene referencias sobre más de 390.000 títulos disponibles publicados por editores franceses en cualquier idioma; o editores extranjeros en francés y más de 150.000 obras agotadas. Ofrece además, 10.000 referencias de editores y difusores y 20.000 colecciones y subcolecciones. Se edita en soporte CD-ROM por Cercle de la Librairie, y se actualiza de forma mensual o trimestral.
- *Francis CD-ROM.*

Base de datos bibliográfica que incluye más de 2.000.000 de referencias, muchas de ellas con resumen, procedentes de 9.000 publicaciones periódicas, monografías y literatura gris. Reúne 20 bases de datos de Ciencias Sociales, Economía y Humanidades, casi todas ellas secciones de la publicación impresa francesa *Bulletin Signalétique des Sciences Humaines*, que desde 1972 elabora el Institut de l'Information Scientifique et Technique (INIST), del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Su temática cubre disciplinas como Arqueología, Prehistoria, Historia del Arte, Filosofía, Lingüística, literatura, religión, historia de la ciencia, sociología, etnología, educación, Administración, Informática, Derecho, Geografía, etc.

Anualmente se incrementa en unas 70.000 referencias. Lo edita en soporte CD-ROM el INIST. También está disponible en línea. Se actualiza trimestralmente.

- *German Books in Print.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 700.000 referencias de libros en lengua alemana, de 13.500 editores de Alemania, Austria y Suiza publicados desde 1988. Es editada por Bowker-Saur en CD-ROM, y su actualización es mensual.

- *Global Books in Print Plus.*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias de títulos de obras en inglés, en venta en Estados Unidos, Reino Unido, Canada, Australia, Europa, Africa, Asia, America Latina, Nueva Zelanda y países de Oceanía. Facilita la relación más completa de títulos combinando las cuatro bases de datos principales del mundo –entre ellas *Books in Print* y *Bookbank*– e información procedente de tres agencias oficiales de ISBN. También proporciona información sobre más de 90.000 editores, elaborada de forma conjunta por las dos principales compañías de información bibliográfica en lengua inglesa. Se edita en soporte CD-ROM, de forma conjunta por R. R. Bowker y J. Whitaker & Sons Ltd. Se actualiza mensualmente.

- *International Books in Print.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 265.000 referencias de monografías en lengua inglesa publicadas por 7.000 editores de 130 países fuera de Estados Unidos y del Reino Unido, en Africa, Asia, Australia, Canadá, Europa Occidental, America Latina, Nueva Zelanda, Oceanía e Irlanda. Es editada por Bowker-Saur en soporte CD-ROM. Su actualización es anual.

- *ISBN. Libros españoles en venta.*

Base de datos bibliográfica que contiene las referencias de los libros en venta en España recogidas por la Agencia Española del ISBN. Se distribuye en línea, a través del PIC del Ministerio de Educación y Ciencia –en línea en la URL: <<http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>>– y en CD-ROM, por la empresa Micronet. Las diferencias entre una edición y otra varían en cuanto al período de cobertura y el *software* de recuperación. En Internet se ofrecen más de 778.000 referencias de libros editados a partir de 1965 mientras que en la edición en CD-ROM, bajo Knosys, el período de cobertura es menor, desde 1973. Tanto en una como en otra, a diferencia de la edición impresa, figuran los libros agotados, cuestión importante para las búsquedas retrospectivas de bibliografía.

- *ISBN Mexicano.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 32.000 referencias de los libros en venta en México desde 1985. Es editada por Multiconsult S.C. en CD-ROM. Se actualiza anualmente.

- *Latbook. Libros latinoamericanos.*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias a monografías editadas en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Paraguay., Perú, Uruguay, Venezuela y República Dominicana. La primera edición comercial comenzó en 1996 con 35.000 registros bibliográficos a los que se incorporan más de 40.000 títulos cada año. La empresa editora es Fernando García Cambeiro, y su actualización es cuatrimestral.

- *Libros en venta en Hispanoamérica y España Plus.*

Base de datos bibliográfica que incluye referencias sobre 150.000 títulos publicados en lengua española por unos 5.000 editores de 36 países de todo el mundo. Incluye obras editadas en Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, China, Israel, Suiza y Suecia. Es editada por Bowker-Saur en soporte CD-ROM. Se actualiza anualmente.

- *Russian Books in print.*

Base de datos bibliográfica que contiene los registros correspondientes a todos los libros publicados en Rusia desde 1989 hasta la actualidad. También incluye la mayoría de las obras publicadas en otros estados ex-soviéticos. Se edita en soporte CD-ROM por R. R. Bowker. Su actualización se lleva a cabo sin periodicidad.

- *VLB Aktuell.*

Base de datos bibliográfica que equivale al *German Books in Print*, recoge más de 600 000 referencias correspondientes a títulos de libros en venta publicados en lengua alemana desde 1981, por 9.000 editores diferentes. Se edita en soporte CD-ROM, por Bowker-Saur. Su actualización es mensual.

2.1.3.4.2. Bases de datos especializadas

2.1.3.4.2.1. Publicaciones periódicas

- *ArticleFirst*

Base de datos bibliográfica que contiene registros de artículos de 13.000 revistas de Ciencia, Tecnología, Medicina, Ciencias sociales, Economía, Humanidades y Cultura popular, desde 1990 hasta la actualidad. Algunos registros incluyen el acceso el texto completo. Es editada y producida por OCLC, y está disponible en línea, previa suscripción, en la URL: <<http://newfirstsearch.oclc.org/dbname=ArticleFirst;FSIP>>, a través de FirstSearch y también se edita en CD-ROM, por la propia OCLC. Con el objetivo de mejorar esta base de datos, OCLC en el año 2001 combinó sus bases de datos ArticleFirst y ContentsFirst –en la cual se encuentran los sumarios de las revistas– y agregó los archivos bibliográficos de la Electronic Collections Online. Su actualización es diaria.

▪ *Boston Spa Serials on CD-ROM.*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias de más de 500.000 publicaciones seriadas, revistas, periódicos, anuarios, así como publicaciones con periodicidad irregular, en cualquier idioma, recibidas en el British Library Document Supply Centre; la British Library Humanities and Social Sciences; la British Library Reference and Information Service; la Cambridge University Library; y el Science Museum Library desde 1960. Se edita en soporte CD-Rom por The British Library Document Supply Centre. Su actualización es semestral.

▪ *ISSN Compact.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 730.000 registros correspondientes al ISSN. Esta base de datos incluye también publicaciones editadas por diversas instituciones oficiales –Comunidad Europea, ONU, UNESCO, OCDE, etc.– así como diferentes asociaciones internacionales de ámbito científico y cultural. Recoge publicaciones seriadas publicadas en más de 180 países y en 144 idiomas diferentes recogidas en el ISDS (International Serials Data System). Además incluye la List of Serial Title Word Abbreviations. Es elaborada por el Centre International de l'ISSN, y distribuida por la empresa Chadwyck-Healy. Su actualización es trimestral.

▪ *Myriade.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 551.000 registros en formato MARC, que permiten su exportación. Se corresponde con el catálogo colectivo de las publicaciones periódicas de 2.900 bibliotecas y centros de documentación franceses. Es editada por la Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieure en soporte CD-ROM. Se actualiza con periodicidad.

▪ *Spanish Union Catalogue of Periodicals.*

Base de datos bibliográfica que contiene los registros correspondientes al catálogo colectivo de publicaciones periódicas de las bibliotecas españolas, dirigido por la Biblioteca Nacional. Es publicada por la empresa Chadwyck-Healy en soporte CD-ROM.

▪ *Ulrichs International Periodicals Directory.*

Base de datos que equivale a la edición electrónica del prestigioso directorio de publicaciones periódicas del mismo título. Contiene el nombre y dirección de más de 900.000 editores procedentes de 200 países; citas bibliográficas completas de más de 215.000 publicaciones periódicas; anuarios y publicaciones irregulares; más de 10.000 periódicos diarios o semanales de todo el mundo; y más de 47.000 publicaciones fuera de circulación, desde 1979. Además incluye información estadística completa de cada título. Cada registro recoge 75 campos de información como título; materia; índice de clasificación Dewey; periodicidad; precio o pedidos. El acceso puede ser en línea; y también se publica en CD-ROM. Su editor es R. R. Bowker y su actualización es mensual.

2.1.3.4.2.2. Arte, humanidades y ciencias sociales.

▪ *ARCE*

Base de datos bibliográfica que reúne más de 30.000 registros pertenecientes a sumarios y referencias de artículos aparecidos en las publicaciones pertenecientes a ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España). Se actualiza anualmente.

▪ *Arts and Humanities Search. (AHSearch).*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 2.500.000 registros procedentes del índice de citas impreso *Arts & Humanities Citation Index*. que analiza exhaustivamente 1.300 títulos de las revistas más importantes del mundo el ámbito del Arte y las Humanidades, incluyendo materias como Arqueología, Arquitectura, Arte, Teatro, Música, Danza, Historia, Filosofía, Religión, Literatura y Lengua. También contiene una selección de los artículos contenidos en más de 5.800 revistas de Ciencias y de Ciencias Sociales. Su cobertura temporal abarca desde 1980 hasta la actualidad. Su productor es el Institute for Scientific Information (ISI). Está accesible en línea y también en soporte CD-ROM. Se actualiza semanalmente.

▪ *Bases de Datos del Hispanismo.*

Base de datos que contiene registros sobre instituciones e investigadores a nivel internacional que estudian y trabajan en temas relacionados con la cultura, historia y lengua española. Está integrada por tres bases de datos – correspondientes a Asociaciones, Departamentos e Hispanistas–, que incluyen en total más de 10.000 registros y pueden consultarse simultáneamente o por separado. Está producida por el Instituto Cervantes y es gestionada y difundida por la empresa Baratz Servicios de Teledocumentación. Está disponible en línea en URL: <<http://hispanismo.cervantes.es/>>. Su actualización se produce sin periodicidad.

▪ *BHI Plus (British Humanities Index)*

Base de datos bibliográfica que incluye más de 180.000 referencias procedentes del vaciado de más de 320 revistas y diarios británicos desde 1985. Cubre las áreas de Arte, Historia, Economía, Filosofía y Política.. Es editada por Bowker-Saur, en soporte CD-ROM. Su actualización es trimestral.

▪ *Bibliographie muséologique = Museology Bibliography (BMUSE).*

Base de datos bibliográfica que incluye referencias procedentes de más de 25.000 revistas, monografías e informes publicados desde 1900. Su ámbito temático es la museología. Su productor es el Canadian Heritage Information Network (CHIN) y en el proyecto participan otras instituciones como el Centro de Información del ICOM, la Biblioteca del Canadian Conservation Institute (CCI) y la Biblioteca de la Direction des Musées de France. Está disponible en línea, previa suscripción en URL: <http://www.rcip.gc.ca/Resources/Research_Ref/Reference_Info/BMUS/>.

▪ *Bibliography of history of art = Bibliographie d'histoire de l'art (BHA).*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 100.000 registros procedentes del vaciado de los catálogos de las bibliotecas europeas y norteamericanas más importantes, y de más de 3.000 publicaciones periódicas. Es continuación de dos publicaciones periódicas anteriores; el *R.I.L.A (Répertoire International de la Littérature de l' Art)* y el *R.A.A. (Répertoire d'Art et d'Archeologie)*. Su ámbito temático incluye la Arquitectura, Escultura, Pintura, Diseño, Grabado, Artes visuales, Artes populares y tradicionales, Fotografía y nuevas formas de arte contemporáneo. Las referencias bibliográficas incluidas recopilan y analizan toda la bibliografía corriente relativa al Arte en Europa desde la Antigüedad tardía hasta la actualidad, así como el arte americano desde el Descubrimiento. Los tipos documentales que se incluyen son monografías; artículos de publicaciones periódicas (comprendiendo editoriales, cartas, necrológicas, editoriales, etc.); actas de congresos; obras colectivas; catálogos de exposiciones; catálogos de galerías de arte; tesis; micropublicaciones; etc. Es una coedición entre The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities of the J. Paul Getty Trust y el Institut de l'Information Scientifique et Technique du Centre National de la Recherche Scientifique. La edición disponible en línea es bilingüe –francés e inglés– e incluye referencias desde 1973 hasta el presente, mientras que la edición en CD-ROM recoge la versión en papel desde 1996. Se distribuye a través de SilverPlatter. Se actualiza anualmente.

▪ *Bibliography of nineteenth-century legal literature (BINELL).*

Base de datos bibliográfica que contiene que más de 250.000 referencias de informes, compendios, tratados legales, resoluciones, sentencias, bibliografías de derecho, obras biográficas de profesionales del derecho y de acusados y condenados, y todo tipo de publicaciones jurídicas en general, localizadas en las siguientes bibliotecas británicas, irlandesas y estadounidenses: University Cambridge, Gray's Inn Inner Temple, Lincoln's Inn, The British Library, Middle Temple, Bodleian Library Oxford, University of Newcastle, Harvard University, Library of Congress, National Library of Scotland, y The Advocates' Library Trinity College de Dublín. Constituye una obra de referencia esencial para los historiadores del derecho y en general para cualquier investigador en ciencias sociales dedicado al estudio del siglo XIX, en el ámbito anglosajón. Es editada por Chadwyck-Healy y Avero Publications Ltd.

▪ *Boira. Bibliografía en revistas aragonesas.*

Base de datos bibliográfica, realizado en la Universidad de Zaragoza, que recoge más de 10.000 registros procedentes del vaciado de más de 40 revistas científicas aragonesas, o de tema aragonés, sobre Humanidades y Ciencias Sociales, desde el siglo XIX hasta la actualidad. El proyecto es coordinado por el profesor G. Lamarca, está en fase de desarrollo y su objetivo es convertirse en una bibliografía retrospectiva exhaustiva, y posteriormente, en una bibliografía en curso. Su consulta en

línea se ha podido realizar en la URL:
<<http://155.210.60.12/boira/boira.htm>>.

- *Conservation Information Network = Réseau d'information sur la conservation (BCIN).*

Base de datos bibliográfica que incluye más de 190.000 referencias procedentes del vaciado de publicaciones periódicas como el *Art and Archaeology Technical Abstracts*, informes técnicos, actas de congresos, monografías, literatura gris y audiovisuales. Contiene referencias de fuentes privadas, algunas de ellas no disponibles o de difícil acceso, así como referencias recogidas por una amplia red mundial de instituciones colaboradoras, destacando entre estas el *Institut canadien de conservation (ICC)*, el *Smithsonian Center for Materials Research and Education (SCMRE)* (anteriormente conocido bajo el acrónimo *CAL*), el *Getty Conservation Institute (GCI y AATA)*, el *Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM)*, el *Conseil international des musées (ICOM)*, el *Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS)* los *Archives Nationales du Canada (AN)*. Su ámbito temático es la conservación y restauración de bienes culturales. Su cobertura temporal abarca desde 1987 hasta la actualidad. Es producida y elaborada por el *Canadian Heritage Information Network (CHIN)*. Esta disponible en línea, previa suscripción, en URL: <http://www.chin.gc.ca/Resources/Research_Ref/Reference_Info/BCIN/f_hp_bcin.html>.

- *Curatorial and Historical Index of Publications = Index des publications sur l'histoire et la conservation des collections.*

Base de datos bibliográfica que incluye referencias procedentes del vaciado de artículos, informes de investigación, monografías y críticas de exposiciones recogidos en *Material History Review* (publicada por el National Museum of Science & Technology), la revista *Museums Quarterly/Annual* (publicada por la Association des musées de l'Ontario) y la revista *Ontario History* (publicada por l'Association historique de l'Ontario). Su ámbito temático es la historia y conservación de colecciones museológicas. Es elaborada por el Canadian Heritage Information Network (CHIN) y está disponible en línea, previa suscripción en <http://www.chin.gc.ca/Resources/Research_Ref/Reference_Info/CHIP/e_hp_chip.html>. Se actualiza con periodicidad.

- *Current Contents/Arts & Humanities.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 220.000 registros procedentes del vaciado de más de 7.000 revistas científicas; capítulos de monografías; actas de congresos; etc. La edición electrónica se corresponde con uno de los más importantes boletines de sumarios impreso, dividido en siete ediciones, cada una dedicada a una disciplina científica: Agricultura, Biología y Ciencias del Medio ambiente (AGRI); Arte y Humanidades (ARTS); Ingeniería, Informática y Tecnología (TECH); Ciencias de la vida (LIFE); Física, Química y Ciencias de la tierra (PHYS); Ciencias Sociales y del

comportamiento (BEHA); y Medicina clínica (CLIN). La sección especializada en Arte y Humanidades contiene las referencias bibliográficas de los artículos aparecidos en más de 1.100 revistas publicadas en todo el mundo sobre Arqueología, Arquitectura, Arte, Cine, Artes visuales, Danza, Filosofía, Religión, Teología, Folclore, Historia, Lingüística, Música, Radio, Teatro, Televisión, etc. Es editada por el ISI (Institute for Scientific Information). Su actualización es semanal.

▪ *Eighteenth-century collections online*

Base de datos bibliográfica que incluye más de 150.000 referencias relativas a diferentes tipos de obras impresas, muy destacadamente publicadas en Gran Bretaña e Inglaterra entre 1701 y 1800. Está basada en el Primary Source Microfilm. Incluye información multidisciplinar relativa a Arte, Historia y Geografía, Leyes, Literatura, Medicina, Ciencia y Tecnología, Filosofía, Religión y Ciencias Sociales, cuyo punto en común es su temática dieciochesca. Ha sido editada en 2003, en soporte electrónico, en Detroit, por el Gale Group.

▪ *Fichero bibliográfico aragonés.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 30.000 referencias de artículos publicados en revistas y obras colectivas de temática aragonesa u autor aragonés de temática multidisciplinar. Está producida por el Instituto Bibliográfico Aragonés, mediante convenio de colaboración con el Instituto de Estudios Altoaragoneses. Se puede consultar en las sedes respectivas del Instituto Bibliográfico Aragonés, el Instituto de Estudios Altoaragoneses y el Instituto de Estudios Turolenses y también está disponible en línea en URL: <<http://www.aragob.es/edycul/bibara/pagiba/ibabases.htm>>.

▪ *Goya.*

Base de datos que incluye 1314 registros con referencias bibliográficas e iconográficas sobre la obra de Francisco de Goya, procedentes de los fondos histórico-artísticos del CSIC. Cada registro recoge información sobre autor, título de la obra, siglo/fecha de la obra, técnicas, estilo, lugar de conservación, ciudad de conservación, descripción del conjunto, observaciones sobre el conjunto, bibliografía, descriptores, fotógrafo, signatura, identificador, otros números relacionados con su localización y fotografía. Está producida por el Centro de Estudios Históricos del CSIC. Ha sido accesible en línea, durante un tiempo en URL: <<http://www.bdcsic.csic.es:8080/GOYA/BASIS/goya/web/docu/SF>>

▪ *Heritage Law Bibliography = Bibliographie des lois sur le patrimoine.*

Base de datos bibliográfica que contiene un gran número de referencias procedentes del vaciado de monografías, artículos de revistas, actas de congresos, informes sobre litigios y documentación gubernamental, relativas a diversas cuestiones jurídicas ligadas al patrimonio cultural y natural en diferentes ámbitos jurisdiccionales. Un importante aspecto a destacar son las informaciones relativas a robos de objetos artísticos y sus repatriaciones, así como al comercio ilícito de bienes culturales. Esta base de datos ha sido

compilada por Patrick J. O'Keefe, y por Lyndel V. Prott, –expertos en derecho internacional sobre patrimonio– y tiene como punto de partida las investigaciones realizadas por sus autores, que dieron lugar a la publicación de una serie en cinco volúmenes, publicada con el título de *Law and the Cultural Heritage*. Forma parte del conjunto de bases de datos relacionadas con el Canadian Heritage Information Network (CHIN). Se puede consultar en línea, previa suscripción en la URL:<http://www.chin.gc.ca/Resources/Research_Ref/Reference_Info/HERB/f_hp_herb.html>. Se actualiza con periodicidad.

▪ *Humanities Source.*

Base de datos bibliográfica que indiza y resume artículos de 500 revistas de Arte, Filosofía, Historia, Literatura y Religión, entre otras materias humanísticas, y ofrece a texto completo los 100 títulos más importantes. Es una publicación en soporte CD-ROM de Ebsco. Se actualiza periódicamente.

▪ *Index to 19th-Century American Art Periodicals.*

Base de datos bibliográfica que incluyemás de 27.000 registros procedentes del vaciado de 42 publicaciones de Arte, editadas en Estados Unidos durante el siglo XIX. Describe el contenido completo de las publicaciones, – artículos, reseñas, ilustraciones, relatos, poemas, etc.– y recoge información sobre cultura popular; artistas; ilustradores; Pintura; Escultura; Dibujo; Fotografía; Arquitectura; Diseño; decoración; exposiciones, exposiciones; ventas y coleccionismo. Fue creada por Mary M. Schmidt, de la Universidad de Princeton. La publica el Research Libraries Group (RLG). Está disponible para su consulta en línea, previa suscripción.

▪ *Inside Information. Social Sciences and Humanities Plus.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 700.000 referencias procedentes del vaciado de artículos unas 21.000 revistas norteamericanas y europeas en el ámbito de los negocios, Ciencias Sociales, Humanidades y Arte. Su cobertura temporal es desde 1996 hasta la actualidad. Permite al usuario transmitir las peticiones seleccionadas directamente al British Library Document Supply Centre, el más importante centro de obtención de documentos de todo el mundo. Es editada por la British Library en soporte en CD-ROM. Su actualización es mensual.

▪ *International Guide to Microform Masters.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 1.400.000 registros bibliográficos correspondientes a obras publicadas en microfilms o microfichas, conservadas en más de 200 bibliotecas de todo el mundo , la mayor parte de ellas especializadas en disciplinas humanísticas. Es editada por Bowker-Saur en soporte CD-ROM. Su actualización es anual.

▪ *ISOC.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 327.000 referencias de artículos aparecidos desde 1975 hasta la actualidad en más de 1.600 revistas españolas de Humanidades y Ciencias sociales. También incluye informes

técnicos, ponencias y comunicaciones, etc. Se corresponde con las publicaciones periódicas *Índice español de ciencias sociales e Índice español de humanidades*. Es una base de datos referencial, aunque en casos excepcionales presenta el resumen. Está integrada por nueve sub-bases, que se pueden consultar conjuntamente o por separado: ALAT (América Latina), ECOSOC (Economía, Sociología y Política), HISTORIA (Historia y Ciencias auxiliares), ISOC-ARTE (Bellas Artes), ISOC-DC (Documentación científica), JURIDOC (Ciencias Jurídicas), LIN-LIT (Lingüística y Literatura), PSEDISOC (Psicología y Ciencias de la Educación) y URBISOC (Urbanismo y Geografía). Es producida por el CINDOC, Centro de Información y Documentación Científica dependiente del CSIC. Se consulta en línea, previa suscripción, también se edita en soporte CD-ROM. Se actualiza diariamente.

▪ *Periodical Abstracts Research II.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 1.400.000 referencias indizadas y resumidas –y en algunos casos incluye el acceso al texto completo–, procedentes del vaciado de más de 2.000 revistas sobre Arte, Ciencias Sociales y Humanidades, publicadas desde 1986. Es editada por la UMI (University Microfilms International). Está disponible en línea y en edición electrónica en soporte CD-ROM. Su actualización es mensual.

▪ *Periodical Contents Index: PCI.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 12.000.000 registros procedentes del vaciado de más de 3.700 revistas publicadas en todo el mundo sobre Humanidades y Ciencias Sociales desde 1800 hasta la actualidad. Se puede consultar en dos series, cada una correspondiente a segmentos distintos. La primera incluye las revistas editadas hasta 1960. La segunda, las publicadas entre 1961 y la actualidad. Es publicada por Chadwyck-Healy. Está editada en soporte CD-ROM y también en línea, en URL: <<http://pci.chadwyck.com/>>. Se actualiza periódicamente.

▪ *Social Sciences Citation Index.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 2.200.000 citas procedentes del vaciado de más de 1.700 revistas internacionales de 50 disciplinas en torno a diversas Ciencias Sociales –Derecho, Economía, Educación, Ecología, Geografía, Historia, Documentación, Lingüística, Filosofía, Política, Psiquiatría, Psicología, Salud Pública, Trabajo social, Sociología, Geriatria, Urbanismo, Criminología y Estudios sobre la mujer– desde 1972 hasta el presente. Su característica más importante es la posibilidad de relacionar registros, con referencias en común, proporcionando relaciones temáticas y de autores no siempre evidentes a través de los títulos. Es elaborada por el Institute for Scientific Information (ISI). Se actualiza trimestralmente.

▪ *Sociofile.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 435.000 referencias y resúmenes de artículos publicados a partir de 1974 en 2.300 revistas de

Sociología e Historia social de todo el mundo. Equivalente a la publicación impresa *Sociological Abstracts*, elaborada por el Sociological Abstracts Database Service. La edición electrónica incorpora la base de datos SOPODA (Social Planning Policy and Development Abstracts) que contiene información desde 1980. Está disponible en línea, a través de FirstSearch; y en CD-ROM, editada por SilverPlatter. Su actualización es cuatrimestral.

- *Wilson Art Abstracts.*

Base de datos bibliográfica que recoge más de 417.000 referencias procedentes del vaciado de más de 400 publicaciones periódicas, anuarios, boletines de museos, etc. de todo el mundo. Su ámbito temático incluye Arqueología, Arquitectura, Pintura, Fotografía, Historia del Arte, Urbanismo, Artes gráficas, Cine, Artes textiles, Artes populares, Diseño industrial, etc. Incluye registros desde 1984 hasta el presente, y resúmenes desde 1994. Su productor es H. W. Wilson Company, se distribuye a través de OCLC, y también se edita en soporte CD-ROM. Su actualización es mensual.

- *Wilson Art Abstracts Full Text = Wilson Art Full Text*

Base de datos bibliográfica que contiene más 450.000 registros sobre Arte, Arqueología y Arquitectura procedentes del vaciado de más de 378 periódicos publicados en todo el mundo, que comenzaron a indizarse en septiembre de 1997, a resumirse en la primavera de 1994, y a incluir accesos al texto completo desde julio de 1997. Incluye artículos, anuarios, y boletines de museos publicados originalmente en lengua francesa, italiana, alemana, japonesa, española y sueca. Esta base de datos indiza también las reproducciones de obras de arte que aparecen en las publicaciones periódicas indizadas. Es editado por H. W. Wilson, en CD-ROM y a través de Internet. Se actualiza mensualmente.

- *Wilson Art Index = Art Index (Wilson).*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 450.000 registros procedentes del vaciado de más de 400 revistas especializadas en Historia del Arte, Arqueología, Arquitectura, Urbanismo, Artes gráficas, Diseño industrial, Museología, Fotografía, etc. También vacía anuarios y boletines de museos, en lengua inglesa, francesa, italiana, alemana, española, japonesa y sueca. Es un repertorio de cobertura internacional que tiene su origen en la publicación periódica, editada desde 1929 en Nueva York, *Art Index*. Se edita desde 1984 en soporte electrónico por H. W. Wilson. Su actualización es mensual .

- *Wilson Art Index Retrospective.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 1.200.000 referencias acumulativas procedentes de la revista *Art Index*, publicada entre 1929 y 1984, correspondientes a los volúmenes 1-32. Su ámbito temático incluye; Historia del Arte, Arqueología, Arquitectura, Urbanismo, Artes gráficas, Diseño industrial, Museología, Fotografía, etc. Las referencias proceden del vaciado de 579 publicaciones de arte de todo el mundo. Incluye, a su vez,

bases de datos más pequeñas (*Urban Studies; Arts and Humanities; Arts and Humanities General; Architecture; Art; Art General; Art History; Film, Television and Broadcasting; Film, Television and Broadcasting General; Museums; Engineering and Technology; Photographic and Imaging Science; Social Sciences; Anthropology y Anthropology General*). Su editor es H. W. Wilson. Se actualiza mensualmente. Se consulta en soporte CD-ROM y a través de Internet.

- *Wilson Humanities Index & Abstracts.*

Base de datos bibliográfica que proporciona la referencia bibliográfica, los índices y el resumen de 284.000 artículos publicados a partir de 1983, en 400 publicaciones periódicas de lengua inglesa especializadas en Arqueología, Arte, Filosofía, Historia, Lingüística, Literatura, Música, Estudios clásicos, Comunicación, Danza, Cine, Folklore, Periodismo, Religión, Teología y otras Ciencias humanas. Su editor es H. W. Wilson Company. Está disponible en línea, y también en CD-ROM. Se actualiza mensualmente.

2.1.3.4.2.3. Fuentes biográficas

- *Biography Index (BiographyInd).*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 250.000 registros con información biográfica procedente de la indización de artículos, entrevistas, revisiones de libros, obituarios, autobiografías y biografías –individuales y colectivas– incluidos en más de 2.700 periódicos y 1.800 monografías diferentes, desde la Antigüedad hasta el presente, de todas las nacionalidades. Comenzó a publicarse en 1984 y se actualiza mensualmente. Su editor es H. W. Wilson.

- *World Biographical Index.*

Base de datos bibliográfica basada en la séptima edición del CD-ROM del *World Biographical Index*, que recoge 3.100.000 referencias biográficas de personas procedentes de América del Norte y del Sur, Europa, África, Australia, Nueva Zelanda y Oceanía, cuyos datos biográficos completos se encuentran en más de 5.000 obras diferentes utilizadas como fuentes como el *Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica; American Biographical Archives; Australian Biographical Archives; Biographical Archive of the Benelux; British Biographical Archive; German Biographical Archive*; etc. Para ampliar los datos incluidos hay que acudir a dichos archivos o directamente a las fuentes de referencia que se citan en cada entrada. Cada uno de los registros comprende información referente al nombre del personaje, variantes del nombre, pseudónimos, fecha de nacimiento y defunción, profesión, fuente que lo cita e información bibliográfica acerca de las fuentes empleadas. Este producto documental tiene como punto de partida la idea, surgida en 1980, de reeditar las obras biográficas publicadas desde el siglo XVIII en el espacio germanoparlante, haciéndolas más accesibles al público. Su editor es K. G. Saur. Está disponible tanto en soporte CD-ROM como en Internet, en URL:

<<http://www.saur.wbi.de/>> , siendo el responsable de la interface de la base de datos la Braunschweig University Library.

2.1.3.4.2.4. Literatura gris

- *Boston Spa Conferences on CD-ROM.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 340.000 referencias sobre actas de congresos, simposiums, jornadas, conferencias, etc. de cualquier tema y celebrado en cualquier parte del mundo desde 1787, depositadas en el Centro de Suministro de Documentos de la British Library. Anualmente incrementa el número de registros en unos 20.000. Se edita en soporte CD-ROM por The British Library Document Supply Centre y su actualización es trimestral.

- *Dissertation Abstracts.*

Base de datos bibliográfica que contiene referencias de 1.400.000 tesis doctorales leídas en las universidades americanas y de otras 200 universidades de todo el mundo. Entre 1861 y 1981 se incluyeron registros únicamente norteamericanos, no obstante, a partir de esta fecha amplió el ámbito de cobertura a otros países. Los registros correspondientes a las tesis leídas a partir de 1980 incluyen un breve resumen. Esta base de datos recoge los registros correspondientes las publicaciones impresas *Dissertation Abstract International*, *American Doctoral Dissertations* y *Comprehensive Dissertation Index*. Es producida por la UMI, que además de proporcionar un servicio de préstamo y reproducción en papel y microficha de todas las tesis incluidas, las distribuye en CD-ROM –en tres discos: *DAO (Complete Edition)*, *DAO-A (Humanities and Social Science)* y *DAO-B (Sciences and Engineering)*–, en línea través de OCLC (FirstSearch), OVID Technologies, SilverPlatter Information y la propia UMI. Su actualización es mensual o trimestral.

- *Doc Thèses.*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 300.000 referencias correspondientes a las tesis doctorales leídas en las universidades francesas a partir de 1972 (desde 1972 para Letras, Ciencias, Humanidades y Sociales; desde 1983 para disciplinas relacionadas con la Salud; y desde 1990 para Veterinaria) y recibidas en el CNRS-INIST, y las bibliotecas de las universidades de Paris X-Nanterre y Clermont-Ferrand. Es editada por la empresa Chadwyck-Healy France desde finales de 1995, en soporte CD-ROM. Se actualiza anualmente, con dos discos nuevos al año.

- *SIGLE (System for Information on Grey Literature in Europe)*

Base de datos bibliográfica que contiene más de 364.000 referencias de ámbito multidisciplinar publicados como literatura gris. La iniciativa de este proyecto surgió en 1980, con apoyo de la Comisión Europea. Los países participantes actualmente en el proyecto son España, Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Hungría, Italia, Letonia, Luxemburgo, Reino Unido y República Checa. Esta base de datos es producida por EAGLE (European

Association for Grey Literature Exploitation) y se edita exclusivamente en soporte CD-ROM. Su actualización es semestral.

- *TDC@t*

Base de datos bibliográfica que incluye las referencias sobre las tesis doctorales defendidas en las universidades públicas de Cataluña y que facilita el acceso a texto completo de más de 200 de ellas. La iniciativa surgió en el año 2000, procedente de la fusión de ocho bases de datos internas, promovida por el Comisionado para la Sociedad de la Información de la Generalitat de Catalunya. Se consulta en línea a través de URL: <<http://www.tdcat.cbuc.es>>. Se actualiza sin periodicidad.

- *Teseo*.

Base de datos bibliográfica que contiene más de 25.000 referencias bibliográficas correspondientes a las tesis doctorales defendidas en España a partir de 1976. Es producida por el Consejo de Universidades. Desde 1997 está disponible para su consulta en URL: <<http://www.mcu.es/TESEO>>. Se actualiza sin periodicidad.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE CONTENIDO,
RESUMEN E INDIZACIÓN DE
LOS RETRATOS DE F. DE GOYA

3.0. INTRODUCCIÓN

Este capítulo incluye la relación de los retratos goyescos que conforman la muestra documental seleccionada por su representatividad –ordenados cronológicamente, atendiendo a su fecha de creación– y que son objeto de observación, análisis y representación documental.

El estudio de cada uno de los ochenta ítems examinados comprende sucesivamente, cinco epígrafes diferentes:

En primer lugar, la reproducción¹ gráfica a escala de cada retrato.

A continuación, la catalogación del mismo, incluyendo todos los datos disponibles relativos a la autoría²; denominación habitual³; fecha de realización y –si es el caso– de

¹ Aunque ya lo hemos indicado en la *Introducción*, parece oportuno recordar aquí que los documentos visuales sobre los que realizamos nuestro análisis son copias reproducidas a escala reducida de los retratos originales, que funcionalmente son suplantados por sus duplicaciones.

Ello implica que algunas de las cualidades primarias de las obras artísticas originales –como la percepción de su tamaño real, de las cualidades derivadas de la naturaleza física del soporte y de los pigmentos o, las diferentes perspectivas que se puedan obtener modificando el emplazamiento del sujeto que contempla la obra– se pierden.

Por otra parte, la utilización de reproducciones fotográficas facilita el diálogo de los retratos con los propios retratos, interrelacionando personajes, obras y miradas, al situar en el mismo plano de observación cuadros que están geográficamente muy distanciados entre sí, a la par que hace posible reconstruir relaciones de pertenencia a la misma serie documental, o de utilización de idénticos esquemas compositivos, que tan sólo se dieron en el taller o en la mente del propio artista, en el momento de creación de las obras.

No obstante, el contenido icónico de la reproducción, no varía respecto a la obra artística original, sino que contribuye a extenderla dentro de una cultura visual más universal. Sobre estos aspectos véase F. J. García Marco y M.^a del C. Agustín Lacruz. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En Valle Gastaminza, F. del (ed.). *Documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 133-167.

² Aunque ninguno de los lienzos que forman parte de la selección analizada tiene cuestionada su autoría–salvo el *Retrato del general Palafox* (Ca. 1808. Óleo sobre lienzo, 105 x 79 cm. Zumaya, Guipúzcoa, Colección Zuloaga. Gudiol 509/70, 527/85; De Angelis 762)–, la revisión y el replanteamiento de la autoría artística de Francisco de Goya es una constante en la evolución que la crítica especializada en su obra ha experimentado en la última década. La inclusión de este campo no es irrelevante, pues permite reseñar el estado de la cuestión sobre estos aspectos, que inicialmente parecieron interesar únicamente a las instituciones museísticas americanas –cuyos fondos mayoritariamente procedían de adquisiciones o donaciones realizadas en un tiempo en el que los estudios técnicos no habían alcanzado el grado de perfeccionamiento actual– y que en la actualidad –a tenor de las informaciones aparecidas en la prensa diaria recientemente sobre la autoría de *La lechera de Burdeos*– se ha extendido a también a nuestro Museo del Prado.

sus posteriores repintes; descripción física de la naturaleza del soporte y consignación en centímetros de la longitud de su altura y su anchura o del diámetro de su óvalo; indicación de la ciudad y la institución pública o privada⁴ en que se ubica actualmente la

En este sentido creemos que tiene un gran valor el trabajo de documentación exhaustiva con el que acompañamos el análisis de contenido de cada retrato, puesto que permite apoyar documentalmente las observaciones realizadas por los especialistas sobre estos aspectos.

Por otra parte, por lo que respecta al estudio de los copistas y a las supuestas obras goyescas copiadas, la documentación presta un soporte imprescindible en tanto que permite reconstruir los itinerarios que sigue la obra desde el momento inicial de su creación, así como reconstruir sus escenarios de recepción y circulación artística posterior.

En este sentido, en un ponderado trabajo, N. Glendinning –El problema de las atribuciones desde la exposición Goya 1900. En *Goya 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 15-37, p. 19-21– indica que el hecho de que un autor fuese copiado merece un estudio pormenorizado, pues refleja el gusto del público y la fortuna que determinados tipos de cuadros y determinados artistas alcanzan en contextos históricos específicos. Algunos de los copistas del pintor aragonés –como Agustín Esteve, Asensi Juliá, Felipe Abas, Vicente Calderón de la Barca, Dionisio Gómez, Luis Gil Ranz, León Ortega y Villa y Rosario Weiss– fueron ya identificados en el siglo XIX.

El especialista británico señala que “el interés por las copias de sus obras y por los artistas que las hacían empieza muy pronto. Era frecuente en el siglo XVIII que las familias más importantes mandarían hacer replicas de los retratos que les gustaban. Consta que Carlos IV y la reina Maria Luisa pidieron al mismo Goya repeticiones de sus retratos desde el principio de su reinado. La reina, al parecer, encargó versiones en miniatura de dos de ellos a Eugenio Ximenez de Cisneros en 1789, y Agustín Esteve tuvo que repetir otros retratos en julio de 1800 cuando Goya era ya Primer Pintor Cámara. Por la misma época, consta que la reina pago a G. Duker unas versiones en miniatura de los retratos de Goya. Aristócratas y burgueses también solicitaban copias (...), tales copias responden a distintas demandas. En cuanto a los retratos de los reyes, sus efigies tenían que adornar tanto sus propios palacios y fundaciones reales, como las Reales Academias, las fábricas de tabaco y moneda, y el Real Seminario de Nobles, y un sinfín de edificios municipales y provinciales. Algunos aristócratas y otros grandes señores sin título también querían tenerlos, y la demanda se satisfacía por la mayor parte en los talleres de los pintores de cámara. En cuanto a los retratos de aristócratas y burgueses, actores, actrices, compositores, cantantes y toreros, sus familias, amigos y admiradores y las instituciones con las que algunos de estos personajes tenían relaciones querían repeticiones”.

³ Citamos los retratos según la denominación por la que son más conocidos actualmente, que coincide en su mayor parte, con la forma consagrada por la tradición –salvo en el caso del *Retrato del duque de Alba* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 282; GW 350; Gudiol 333/70, 321/85; De Angelis 295; Morales y Marín 255) que desde hace unos pocos años se rotula en algunas ocasiones como *Retrato del marqués de Villaverde*–.

A este respecto, como indica J. Vega –Goya 1900. La exposición. En *Goya 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 86-116, p. 102– fue con motivo de la gran exposición de 1900 cuando “se imprimieron por primera vez los títulos de la mayoría de los cuadros e, incluso, algunos lo recibieron por primera vez y lo ha conservado hasta la actualidad”.

⁴ En este campo se incluyen también –si es el caso– todos los datos que se poseen acerca de la historia de la posesión de cada obra, así como las distintas ubicaciones físicas en las que ha estado la obra, los motivos que han dado lugar al cambio de posesión, el precio pagado, la identidad del propietario o comprador, etc.

obra; los números catalográficos correspondientes a los diferentes inventarios artísticos⁵ y –si las hubiere– el contenido y la disposición de las inscripciones textuales.

Sucesivamente, se incluye el proceso completo de análisis de contenido de cada retrato, incluyendo de forma estratificada en dos niveles respectivos de exhaustividad –el indicativo y el informativo, según la terminología habitualmente utilizada para diferenciar los resúmenes científicos según la densidad de información aportada– la descripción, la identificación y la interpretación de cada representación icónica, que se ha realizado según las premisas teóricas y metodológicas establecidas previamente.

Posteriormente, en cuarto lugar, se relacionan las respectivas representaciones documentales de contenido: resúmenes científicos y descriptores controlados, organizados en categorías distintas, según la naturaleza de sus términos –onomásticos, cronológicos, topográficos, formales, temáticos referenciales y temáticos no referenciales, respectivamente–.

⁵ En la difusión y conocimiento de la obra de Goya han tenido una importancia capital aquellas publicaciones en las que sus autores han afrontado la elaboración de un catálogo. El más antiguo se debe al erudito francés Laurent Matheron –*Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858–; cuya labor fue continuada años más tarde por Charles Yriarte –*Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. París: Henri Plon, 1867–.

En España, la primera obra de esta naturaleza fue realizada por C. Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza –*Goya: su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Tipografía Manuel García Hernández, 1887– y continuada por Ceferino Araujo Sánchez –*Goya*. Madrid: [s.n.], 1889–.

A principios del siglo XX, autores como A. de Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916–; A. Mayer –*Francisco de Goya*. Barcelona; Buenos Aires: Labor, 1925– y X. Desparmet Fitzgerald –*L'oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. París: F. de Nobele, 1928-1950. 4 v.– prosiguieron la tarea de inventariar la obra goyesca.

Por nuestra parte, recogeremos tan solo las catalogaciones contemporáneas, verdaderos inventarios razonados y documentados, realizadas por P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7–; J. Gudiol –*Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1985. 2 v.– P. Gassier, J. Wilson, J. y F. Lachenal –*Goya: live and work*. Köln: Evergreen, 1994–; J. L. Morales y Marín, *Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994–.

Desafortunadamente, no hemos tenido ocasión de consultar de forma directa las catalogaciones realizadas por X. de Salas y R. de Angelis, por lo que solo las mencionamos esporádicamente, cuando son citadas en alguno de los catálogos anteriores. Las catalogaciones permiten identificar cada retrato, cuando varios de ellos son conocidos con un mismo título; para deshacer esta homonimia, siempre que mencionamos un retrato lo acompañamos de sus respectivas catalogaciones. La leyenda que se utiliza para designar cada catálogo coincide con el nombre del autor del mismo; y el orden de mención –si concurren todos– es el siguiente 1) Gassier (*Gassier*); 2) Gassier, Wilson y Lachenal (*GW*); 3.a) Gudiol, catálogo editado en 1970 (*Gudiol/70*), 3.b) Gudiol, catálogo ampliado en 1985 (*Gudiol/85*); 4) Salas (*Salas*); 5) De Angelis (*De Angelis*) y finalmente, 6) Morales y Marín (*Morales y Marín*).

Finalmente, se reseña de forma exhaustiva la literatura científica que se ha utilizado para llevar a cabo el análisis de contenido, organizándola en una secuencia alfabética en la que se cita la referencia bibliográfica completa y se incluye la página o páginas en que se menciona la obra retratística objeto de estudio.

A pie de página se incluyen, asimismo, todas aquellas anotaciones relativas a distintos aspectos relacionados con cada retrato, que están siendo objeto de discusión por parte de la crítica especializada, o bien que lo han sido en momentos anteriores, así como el aparato crítico que sustenta las diferentes indicaciones que se realizan en el texto. Dichas notas a pie de página siguen una secuencia que se reinicia en cada nuevo retrato analizado, para facilitar así su legibilidad⁶.

En último lugar, después del estudio de todos los retratos, se incluyen los pertinentes índices cronológicos y analíticos –conformados por más de un millar de puntos de acceso diferentes– que permiten recuperar aquella información requerida por las diferentes demandas documentales que se puedan plantear.

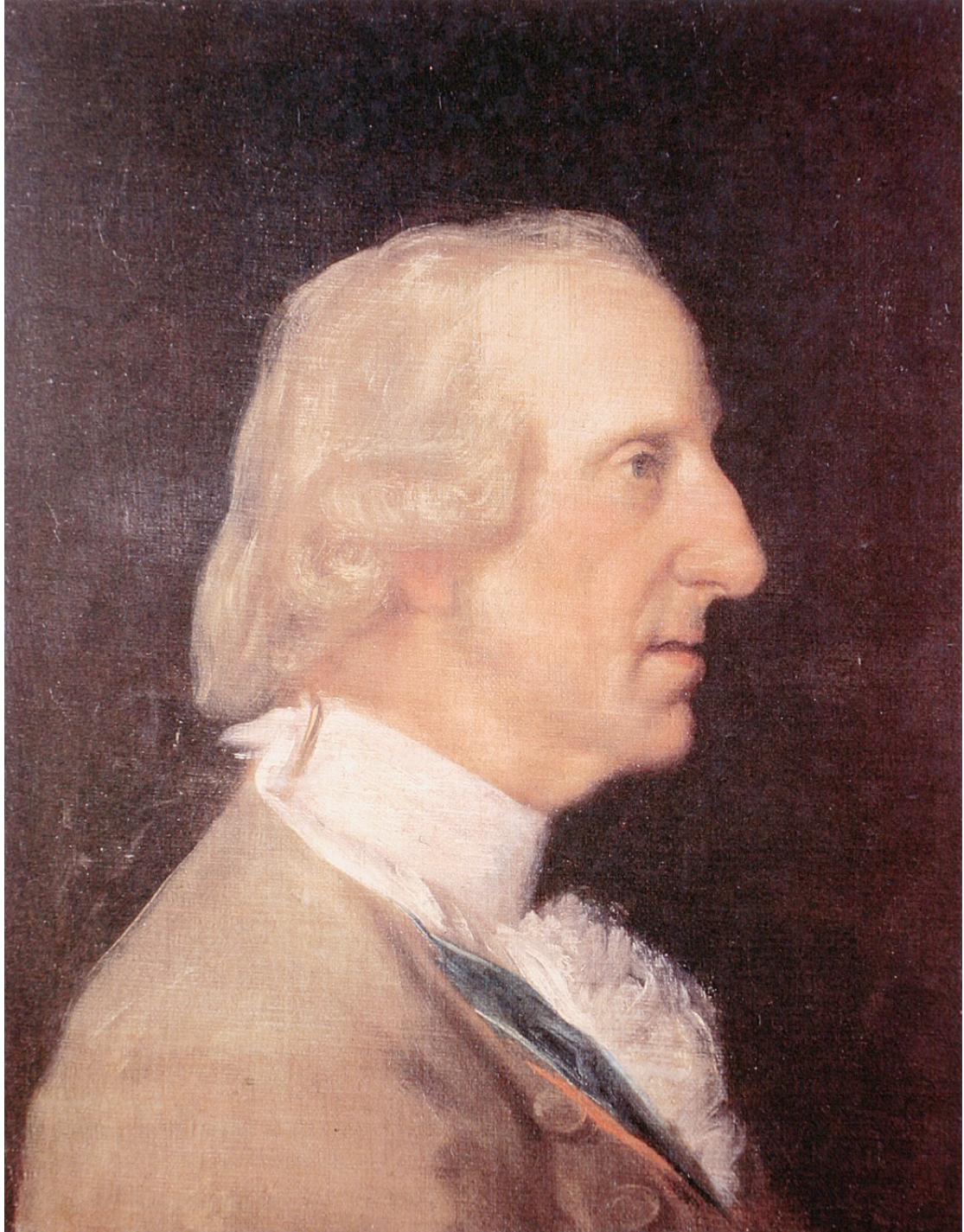
⁶ El número tan elevado de anotaciones al pie –más de dos millares– dispuesto en numeración correlativa afea notablemente los superíndices y no contribuye a ligerar la lectura del texto.

3.1.

ANÁLISIS DE CONTENIDO, RESUMEN E INDIZACIÓN DE LOS RETRATOS SELECCIONADOS

1.

RETRATO DEL INFANTE DON LUIS



1. RETRATO DEL INFANTE DON LUIS

1.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El Infante Don Luis.

Fecha: 1783.

Descripción física: Óleo sobre lienzo⁷ aplicado sobre tabla, 48,5 x 39,4 cm.

Localización: Madrid, Colección Duques de Sueca⁸.

Catalogaciones: Gassier 153; GW 206; Gudiol 144/70, 133/85; De Angelis 162; Morales y Marín 122.

Inscripción: Firmado y fechado en el reverso, sobre un cartón y con letra no autógrafa de Goya: “RETRATO DEL SERENÍSSIMO / SEÑOR YNFANTE DON LUIS ANTONIO / JAYME DE BORBÓN / QUE.DE 9 A 12 DE LA MAÑANA DÍA 11 DE SEPT^{RE} / DEL AÑO DE 1783 / HACÍA DON FRANCISCO DE GOYA”.

⁷ Aunque lo habitual es encontrar la descripción del soporte de esta obra como “óleo sobre tabla”, tanto el catálogo elaborado por P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7– como el preparado en colaboración por P. Gassier, J. Wilson y F. Lachenal –*Goya: live and work*. Fribourg: Office du Livre, 1971– se precisa que es un óleo sobre lienzo aplicado sobre tabla.

⁸ Este estudio preliminar fue pintado por Francisco de Goya para el infante don Luis en el verano de 1783. En el catálogo-inventario de pinturas que recoge las propiedades familiares en Boadilla del Monte aparece consignado con el número 34. Por descendencia familiar pasó a los duques de Sueca, sus actuales propietarios. Así mismo se conservan dos copias o réplicas de autoría desconocida, una en la colección Miraflores de Madrid –incluida en la edición de 1985 del catálogo de J. Gudiol con el número 134– ya recogida en el inventario de Boadilla con el número 26; y otra en la colección de los marqueses de casa Pontejos. Por su parte, Valentín de Sambricio –El infante don Luis de Borbón. En *Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 48-49–, habla de una tercera réplica en la Colección Duques de Sueca, en lienzo y sin inscripción.

1.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

1.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto de un hombre anciano, de perfil hacia su izquierda. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje de corte de color gris, compuesto por casaca con botones. Lleva camisa blanca con chorreras, y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco sujeto en la nuca con una hebilla dorada. Sus cabellos blancos están recogidos en una coleta posterior con un lazo azul en la nuca y peinados con un solo bucle. Cruza su pecho por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁹, y la banda roja de la Orden de San Jenaro.

1.2.2. Identificación

[Indicativa] Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María de la Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de

⁹ La Real y Distinguida Orden de Carlos III fue instituida para conmemorar el nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo primogénito de los príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa de Parma, el 19 de septiembre de 1771, dedicándola a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. El decreto creador de la Orden y sus estatutos fue dado el día 24 de octubre, siendo aprobada en Roma por el Papa Clemente XIV el día 21 de febrero de 1772. El propósito de esta distinción era que el monarca pudiese condecorar a personas cercanas a la Corona, que le hubieran demostrado celo y amor a su servicio, distinguiendo también el mérito y la virtud de los nobles, establecimiento para ello las reglas y disposiciones convenientes expresadas en los estatutos que entonces se redactaron y que su hijo y sucesor, el rey Carlos IV, modificó posteriormente.

Carlos III se declaró Jefe y Gran Maestre de la Orden, estableciendo que debían serlo perpetuamente los reyes de España y sus sucesores.

La Orden se configuró inicialmente con tres clases de miembros: caballeros grandes cruces, en número de sesenta; caballeros pensionistas, en número de doscientos; y caballeros supernumerarios de número ilimitado.

Las insignias de la Orden están constituidas por una banda de seda ancha, dividida en tres franjas iguales, la del centro azul celeste, y las dos laterales de color blanco, terciada desde el hombro derecho a la faldriquera izquierda, uniendo sus extremos un lazo de cinta angosta de la misma clase. Posteriormente esta disposición de la banda fue modificada por Carlos IV en junio de 1792, siendo a partir de esta fecha la franja central de color blanco y las franjas laterales de color azul, esto es, invertidas, respecto a la disposición inaugural.

Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón, canciller mayor de Castilla, caballero de la Maestranza de Sevilla, caballero de la Orden de Santiago, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden del Espíritu Santo, caballero de la Orden de San Jenaro, coleccionista de arte, mecenas.

Hijo de Felipe V de Borbón (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España; y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez 1766), princesa de Parma, reina de España.

Esposo de María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Padre de Luis María de Borbón y Vallabriga¹⁰ (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, regente del reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga¹¹ (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo, 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Hermano de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España,

¹⁰ El hijo primogénito del matrimonio morganático de D. Luis de Borbón y de M.^a Teresa de Vallabriga fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga. Cuando el 4 de agosto de 1799, Carlos IV permite a sus primos usar el apellido paterno, a la vez que les concedía la grandeza de España, se añaden notas a las partidas y se tachan las relativas a la Pragmática Sanción, tal como reseña R. Peña Lázaro. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 45 y 57.*

¹¹ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio. Véase R. Peña Lázaro. *Ibidem*, p. 45.

duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Carlos III (1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles (1734-1759), rey de España (1759-1788); de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Hermanastro de Luis I de Borbón y Saboya (1707-1724), rey de España y de Fernando VI de Borbón y Saboya (1713-1759), rey de España.

Nieto de Luis de Borbón (1661-1711), gran delfín de Francia y de María Cristina de Baviera, por línea paterna, y de Odoardo II de Farnesio (1666-1693) y de Dorotea Sofía von der Pfalz (1670-1748).

Abuelo de Carlota Luisa Godoy y Borbón (Madrid, 1800-1886), duquesa de Alcudía y de Sueca, I marquesa de Boadilla del Monte, XVI condesa de Chinchón.

Tío de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742), de María Josefa Antonia de Borbón (1742), de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749), de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles, 1819), príncipe de Asturias, rey de España (1788-1808); de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando IV de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel A. de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón y Borbón (1741-1763); de Fernando de Borbón y Borbón (1751-1802), duque de Parma y; de María Luisa de Borbón y Borbón, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Yerno de José Ignacio de Vallabriga y Español, capitán del regimiento de caballería de los Voluntarios de España en el escuadrón de Aragón¹² y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), condesa viuda de Torresecas.

Suegro de Manuel Domingo Francisco Godoy Álvarez de Faria (Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz¹³ y de Basano, barón de Mascalbó, conde de Castillofiel, duque de Alcudia¹⁴ y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza, sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, secretario de la reina, alcalde de la Hermandad de Hijosdalgo de Badajoz, superintendente general de Correos Terrestres y Marítimos, Postas y Rentas de Estafetas en España y las Indias y de los Caminos Reales y Transversales, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero y comendador de la Orden de Santiago, caballero de la Orden de Carlos III, caballero maestrante del Real Cuerpo de Maestranza de Caballería de Sevilla, caballero de la Orden de Cristo, caballero de la Orden de San Hermenegildo, decano del Consejo de Estado, director de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, jefe del Real Cuerpo de Ingenieros-Cosmógrafos del Estado, casado con M.^a Teresa Josefa; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor

¹² Así recogido por A. Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 150–, sin embargo R. Ramón Jarné –Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51– mantiene que era coronel del ejército de voluntarios de a caballo; al igual que A. Fortún Paesa –Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84–.

¹³ El 27 de septiembre de 1795, como recompensa por la paz ventajosa que España firmó en Basilea, Godoy recibió de Carlos IV el título de *príncipe de la Paz* acompañado del dominio de Soto de Roma en Andalucía, según consta en la documentación conservada (AHN, Consejos, Libro 2753, a. 1795, n.º 30; Consejos, Leg. 8978, a. 1795, n.º 1398). Estos datos son recogidos por J. Baticle. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 150 y 340.

¹⁴ Inicialmente, en abril de 1792, fue honrado con el título de marqués. Rápidamente fue cambiado por el de duque de Alcudia, con el rango de grande de España de primera clase, en julio del mismo año de 1792.

de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa.

Cuñado de Luis de Vallabriga y Rozas (1754-1803), marino, general de la Armada; de María Ana de Vallabriga y Rozas; de Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760), casada con Carlos III; de José I de Portugal, casado con María Ana; de Luisa I de Francia, casada con Felipe; de Luis de Borbón, delfín de Francia, casado con María Teresa; y de Víctor Amadeo III de Saboya, rey de Cerdeña, casado con María Antonia.

[Informativa] Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio nació en Madrid el día 25 de julio de 1727 y fue el menor de los hijos varones del segundo matrimonio del rey Felipe V y de la reina Isabel de Farnesio.

Sus primeros años –tal como era costumbre en la familia real– los pasó entre los Reales Sitios y Andalucía.

En 1734, al cumplir los siete años, pasó a ser cuidado por los hombres de su cámara, siendo su ayo Anibal Scotti. Desde este momento y hasta su muerte, el marqués de Scotti fue el gobernador de la Casa del Infante y el responsable de su formación. Durante estos años, bajo su supervisión, aprendió geografía, historia, religión, música, dibujo, francés, italiano y castellano.

Respondiendo a los deseos de su madre –que deseaba asegurar el futuro de sus hijos– ese mismo año, aprovechando que quedó vacante la sede arzobispal de Toledo por el fallecimiento del cardenal y arzobispo Diego de Astorga y Céspedes, Felipe V solicitó al Papa Clemente XII el arzobispado de Toledo para su hijo. Tras una dura batalla diplomática entre Patiño y el cardenal Belluga, Clemente XII nombró el 10 de septiembre de 1735 al infante Luis Antonio de Borbón administrador perpetuo de la diócesis de

Toledo y el 9 de diciembre le concedió el capelo cardenalicio, como cardenal-diacono de la Santa Iglesia de Santa María della Scala¹⁵.

Seis años más tarde, en 1741, le concedió el arzobispado de Sevilla. No obstante, todas las dignidades le fueron otorgadas por especial licencia, sin haber sido ordenado sacerdote.

Por esta época, comenzó a configurarse el potencial económico del infante, al que desde el año 1735 se le fueron haciendo sucesivas entregas de bienes, entre los que destacaron las diversas encomiendas de Calatrava, Montesa y Santiago¹⁶.

El fallecimiento de Felipe V, el 9 de julio de 1746, supuso importantes cambios en la vida de D. Luis Antonio; quien de ser hijo del antiguo rey, pasó a ser medio hermano del nuevo; y de hacer las jornadas reales, a residir en Madrid y la Granja junto con su madre, alejados del nuevo círculo aúlico.

En 1754, con 27 años de edad, consciente de su falta de vocación, Luis Antonio decidió presentar al rey Fernando VI y al papa Benedicto XV su renuncia a todos los cargos eclesiásticos. Este aceptó su renuncia y le concedió, como compensación, una pensión anual sobre las rentas del arzobispado de Toledo.

A partir de 1759 –una vez fallecido Fernando VI– ascendió al trono Carlos III, hermano de padre del infante D. Luis. Su investidura como rey de España, conllevaba implícitamente el reconocimiento de su hijo Carlos – futuro Carlos IV– como príncipe de Asturias. No obstante, Carlos III sabía que ninguno de sus hijos tenía derecho a ser heredero, por haber nacido y

¹⁵ Según una antigua tradición de la Iglesia Católica, los cardenales son también párrocos de Roma; y por ello, junto con su investidura cardenalicia, reciben una parroquia o una diaconía de esta ciudad que, a partir de la correspondiente toma de posesión, llevarán en su pórtico el escudo distintivo del cardenal nombrado. De esta manera, aunque el nombramiento tiene un carácter fundamentalmente simbólico, se establece un vínculo espiritual entre el purpurado y su ministerio con la feligresía de la parroquia. El título presbiterial de Santa Maria della Scala sería después otorgado a su hijo, Luis María de Borbón y Vallabriga.

¹⁶ Diversos datos relativos a los valores líquidos, así como a la procedencia y la ubicación de estas encomiendas se pueden encontrar en el artículo de Virginia Tovar Martín. *Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. Reales Sitios*. 1989. XXVI, 101, p. 32-44, p. 35.

haber sido educados fuera de España, lo que contravenía la Ley Sálica dictada por Felipe V y su subordinación a la Ley de Toro. Teniendo en cuenta estos dictámenes el infante D. Luis era el legítimo sucesor de Carlos III.

Esta situación, hizo que Carlos III forzase al celibato a su hermano para evitar problemas sucesorios, evitando su boda con princesas extranjeras.

Al mismo tiempo, el infante Luis Antonio comenzó a constituir su propio patrimonio, pues adquirió el señorío de Boadilla y compró a su hermano Felipe, duque de Parma, el condado de Chinchón en 1761.

Durante este período la vida del infante se centró entorno al denominado *Cuarto del Infante*, pequeña corte dotada por numerosa servidumbre nombrada por el rey o por el propio infante e integrada por capellanes, médicos, cirujanos, tapiceros, pintores escultores, relojeros, etc. En ella destacaron músicos, como el violinista Francisco Landini, el compositor Luigi Boccherini, así como los pintores Francesco Sasso, Jacinto Gómez Pastor, Manuel de la Cruz, Antonio Giovanni Barbazza, Charles Joseph Flipart, Antonio Pons, Ana María Mengs, Francisca Menéndez y sobre todo Luis Paret y Alcazar, quién se granjeó la amistad y confianza del infante D. Luis. En 1764 encargó a Ventura Rodríguez la construcción del palacio de Boadilla del Monte, en donde se ubicó su pequeña e ilustrada corte.

El 23 de marzo de 1776, Carlos III promulgó la Pragmática Sanción sobre matrimonios desiguales. El 15 de abril de 1776, don Luis elevó al rey la petición de permiso para contraer matrimonio. El 19 de mayo participó al rey la elección de la joven aragonesa María Teresa de Vallabriga y Rozas como esposa. Con esta elección D. Luis aceptó lo dispuesto por la Pragmática: ni su mujer ni sus hijos vivirían en la Corte, ni acudirían cuando él lo hiciese, no podrían heredar los bienes ni prerrogativas dimanadas de la corona, aunque sí los bienes libres que su padre tuviese, y llevarían el apellido y armas de su madre.

El matrimonio se celebró en Olías del Rey (Toledo), en la iglesia del palacio de los marqueses de Villafranca, el 26 de junio de 1776. Los primeros

meses, el infante y su esposa residieron en Velada, en casa de los condes de Altamira. Se alojaron más tarde en Cadalso de los Vidrios (Madrid), en el palacio de los marqueses de Villena, donde nació el 22 de mayo de 1777 su primer hijo, Luis María. Sus siguientes hijos nacieron en Velada: Antonio María el 6 de marzo de 1779, María Teresa Josefa el 26 de noviembre de 1779, y María Luisa Fernanda, el 6 de junio de 1783.

La actividad del infante D. Luis se centró en el desarrollo de sus actividades preferidas: la música, el coleccionismo, las ciencias naturales y la caza; destacando entre sus posesiones, el gabinete de ciencias naturales, el gabinete de física y la extensa biblioteca.

En Arenas de San Pedro (Ávila) mandó construir un palacio, cuyo proyecto fue realizado por Ventura Rodríguez.

Alejado de la vida de la corte y dedicado a sus actividades preferidas, falleció el 7 de agosto de 1785 en Arenas de San Pedro.

En 1800 –como consecuencia de la rehabilitación social familiar que supuso el matrimonio de su hija María Teresa con Manuel Godoy– sus restos fueron trasladados al Panteón de Infantes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

1.2.3. Interpretación

Estudio del natural del busto de Don Luis, realizado como trabajo preparatorio de la figura del infante en el gran retrato que Goya pintó de la familia rodeada de los servidores¹⁷. Forma pareja con el retrato de busto y también de perfil de su esposa, María Teresa de Vallabriga¹⁸.

El diseño de la composición se caracteriza por su sencillez, sin duda debida al carácter preliminar de la obra. No obstante, el fondo oscuro y neutro permite al artista destacar con fuerza el perfil y la silueta nítida del rostro.

¹⁷ *La familia del infante don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca. Gassier 152; GW 208).

¹⁸ *Retrato de Maria Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 47,5 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Morales y Marín 123).

A través de la elección de este punto de vista, el artista lleva a cabo una aplicación práctica de las teorías del análisis fisiognómico tan extendidas en la época¹⁹. En esta obra, como en el posterior retrato de familia, el pintor logró enlazar el estudio de la individualidad fisiognómica de su modelo con su caracterización psicológica proyectando a la luz pública de la época la imagen ejemplar de un príncipe.

La valoración técnica de esta obra se ha modificado notablemente a lo largo de los últimos años, ya que mientras críticos como Beruete²⁰ señalaron el escaso mérito de la obra por su ejecución tosca y su falta de singularidad, más recientemente se ha considerado que este retrato constituye una valiosa muestra de la capacidad goyesca para la simplificación compositiva, la captación del contorno del rostro a través de trazos breves y la singularización de los rasgos fisiognómicos.

Cromáticamente, destacan las suaves tonalidades de las carnaciones, la claridad que refleja el cabello empolvado y el azul intenso y casi transparente de la brillante mirada. Por su parte, el empleo de la luz y sus efectos de claroscuro sobre el rostro permiten al artista conferir volumen y profundidad a este busto situado en primer plano.

¹⁹ En efecto, en 1783, cuando Goya pinta esta obra está iniciando su carrera como pintor de retratos cortesanos, pero éste no era un ámbito que todavía dominase. Por ello, conseguir un encargo de una familia tan prestigiosa como la del Infante, suponía un indudable desafío para su saber. En este sentido V. I. Stoichita y A. M. Coderch –*El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, 2000, p. 248-251, 261 y 336, nota 454– relacionan este retrato y el de la familia completa para el que sirvió de estudio preparatorio, con una corriente de pensamiento coetánea al artista que teorizaba sobre el arte del retrato y sus vinculaciones con el análisis fisiognómico y la teoría de las siluetas.

En este sentido, es muy probable que Goya tuviese conocimiento de la obra del pastor suizo J. C. Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, publicada en cuatro tomos entre 1775 y 1778 en Leipzig y Winterthur, que posteriormente se tradujo y adaptó al francés con el título *Essai sur la Physiognomie*, publicándose en La Haya en cuatro tomos entre 1781 (I), 1783 (II), 1786 (III) y 1803 (IV). En el tomo II, publicado en el mismo año 1783 en el que Goya estaba trabajando para el infante, se postulaba que el modo más directo de leer el alma de una persona es a través del estudio de su perfil, especialmente su nariz y su frente, lo que se refleja en el contorno de la sombra que proyecta. Por esta razón, el arte de interpretar las siluetas se extendió rápidamente por Europa y se convirtió en uno de los juegos preferidos de la alta sociedad a finales del siglo XVIII, perdurando hasta bien entrado el siglo XIX.

²⁰ A. de Beruete y Moret. *Goya, pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 21-24.

El modelado está especialmente cuidado en las facciones, que expresan cansancio y amargura a través del rictus de la boca, y en el tratamiento de los cabellos.

La obra, sencilla e interesante, constituye un valioso testimonio acerca de los métodos y las técnicas que el joven Goya está ensayando en los inicios de su carrera como retratista.

1.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

1.3.1. Resumen

Retrato de busto de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, infante de España, de perfil hacia su izquierda.

Viste traje de corte de color gris, compuesto por casaca con botones. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco sujeto en la nuca con una hebilla dorada. Sus cabellos blancos están recogidos en una coleta posterior con un lazo azul en la nuca y peinados con un solo bucle. Cruza su pecho por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III y la banda roja de la Orden de San Jenaro.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un estudio del natural del busto de D. Luis, realizado como trabajo preparatorio de la figura del infante en el gran retrato que Goya pintó de la familia. Forma pareja con el retrato de busto y también de perfil de su esposa, María Teresa de Vallabriga.

El diseño de la composición se caracteriza por su sencillez, sin duda debida al carácter preliminar de la obra. No obstante, el fondo oscuro y neutro permite al artista destacar con fuerza el perfil y la silueta nítida del rostro.

La valoración técnica de esta obra se ha modificado notablemente a lo largo de los últimos años, ya que mientras críticos como Beruete señalaron el escaso mérito de la obra por su ejecución tosca y su falta de singularidad, más recientemente se ha considerado que este retrato constituye una valiosa muestra de la capacidad goyesca para la simplificación compositiva, la captación del contorno del rostro a través de trazos breves y la singularización de los rasgos fisiognómicos.

Cromáticamente, destacan las suaves tonalidades de las carnaciones, la claridad que refleja el cabello empolvado y el azul intenso y casi transparente de la brillante mirada. Por su parte, el empleo de la luz y sus efectos de claroscuro sobre el rostro permiten al artista conferir volumen y profundidad a este busto situado en primer plano.

El modelado está especialmente cuidado en las facciones, que expresan cansancio y amargura a través del rictus de la boca, y en el tratamiento de los cabellos.

La obra, sencilla e interesante, constituye un valioso testimonio acerca de los métodos y las técnicas que el joven Goya estaba ensayando en los inicios de su carrera como retratista.

1.3.2. *Descriptor*

| | |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Borbón y Farnesio, Luis Antonio Jaime de (1727-1785). Infante de España. XIII conde de Chinchón. |
| CRONOLÓGICOS | 1783. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de busto. Retrato de perfil. Retrato pendant. Boceto preparatorio. Retrato de encargo. Retrato psicológico. Retrato privado. |

| | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre anciano. Infante de España. Canciller mayor de Castilla. Caballero de la Maestranza de Sevilla. Caballero de la Orden de Santiago. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero de la Orden de Espiritu Santo. Caballero de la Orden de San Jenaro. Grande de España. Coleccionista de arte. Mecenas. Cardenal diácono de Santa María della Scala. Arzobispo de Sevilla. Traje de corte. Casaca. Botones. Camisa. Chorreras. Corbatín. Hebilla. Coleta. Lazo. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Claroscuro. Cansancio. Amargura. Matrimonio morganático. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Fisiognomía. Simplificación compositiva. |

1.4. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE LINERA, A. La extraña conducta de Carlos III con su hermano D. Luis. *Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1948, XVII, 56, p. 33-71.
- ANSÓN, A. *Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 150-153.
- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 25-27.
- ARNAIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55, p. 49.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 68.
- BERUETE Y MORET, A de. *Goya, pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 21-24.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 151.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Edición y estudio al cuidado de Ricardo Centellas Salamero. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, p. 35.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- COLORADO CASTELLARY, A. El infante don Luis de Borbón. Víctima de una madre autoritaria y ambiciosa y de un hermano, Carlos III, intolerante y receloso. *Historia 16*. 1995, 20, 232, p. 42-52.

- COLORADO CASTELLARY, A. El Infante don Luis. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriuvio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 52, 54-55.
- FERNÁNDEZ, R. *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001. Los Borbones; 4, p. 158-159.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 88-89.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72. p. 62, 69.
- GALLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 32.
- GASSIER, P. Goya, pintor del Infante D. Luis. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 16.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 236-238.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 247.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 101-103.
- GUTIERREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA 250 Años después. 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 261.
- JORDÁN DE URRIÉS Y DE LA COLINA, J. Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España. En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 89-110.
- JUNQUERA MATO, J. J. El infante D. Luis y su gusto: Del mundo galante al *Sturm und Drang*. En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 9-18.

- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 36.
- LAVALLE COBO, T. La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal. En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 63-88.
- LUNA, J. J. El Infante don Luis de Borbón. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 148, 343.
- LUNA, J. J. Retrato del infante don Luis de Borbón. En *REALIDAD e imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 86-87.
- MATEOS SAÍNZ DE MEDRANO, R. *Los desconocidos Infantes de España*. Barcelona: Thassàlia, 1996.
- MATILLA TASCÓN, A. *El infante don Luis Antonio de Borbón y su herencia*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1989. Ciclo de conferencias, El Madrid de Carlos III; 15.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, 64, p. 44-50.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.
- OLAVIDE, I. D. Luis de Borbón y Farnesio y D. Luis de Borbón y Vallabriga. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 1902, 6, p. 437-455.
- PEÑA LÁZARO, Rosario. Teresa de Vallabriga: Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XXXV, 1989, p. 103-121.
- PEÑA LÁZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 34.
- RINCÓN GARCÍA, W. L'infante don Luis de Borbón. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 102-103.
- SAMBRICIO, V. de. El infante don Luis de Borbón. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad. [Catálogo de exposición]*.

Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 48-49.

- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42, p. 25.
- STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000, p. 248-251, 261 y 336, nota 454.
- TEJERO ROBLEDO, E. El infante Luis de Borbón (1727-1785) y su estancia en Arenas de San Pedro a través de la correspondencia familiar. *Cuadernos Abulenses*. 1986, 5, p. 215-250.
- TEJERO ROBLEDO, E. *La villa de Arenas en el siglo XVIII: El tiempo del infante don Luis (1727-1785)*. Ávila: Instituto Gran Duque de Alba, 1997.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 179.
- TORRALBA SORIANO, F. Presentación y crónica circunstanciada de esta exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 11-16, p. 13.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989, XXVI, 101, p. 32-44.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 1.
- VALVERDE MADRID, J. Goya y Boccherini en la Corte de Don Luis de Borbón. En *EL ARTE en las cortes europeas del S. XVIII*. Congreso. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987. Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 794-801.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Avila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 298.
- WILSON-BAREAU, J. Goya au travail. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 83-96, p. 84, 88, 95.

2.

RETRATO DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA



2. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA

2.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Vallabriga.

Fecha: 1783.

Descripción física: Óleo sobre tabla¹, 47,5 x 39 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Salas 141; De Angelis 159; Morales y Marín 123.

Inscripción: Firmado y fechado en el reverso, sobre un cartón y con letra no autógrafa de Goya: “RETRATO DE DOÑA MARÍA TERESA DE VALLABRIGA / ESPOSA DEL SERMO SEÑOR YNFANTE / DE ESPAÑA D.^N LUIS ANTONIO / JAIME DE BORBÓN / QUE DE 11 A 12 DE MAÑANA EL DÍA / 27 DE AGOSTO EL AÑO DE 1783 HACIA / D.^N FRANCISCO GOYA”³.

¹ El estado de conservación de la obra no es bueno como resultado de las diversas vicisitudes que ha sufrido a lo largo de su historia. Muestra desgastes, arañazos y reconstrucciones posteriores, como si con un agudo estilete si hubiese querido destruir la faz del modelo. Sobre este aspecto véase el trabajo de Juan José Luna. María Teresa de Vallabriga. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 343-344.

² Este óleo formó parte de la colección pictórica del infante don Luis, de la que pasó –por descendencia familiar– a la de los duques de Sueca; más tarde estuvo en posesión del marqués de Acapulco y con posterioridad formó parte de la pinacoteca del marqués de Caicedo. El 27 de febrero de 1985 fue subastado públicamente en Madrid en la Galería Sotheby’s, donde fue adquirido para una colección particular de Madrid, de la que pasó a la colección –también en Madrid– de Bankinter. Finalmente fue entregado al Estado español para el Museo del Prado como pago de deuda tributaria.

Sobre la historia de la posesión se pueden consultar los trabajos de Juan José Luna –*Ibidem*– y recientemente el publicado por Anna Reuter. *Goya: La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 330.

³ El contenido de esta anotación ha llamado poderosamente la atención de V. I. Stoichita y A. M. Coderch, quienes en su erudito y documentado ensayo sobre la obra de Goya –*El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000, p. 261-263– reflexionan sobre dos elementos singulares de esta inscripción; a saber, la forma imperfecta del verbo hacer “hacia”, indicativa de que la acción del pintor no estaba terminada, es decir tenía un carácter durativo, y la referencia horaria precisa que señala el carácter diurno de la actividad. Para estos autores ambos hechos están relacionados con la interpretación que efectúan del gran retrato de la familia del infante, en el que se representa un complicado y sutil juego

2.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

2.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto de una mujer joven de perfil hacia su derecha. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje cubierto por un peinador de color blanco. Sus cabellos están peinados recogidos hacia detrás en un moño trenzado bajo adornado con una cinta azul.

2.2.2. Identificación

[Indicativa] María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond⁴ de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Hija de José Ignacio de Vallabriga y Español, capitán del regimiento de caballería de los Voluntarios de España en el escuadrón de Aragón⁵, y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), condesa viuda de Torresecas.

Esposa de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María de la Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón.

de adivinaciones que confirma el triunfo –deseado o imaginado– de la esposa morganática de un príncipe que no reinará jamás.

⁴ El cuarto apellido de María Teresa de Vallabriga aparece transcrito en la documentación de dos formas diferentes: Como *Drummond* por A. Montero –La pinacoteca de D.^a María Teresa Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, p. 44-50–; o como *Drumont* en R. Peña Lázaro –Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 41–.*

⁵ Así recogido por A. Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 150–, sin embargo R. Ramón Jarné –Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51– mantiene que era coronel del ejército de voluntarios de a caballo; al igual que A. Fortún Paesa –Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84–.

Madre de Luis María de Borbón y Vallabriga⁶ (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, regente del Reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-Velada, Toledo 1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁷ (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Hermana de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la Armada, caballero de la Orden de Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas.

Nieta de José Rozas y Meléndez de la Cruz (Lima 1665-?), I conde de Castelblanco; y de María Josefa Drummond, condesa consorte de Castelblanco, por línea materna.

Abuela de Carlota Luisa Godoy y Borbón (1800-1886), duquesa de Alcudia y de Sueca, I marquesa de Boadilla del Monte, XVI condesa de Chinchón.

Sobrina de María Benita de Rozas y Drummond, casada con Pedro Fitz James Stuart y Colón, caballerizo del rey y duque de San Leonardo.

Nuera de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España.

Suegra de Manuel Domingo Francisco Godoy Álvarez de Faria (Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde

⁶ El hijo primogénito del matrimonio morganático de D. Luis de Borbón y de M.^a Teresa de Vallabriga fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga. Cuando el 4 de agosto de 1799, Carlos IV permitió a sus primos usar el apellido paterno, a la vez que les concedía la grandeza de España, se añadieron notas a las partidas y se tacharon las relativas a la Pragmática Sanción, tal como refleja R. Peña Lázaro. *Op. cit.*, p. 45 y 57.

de Castillobiel, duque de Alcudía y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza, sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, secretario de la reina, casado con M.^a Teresa Josefa; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa.

Cuñada de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Carlos III (1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles (1734-1759), rey de España (1759-1788); de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Bisnieta del duque de Melfort.

[Informativa] María Teresa de Vallabriga nació el 6 de noviembre de 1759 en Zaragoza. En 1773, al morir su madre, ella y su hermana María Ana se trasladaron a vivir a Madrid con su tía M.^a Benita de Rozas y Drummond⁸. Las dos niñas fueron educadas en un ambiente refinado y aristócrata ya que, aunque no pertenecían a la alta nobleza, sí poseían ascendencia ilustre.

⁷ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, según indica R. Peña Lázaro. *Ibidem*.

⁸ La relevancia social de la familia adoptiva de María Teresa de Vallabriga se estudia en el artículo de R. Peña Lázaro –*Ibidem*, p. 41– y en el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 21–.

A los dieciséis años, la familia materna concertó el casamiento de María Teresa con el infante D. Luis –que la aventajaba treinta y dos años– y al que al parecer, había conocido en la Granja de San Ildefonso, donde su tío, como caballerizo de Carlos III, solía acudir con su familia.

El 26 de julio de 1776, María Teresa contrajo matrimonio morganático con el infante en Olías del Rey (Toledo), en el oratorio de la casa que allí poseía la duquesa de Fernandina, marquesa de Villafranca. Se trataba de una unión desigual, en la que primaron los intereses políticos del monarca Carlos III, quien para asegurar el trono a su hijo, el futuro Carlos IV, obligó a su hermano a casarse con una joven de la pequeña nobleza, que no fuese grande de España. Para regular esta situación, Carlos III promulgó la *Pragmática Sanción* el 23 de marzo de 1776, que reglamentaba este tipo de matrimonios en todos sus aspectos, relegando de la sucesión al trono a los hijos de estas uniones, privándoles del apellido Borbón y obligándoles a vivir fuera de la Corte. La principal razón subyacente a esta disposición estaba relacionada con el hecho de que Carlos III había nacido y se había educado en Nápoles, lo que contravenía la *Ley Sálica* de 1713, de manera que si el infante D. Luis se casaba y tenía descendencia legítima se podía poner en entredicho la línea de sucesión a la Corona española.

La vida de María Teresa a partir de este momento estuvo estrechamente ligada a la de su esposo. El matrimonio estaba obligado a residir a no menos de cuarenta leguas de la Corte y se estableció inicialmente en Velada, en el palacio de los condes de Altamira; más tarde en Cadalso de los Vidrios; posteriormente en Boadilla del Monte y finalmente en Arenas de San Pedro.

Su vida no fue muy feliz, pues aunque el matrimonio gozaba de una buena situación económica, su vida social era muy limitada y monótona, y transcurría en pueblos demasiado alejados de la bulliciosa corte.

María Teresa enviudó en 1785 –a los veintiséis años– y fue inmediatamente apartada de sus hijos, siguiendo los postulados de la Pragmática. Sus hijos se educaron en Toledo lejos de ella; Luis María tutelado por el cardenal

Lorenzana, arzobispo de Toledo, y María Luisa y María Teresa en el monasterio cisterciense de las Bernardas de la misma ciudad.

En 1792 –transcurridos cuatro años después del fallecimiento de Carlos III– su hijo Carlos IV levantó la confinación de María Teresa y le permitió establecerse libremente en cualquier provincia, ciudad o pueblo. Se instaló en Zaragoza, en la casa que fue de su padre en la plaza del Mercado, en el barrio de San Pablo y que había comprado a sus hermanos por medio de su apoderado Francisco del Campo, así como una torre en Malpica. A la muerte de Ramón Pignatelli, adquirió el Palacio de Zaporta en la calle de San Jorge, donde estableció su residencia.

En 1797 recibió la noticia de la boda de su hija mayor con Manuel Godoy, príncipe de La Paz, en cuyas capitulaciones matrimoniales se restablecieron sus derechos y los de sus hijos. En 1802, con permiso real, acudió a la corte a ver a sus hijos, regresando a Zaragoza acompañada por su hija menor María Luisa.

En Zaragoza padeció el primer sitio de 1808. En noviembre de ese año, y antes del segundo sitio de la ciudad, se refugió en Mallorca, acompañada de José A. de Villafañe, inquisidor del Tribunal de Aragón, y de algunas religiosas del convento de Santa Inés.

Regresó a Zaragoza en 1814, donde falleció el 26 de febrero de 1820. A su muerte, la excelente pinacoteca que poseía fue trasladada a Boadilla del Monte, siguiendo lo que había estipulado en el testamento otorgado ante Pablo Fernández Treviño, para que permaneciese en él mientras durase su descendencia y la de su esposo⁹.

⁹ Sobre la pinacoteca de María Teresa de Vallabriga véase el artículo de A. Montero. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p.34-43.

2.2.3. Interpretación

Estudio del natural del busto de María Teresa Vallabriga realizado como trabajo preparatorio¹⁰ de la figura de la esposa del infante para el gran retrato que Goya pintó de la familia rodeada de los servidores¹¹. Forma pareja con el retrato de busto y también de perfil de su esposo, el infante D. Luis de Borbón¹², de manera que la contraposición entre ambos perfiles recuerda la tradición de las medallas, relieves y estelas de la Antigüedad, resurgida en los retratos del renacimiento.

Encabeza la serie¹³ de retratos de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de dos veranos consecutivos en la pequeña corte que entorno suyo, estableció el Infante en Arenas de San Pedro.

El diseño compositivo se caracteriza por su sobriedad y esquematismo – debidos en buena medida al carácter preliminar de la obra–. La figura está dispuesta de perfil, sobre un fondo oscuro y neutro en el que contrasta con nitidez la silueta directa y muy expresiva del bello rostro femenino. La elección de esta perspectiva no es casual pues con ella el pintor efectúa una interesante aplicación práctica de las teorías del análisis fisiognómico que

¹⁰ Por el contrario, A. Reuter –María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 174– sostiene que “su cuidadosa y acabada técnica, el material del soporte, el marco dorado y el cristal que lo fijó y protegió, según la descripción de la testamentaria del infante, son datos que excluyen la teoría de que se trata de un simple estudio preparatorio para otra obra”.

¹¹ *La familia del infante don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca. Gassier 152; GW 208).

¹² *Retrato del infante Don Luis* (1783. Óleo sobre lienzo aplicado sobre tabla, 48,5 x 39,4 cm. Madrid, Colección Duques de Sueca. Gassier 153; GW 206; Gudiol 144/70, 133/85; De Angelis 162; Morales y Marín 122).

¹³ La serie está constituida por cuatro obras conservadas: El *Retrato* que nos ocupa; el *Retrato de busto largo de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 66,7 x 50,5 cm. México, Colección particular. Gassier 162; GW 206-212 n.; Gudiol 153/70; Morales y Marín 558); el *Retrato de tres cuartos de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126) y el *Retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galeria degli Uffizzi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166).

Se conserva además, en una colección particular madrileña, una versión de este retrato que nos ocupa, elaborada sobre lienzo y de mayor tamaño, que procede de la herencia de la hija menor del infante, la duquesa de San Fernando.

gozaban de gran predicamento en la época¹⁴ a la vez que, simultáneamente, sin necesidad de recurrir a los convencionalismos pictóricos del momento, exhibe su capacidad para captar la personalidad de su efigiada.

Goya proyecta de María Teresa una imagen de mujer bella y joven, que sin necesidad de ornatos, posee unas facciones dotadas de finura, delicadeza y elegancia. En este sentido, la elección del peinador como única vestimenta y la falta de elaboración del tocado, introducen al espectador dentro del ámbito doméstico y privado de la retratada, a la vez que reflejan su personalidad sencilla y próxima y confieren al retrato un aire fresco, espontáneo y vital.

Cromáticamente destaca el fuerte contraste entre las tonalidades oscuras del fondo y las suavemente sonrosadas de la tez, que gracias al soporte elegido, consigue cualidades como de esmalte. Las pinceladas, cuidadosas y acabadas en la tez y en el fondo, están elaboradas con trazos más sueltos y amplios en los cabellos y la indumentaria.

La obrita, de gran belleza y soltura, constituye una valiosa muestra de la capacidad goyesca para la simplificación compositiva, la captación del contorno del rostro a través de trazos breves y la singularización de los rasgos fisiognómicos.

¹⁴ En el año 1783, fecha en la que Goya pinta esta obrita, se encontraba iniciando su carrera como pintor de retratos cortesanos, pero éste no era un ámbito que todavía dominase. Por ello, conseguir un encargo de una familia tan prestigiosa como la del infante, suponía un indudable desafío para su saber y podía llegar a constituir una interesante vía para darse a conocer en determinados círculos. En este sentido V. I. Stoichita y A. M. Coderch –*Op. cit.*, p. 248-251, 261 y 336, nota 454 – relacionan esta pareja de retratos y el de la familia completa –para el que sirvieron de bocetos, según los autores– con la corriente de pensamiento que teorizaba sobre el arte del retrato vinculándolo con el análisis fisiognómico y la teoría de las siluetas e intentaba demostrar la correspondencia entre el aspecto físico y la personalidad de una persona.

En este sentido, es muy probable que Goya tuviese conocimiento de la obra del pastor suizo J. C. Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, publicada en cuatro tomos entre 1775 y 1778 en Leipzig y Winterthur, que posteriormente se tradujo y adaptó al francés con el título *Essai sur la Physiognomie*, publicándose en La Haya en cuatro tomos entre 1781 (I), 1783 (II), 1786 (III) y 1803 (IV). En el tomo II, publicado en el mismo año 1783 en el que Goya estaba trabajando para el infante, se postula que el modo más directo de leer el alma de una persona es a través del estudio de su perfil, especialmente su nariz y su frente, lo que se refleja en el contorno de la sombra que proyecta. Por esta razón, el arte de interpretar las siluetas se extendió rápidamente por Europa y se convirtió en uno de los juegos preferidos de la alta sociedad a finales del siglo XVIII, perdurando hasta bien entrado el siglo XIX.

2.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

2.3.1. Resumen

Retrato de busto de María Teresa de Vallabriga y Rozas de perfil hacia su derecha.

Viste un traje cubierto por un peinador de color blanco. Sus cabellos están peinados recogidos hacia detrás en un moño trenzado bajo adornado con una cinta azul.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un estudio del natural del busto de María Teresa Vallabriga realizado como trabajo preparatorio para el gran retrato que Goya pintó de la familia rodeada de los servidores. Forma pareja con el retrato de busto y también de perfil de su esposo, el infante D. Luis de Borbón, de manera que la contraposición entre ambos perfiles recuerda la tradición de las medallas, relieves y estelas de la Antigüedad, resurgida en los retratos del renacimiento.

Encabeza la serie de retratos que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de dos veranos consecutivos en la pequeña corte que entorno suyo estableció el infante, en Arenas de San Pedro.

El diseño compositivo se caracteriza por su sobriedad y esquematismo – debidos en buena medida al carácter preliminar de la obra–. La figura está dispuesta de perfil, sobre un fondo oscuro y neutro en el que contrasta con nitidez la silueta directa y muy expresiva del bello rostro femenino. La elección de esta perspectiva no es casual pues con ella el pintor efectúa una aplicación práctica de las teorías del análisis fisiognómico que gozaban de gran predicamento en la época a la vez que, sin necesidad de recurrir a los convencionalismos pictóricos del momento, exhibe su capacidad para captar la personalidad de su efigiada.

Goya proyecta de María Teresa una imagen de mujer bella y joven, que sin necesidad de ornatos, posee unas facciones dotadas de finura, delicadeza y elegancia. En este sentido, la elección del peinador como única vestimenta y la falta de elaboración del tocado, introducen al espectador dentro del ámbito doméstico y privado de la retratada, a la vez que reflejan su personalidad sencilla y próxima y confieren al retrato un aire fresco, espontáneo y vital.

Cromáticamente destaca el fuerte contraste entre las tonalidades oscuras del fondo y las suavemente sonrosadas de la tez, que gracias al soporte elegido consigue cualidades como de esmalte. Las pinceladas, cuidadosas y acabadas en la tez y en el fondo, están elaboradas con trazos más sueltos y amplios en los cabellos y la indumentaria.

La obrita constituye una valiosa muestra de la capacidad goyesca para la simplificación compositiva, la captación del contorno del rostro a través de trazos breves y la singularización de los rasgos fisiognómicos.

2.3.2. *Descriptores*

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Vallabriga y Rozas, María Teresa de (1759-1820). |
| CRONOLÓGICOS | 1783. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Boceto preparatorio. Retrato de busto. Retrato pendant. Retrato de perfil. Retrato de encargo. Retrato psicológico. Retrato privado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Traje. Peinador. Moño. Cinta. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Matrimonio morganático. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Fisiognomía. Simplificación compositiva. Paisanaje. |

2.4. BIBLIOGRAFÍA

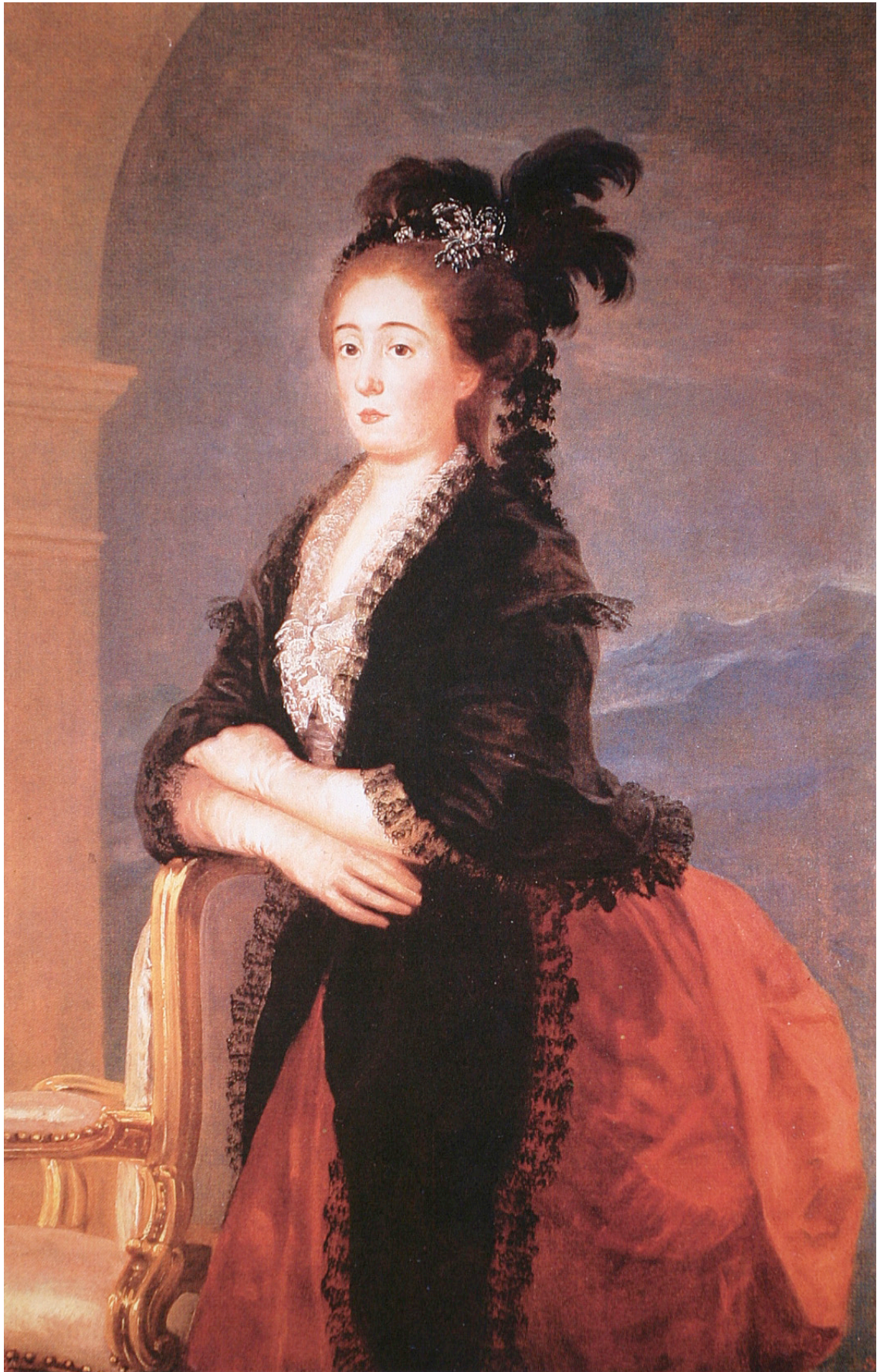
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 150-153.
- ARNÁIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 25-27.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55, p. 49.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 202-206.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 68.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 22-23.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 151.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Edición y estudio al cuidado de Ricardo Centellas Salamero. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, p. 35.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 52-53.
- FORTÚN PAESA, A. Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84-85.
- GALLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 88-89.
- GALLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 32.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 62, 69.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 16.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 236-238.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- GOYA: *su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 246.
- GUTIERREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230, p. 186-188, 221.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 36.
- LUNA, J. J. María Teresa de Vallabriga. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 148, 343-344.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30, p. 19.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 87: Retrato de la condesa de Chinchón. En GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 199-206, p. 202-203.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas: la desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, 64, p. 44-50.
- MONTERO A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas: (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 72.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9-18, p. 11.
- MORENO DE LAS HERAS, M. María Teresa de Vallabriga. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 114-115.
- PEÑA LÁZARO, R. Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga. En GOYA y el infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. *Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 57.
- PEÑA LÁZARO, R. Teresa de Vallabriga. Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1989, XXV, p. 103-121.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 34.
- RAMÓN JARNÉ, R. Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En GOYA: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50.

- REUTER, A. María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 174-175, 330.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 84-85.
- SAMBRICIO, V. de. Doña María Teresa de Vallabriga. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 65-66.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM] Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42, p. 25.
- STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000, p. 260-264.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 179.
- TORRALBA SORIANO, F. Presentación y crónica circunstanciada de esta exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 11-16, p. 13.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989, XXVI, 101, p. 32-44.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 1.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Avila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 204, 299.
- WILSON-BAREAU, J. Goya au travail. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 83-96, p. 84, 88, 95.

3.

RETRATO DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA



3. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA

3.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Vallabriga.

Fecha: 1783.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm.

Localización: Munich, Alte Pinakothek.

Catalogaciones: Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146;

De Angelis 170; Morales y Marín 126.

3.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

3.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos de una mujer joven en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. Los brazos derecho e izquierdo están cruzados hacia el pecho y apoyados sobre el respaldo de un sillón. Espacio interior con columna y arranque de arco que permite ver en el espacio exterior un fondo azulado de cielo y de montañas¹.

¹ El infante don Luis y doña María Teresa Vallabriga estaban establecidos en 1783 en Arenas de San Pedro (Ávila), a 141 kilómetros al oeste de Madrid, en la vertiente sur de la sierra de Gredos, una región verde y de clima agradable, donde encargaron la construcción de un palacio a Domingo Ignacio Tomás. Este palacio se disponía perpendicularmente a la sierra de Gredos y la terraza estaba orientada hacia el norte, mirando a la cordillera, dominada por los picos que alcanzan los 2.500 metros de altura, tal como señala J. Baticle. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 67.

Este mismo paisaje sirvió de marco para dos obras más, el *Retrato de la pequeña María Teresa de Borbón y Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; De Angelis 158; Morales y Marín 127) y el boceto del *Retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galeria degli Uffizzi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166) que, supuestamente sirvió de estudio preparatorio para el gran retrato ecuestre, que no se conserva en la actualidad.

[Informativa] Viste traje de corte de color rojo de estilo a la polaca², compuesto por brial adornado con volantes y peto con escote en pico con encajes y lazos blancos. Cubre sus hombros con una manteleta³ negra ribeteada de encajes, y sus manos y antebrazos con guantes de color claro. Sus cabellos naturales están peinados recogidos hacia detrás y cubiertos con un tocado de encajes y plumas negras y joyas con piedras preciosas. El sillón es de tipo cabriolé con madera tallada moldeada y dorada, respaldo octogonal, brazos y base tapizadas con un tejido de color claro y claveteamiento acusado⁴.

3.2.2. Identificación

[Indicativa] María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond⁵ de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Hija de José Ignacio de Vallabriga y Español, capitán del regimiento de caballería de los Voluntarios de España en el escuadrón de Aragón⁶, y de

² La polonesa es un clásico vestido de calle del siglo XVIII, de origen francés, que intenta ser más ligero y llevadero que la bata. Es largo, abierto por delante y ahuecado por detrás. Consta de tres elementos: brial, peto y vestido. Se caracteriza por el recogido de posterior de la falda –apreciable en este retrato– y por delante se cierra sobre el pecho con un lazo o unas flores; deja debajo un espacio en forma de uve invertida cubierta con dos piezas pequeñas que imitan al chaleco. Estuvo de moda a finales del siglo XVIII y de nuevo, años más tarde, entre 1866 y 1888. También se denominaba “a la polonesa”. Véanse los trabajos de C. Herranz Rodríguez –Glosario de indumentaria. En Seseña, N. (dir.). *Vida cotidiana en los tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya 96; Lumweg, 1996, p. 207-214- y de A. Leira Sánchez –El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1977, 4, p. 157-187–.

³ La manteleta es una prenda femenina de abrigo consistente en una especie de esclavina con grandes puntas alargadas. Véase C. Herranz Rodríguez. *Ibidem*.

⁴ En el catálogo impreso de la exposición organizada en Zaragoza, en el año 1996 por Ibercaja –*Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 200-201– se incluye una silla de brazos en cabriolé similar a la pintada por Goya en este retrato, señalándose en la ficha catalográfica: “Madera de plátano o sicómoro tallada, moldada y dorada. Tapicería moderna. Magníficos ejemplares de sillas de estilo Carlos III. Posiblemente diseñadas por Ventura Rodríguez hacia 1760-1770 para el palacio de Boadilla del Monte, siguiendo modelos parisinos. Por su calidad deben ser obra del carpintero de la Corte José López”.

⁵ El cuarto apellido de María Teresa de Vallabriga aparece transcrito en la documentación de dos formas diferentes: Como *Drummond* por A. Montero –La pinacoteca de D.^a María Teresa Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, p. 44-50–; o como *Drumont* en R. Peña Lázaro –Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 41–.

Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), condesa viuda de Torresecas.

Esposa de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María de la Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón.

Madre de Luis María de Borbón y Vallabriga⁷ (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, regente del Reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-Velada, Toledo 1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁸ (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Hermana de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la Armada, caballero de la Orden de Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas.

⁶ Así recogido por A. Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 150–, sin embargo R. Ramón Jarné –Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51– mantiene que era coronel del ejército de voluntarios de a caballo; al igual que A. Fortún Paesa –Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84–.

⁷ El hijo primogénito del matrimonio morganático de D. Luis de Borbón y de M.^a Teresa de Vallabriga fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga. Cuando el 4 de agosto de 1799, Carlos IV permitió a sus primos usar el apellido paterno, a la vez que les concedía la grandeza de España, se añadieron notas a las partidas y se tacharon las relativas a la Pragmática Sanción, tal como refleja R. Peña Lázaro. *Op. cit.*, p. 45 y 57.

Nieta de José Rozas y Meléndez de la Cruz (Lima 1665-?), I conde de Castelblanco; y de María Josefa Drummond, condesa consorte de Castelblanco, por línea materna.

Abuela de Carlota Luisa Godoy y Borbón (1800-1886), duquesa de Alcudia y de Sueca, I marquesa de Boadilla del Monte, XVI condesa de Chinchón.

Sobrina de María Benita de Rozas y Drummond, casada con Pedro Fitz James Stuart y Colón, caballero del rey y duque de San Leonardo.

Nuera de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España.

Suegra de Manuel Domingo Francisco Godoy Álvarez de Faria (Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascalbó, conde de Castillofiel, duque de Alcudia y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza, sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, secretario de la reina, casado con M.^a Teresa Josefa; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa.

Cuñada de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Carlos III (1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles (1734-1759), rey de España

⁸ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, según indica R. Peña Lázaro. *Ibidem*.

(1759-1788); de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Bisnieta del duque de Melfort.

[Informativa] María Teresa de Vallabriga nació el 6 de noviembre de 1759 en Zaragoza. En 1773, al morir su madre, ella y su hermana María Ana se trasladaron a vivir a Madrid con su tía M.^a Benita de Rozas y Drummond⁹. Las dos niñas fueron educadas en un ambiente refinado y aristócrata ya que, aunque no pertenecían a la alta nobleza, si poseían ascendencia ilustre.

A los dieciséis años, la familia materna concertó el casamiento de María Teresa con el infante D. Luis –que la aventajaba treinta y dos años– y al que al parecer, había conocido en la Granja de San Ildefonso, donde su tío, como caballero de Carlos III, solía acudir con su familia.

El 26 de julio de 1776, María Teresa contrajo matrimonio morganático con el infante en Olías del Rey (Toledo), en el oratorio de la casa que allí poseía la duquesa de Fernandina, marquesa de Villafranca. Se trataba de una unión desigual, en la que primaron los intereses políticos del monarca Carlos III, quien para asegurar el trono a su hijo, el futuro Carlos IV, obligó a su hermano a casarse con una joven de la pequeña nobleza, que no fuese grande de España. Para regular esta situación, Carlos III promulgó la *Pragmática Sanción* el 23 de marzo de 1776, que reglamentaba este tipo de matrimonios en todos sus aspectos, relegando de la sucesión al trono a los hijos de estas uniones, privándoles del apellido Borbón y obligándoles a vivir fuera de la Corte. La principal razón subyacente a esta disposición estaba relacionada con el hecho de que Carlos III había nacido y se había educado en Nápoles, lo que contravenía la *Ley Sálica* de 1713, de manera que si el infante D. Luis se casaba y tenía descendencia legítima se podía poner en entredicho la línea de sucesión a la Corona española.

⁹ La relevancia social de la familia adoptiva de María Teresa de Vallabriga se estudia en el artículo de R. Peña Lázaro –*Ibidem*, p. 41– y en el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 21–.*

La vida de María Teresa a partir de este momento estuvo estrechamente ligada a la de su esposo. El matrimonio estaba obligado a residir a no menos de cuarenta leguas de la Corte y se estableció inicialmente en Velada, en el palacio de los condes de Altamira; más tarde en Cadalso de los Vidrios; posteriormente en Boadilla del Monte y finalmente en Arenas de San Pedro.

Su vida no fue muy feliz, pues aunque el matrimonio gozaba de una buena situación económica, su vida social era muy limitada y monótona, y transcurría en pueblos demasiado alejados de la bulliciosa corte.

María Teresa enviudó en 1785 –a los veintiséis años– y fue inmediatamente apartada de sus hijos, siguiendo los postulados de la Pragmática. Sus hijos se educaron en Toledo lejos de ella; Luis María tutelado por el cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, y María Luisa y María Teresa en el monasterio cisterciense de las Bernardas de la misma ciudad.

En 1792 –transcurridos cuatro años después del fallecimiento de Carlos III– su hijo Carlos IV levantó la confinación de María Teresa y le permitió establecerse libremente en cualquier provincia, ciudad o pueblo. Se instaló en Zaragoza, en la casa que fue de su padre en la plaza del Mercado, en el barrio de San Pablo y que había comprado a sus hermanos por medio de su apoderado Francisco del Campo, así como una torre en Malpica. A la muerte de Ramón Pignatelli, adquirió el Palacio de Zaporta en la calle de San Jorge, donde estableció su residencia.

En 1797 recibió la noticia de la boda de su hija mayor con Manuel Godoy, príncipe de La Paz, en cuyas capitulaciones matrimoniales se restablecieron sus derechos y los de sus hijos. En 1802, con permiso real, acudió a la corte a ver a sus hijos, regresando a Zaragoza acompañada por su hija menor María Luisa.

En Zaragoza padeció el primer sitio de 1808. En noviembre de ese año, y antes del segundo sitio de la ciudad, se refugió en Mallorca, acompañada de José A. de Villafañe, inquisidor del Tribunal de Aragón, y de algunas religiosas del convento de Santa Inés.

Regresó a Zaragoza en 1814, donde falleció el 26 de febrero de 1820. A su muerte, la excelente pinacoteca que poseía fue trasladada a Boadilla del Monte, siguiendo lo que había estipulado en el testamento otorgado ante Pablo Fernández Treviño, para que permaneciese en él mientras durase su descendencia y la de su esposo¹⁰.

3.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ que forma pareja con el de su esposo, el infante D. Luis de Borbón, realizado unos años antes por el pintor bohemio Antón Mengs¹².

¹⁰ Sobre la pinacoteca de María Teresa de Vallabriga véase el artículo de A. Montero. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p.34-43.

¹¹ Aunque no conocemos las condiciones precisas en la que se encargó y se pagó este retrato, se conserva una carta de Goya a su amigo Martín Zapater –fecha el 20 de septiembre de 1783– en la que le da cuenta de forma genérica los trabajos que ha realizado para el infante y la cantidad global que ha recibido por ellos “... Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a hecho mil onores; he hecho su retrato, el de su señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber ido ya otros pintores y no aber acertado a esto (...). He estado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles. Me an regalado mil duros y una bata para mi muger, toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí; y an sentido tanto que me aya hido que no se podían despedir del sentimiento, y con las condiciones que abía de volver lo menos todos los años”.

El infante fue uno de los primeros y más importantes mecenas de Goya, a través del cual entró en contacto con otras importantes familias –como la del conde de Altamira o la de los duques de Osuna– para las que realizaría algunos de sus retratos más destacados. Desgraciadamente, su muerte interrumpió una fructífera pero breve relación.

La forma en que se desarrollaron estas relaciones, los contactos personales que las propiciaron y la influencia que el ambiente culto y refinado de la pequeña corte de Arenas ejercieron sobre la producción goyesca son algunos de los aspectos que más han interesado a la crítica en los últimos años. Sobre todos estos aspectos véase la propia correspondencia del pintor en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250, 254–; los pertinentes trabajos de P. Gassier –Les portraits peints par Goya pour l’Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l’art*. 1979, XLIII, p. 9-22; Goya, pintor del Infante D. Luis. En *Goya en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19 y ¿Un retrato de Boccherini por Goya? En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181–; el trabajo de conjunto de N. Glendinning –Goya’s Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247–; el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55 y Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35–; el artículo de V. Sgarbi –Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42–; y las interesantes aportaciones de J. Gállego –Goya y el infante don Luis. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35–.

Forma parte de la serie¹³ de efigies de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784 en la pequeña corte que, entorno suyo, estableció el infante en Arenas de San Pedro.

La composición se caracteriza por resaltar la figura de la retratada a través del encuadre que le proporciona la arquitectura del arco y la columna, así como por establecer una interesante contraposición entre el espacio interior y el paisaje exterior. Este recurso confiere profundidad a la obra a la vez que la relaciona con otros retratos femeninos elaborados en el palacio de Arenas, en los que el paisaje representado posee indudables reminiscencias velazqueñas.

La imagen de María Teresa destaca por sus ojos bien dibujados, su gesto decidido y su aire franco, y constituye un interesante acercamiento de Goya a la representación formal de una joven aristócrata, grupo social al que retratará en numerosas ocasiones venideras en su larga vida.

Estilísticamente existe una notable diferencia de ejecución entre la dureza en el tratamiento del rostro y la mayor soltura de la indumentaria. Esta disparidad se compensa mediante el contraste cromático entre las tonalidades negras de la manteleta y la claridad de las carnaciones. De este modo, se establece un elaborado juego visual en el que un conjunto de

¹² Durante mucho tiempo se ha considerado que dicho retrato del infante, que se encuentra actualmente en el museo norteamericano de Cleveland, era en parte obra de Goya, que había repintado o concluido un trabajo previo del bohemio Mengs.

Sin embargo, desde 1996 diferentes críticos, como R. Ramón Jarné –*Op. cit.*, p. 50–; J. Gállego –*Op. cit.*, p. 32– y también J. J. Jordán de Urriés –Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España. En *Goya y el Infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la “Infanta” Dña. María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza. [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 89-110, p. 94– han considerado que dicho retrato debe atribuirse en su totalidad al pintor bohemio.

Gállego, en el trabajo citado lo expresa certeramente “todos los especialistas lo admiten como goyesco, pero yo no me decido porque no corresponden a Goya ni a su estancia en Arenas el porte casi juvenil del infante, anciano cuando juega a la baraja, ni el fasto de su riquísimo y detallado traje de corte ...”

¹³ La serie está constituida por cuatro obras: El retrato que nos ocupa; el *Retrato de busto de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 47,5 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Salas 141; De Angelis 159; Morales y Marín 123); el *Retrato de busto largo de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 66,7 x 50,5 cm. México, Colección particular. Gassier 162; GW 206-212 n.; Gudiol 153/70; Morales y Marín 558); y el *Retrato de María Teresa de*

efectos luminosos –el *sfumato* y el tratamiento de los detalles ornamentales, principalmente– animan la tendencia de los retratos de este período, en los que la planitud todavía no ha dado paso al modelado profundo y se utiliza el claroscuro con profusión.

3.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

3.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos de María Teresa de Vallabriga y Rozas, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. Los brazos derecho e izquierdo están cruzados hacia el pecho y apoyados sobre el respaldo de un sillón.

Viste un traje de corte de color rojo de estilo a la polaca, compuesto por brial adornado con volantes y peto con escote en pico con encajes y lazos blancos. Cubre sus hombros con una manteleta negra ribeteada de encajes, y sus manos y antebrazos con guantes de color claro. Sus cabellos naturales están peinados recogidos hacia detrás y cubiertos con un tocado de encajes y plumas negras y joyas con piedras preciosas.

La figura está situada en un espacio interior adornado con una columna y un arranque de arco que permite ver en el espacio exterior un fondo azulado de cielo y de montañas, y amueblado con un sillón de tipo cabriolé con madera tallada moldeada y dorada, de respaldo octogonal, con brazos y base tapizadas con un tejido de color claro y claveteamiento acusado.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su esposo, el infante don Luis de Borbón, realizado unos años antes por el pintor bohemio Antón Mengs.

Forma parte de la serie de efigies de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784 en la pequeña corte que, entorno a su marido, se estableció en Arenas de San Pedro.

La composición se caracteriza por resaltar su figura a través del encuadre que le proporciona la arquitectura del arco y la columna, así como por establecer una interesante contraposición entre el espacio interior y el paisaje exterior. Este recurso confiere profundidad a la obra a la vez que la relaciona con otros retratos femeninos elaborados en el palacio de Arenas, en los que el paisaje representado posee indudables reminiscencias velazqueñas.

La imagen de María Teresa destaca por sus ojos bien dibujados, su gesto decidido y su aire franco y constituye un interesante acercamiento de Goya a la representación formal de una joven aristócrata, grupo social al que retratará en numerosas ocasiones venideras en su larga vida.

Estilísticamente existe una notable diferencia de ejecución entre la dureza en el tratamiento del rostro y la mayor soltura de la indumentaria. Esta disparidad se compensa mediante el contraste cromático entre las tonalidades negras de la manteleta y la claridad de las carnaciones. De este modo, se establece un elaborado juego visual en el que un conjunto de efectos luminosos –el *sfumato* y el tratamiento de los detalles ornamentales, principalmente– animan la tendencia de los retratos de este período, en los que la planitud todavía no ha dado paso al modelado profundo y se utiliza el claroscuro con profusión.

3.3.2. Descriptores

| | |
|--------------|--------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Vallabriga y Rozas, María Teresa de (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820). |
| CRONOLÓGICOS | 1783. |

| | |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Paisaje. Montañas. Espacio exterior. Arenas de San Pedro (Ávila). Sierra de Gredos. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato pendant. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Traje de corte de estilo a la polaca. Brial. Volantes. Peto. Encajes. Lazos. Manteleta. Guantes. Tocado. Plumas. Joyas. Piedras preciosas. Sillón de estilo cabriolé. Claveteamiento. Columna. Arco. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Matrimonio morganático. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Profundidad espacial. Influencia velazqueña. Sfumato. Planitud. Chiaroscuro. Paisanaje. |

3.4. BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS HERNÁNDEZ, A. La arquitectura en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 227-241, p. 234.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. Un Goya y seis cuadros franceses donados a la Pinacoteca Vieja de Munich. *Archivo Español de Arte*. 1966, 153-156, p. 271-275.
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 150-153.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 24.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55, p. 51-52.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 68.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 23.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 151.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 52-53.

- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 90, 193.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 62.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 32.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 22.
- GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 33.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, 23.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 17-18.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y "las cosas profundas". Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 102.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- JULLIAN, R. Goya et le paysage. En *ACTAS del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*. Granada: Universidad de Granada; Departamento de Historia del Arte, v. III 1978, p. 109-116.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 170.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*, 28-10-2001, p. 44-52, p. 46.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas: la desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, 64, p. 44-50.
- MONTERO A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 72.
- PEÑA LÁZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la*

Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 57.

- PEÑA LÁZARO, R. Teresa de Vallabriga. Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XXV, 1989, p. 103-121.
- RAMÓN JARNÉ, R. Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 30.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 84-85.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42, p. 25.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989. XXVI, 101, p. 32-44.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 204, 298.

4.

RETRATO DEL NIÑO DON LUIS MARÍA
BORBÓN Y VALLABRIGA



4. RETRATO DEL NIÑO DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA

4.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El niño Luis María de Borbón y Vallabriga.

Fecha: 1783.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 134 x 115 cm.

Localización: Madrid, Colección marqueses de Miraflores¹.

Catalogaciones: Gassier 159; GW 209; Gudiol 149/70, 138/80; Morales y Marín 128.

Inscripción: Abajo a la derecha, sobre el puzzle del mapa de Europa: “*AL S. D. LUIS MARIA / HIXO DEL SER. S. INFANTE / D. LUIS / Y DE LA MUI ILUSTRE S. / D. MAR. TER. VALLABRIGA / A LOS SEIS AÑOS/ Y TRES MESES DE EDAD*”.

4.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

4.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un niño en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo el rostro y la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido hacia delante, y la mano derecha sujeta la pieza de un puzzle. El brazo izquierdo está flexionado hacia el cuerpo y la mano izquierda sujeta un compás. Tras él a su derecha hay una mesa con planos y mapas y a su izquierda, en el suelo, descansa en posición vertical un mapa de Europa, apoyado en un sillón. Espacio interior que representa un gabinete de estudio.

[Informativa] Viste un traje de corte de muaré de color azul celeste de estilo francés, compuesto por casaca larga de faldón abierto y forrada con un tejido de

¹ El retrato procede del palacio de Boadilla del Monte, donde figuraba en el catálogo de pinturas con el número 18. Por herencia familiar pasó a la colección del marqués de Miraflores, su propietario actual.

color blanco, adornada con botones forrados y vueltas en las mangas; chupa abotonada, con escote en pico y bolsillos de tapilla y calzón abotonado en la pernera con cinco botones y ligas sencillas con hebilla plateada. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebilla alta plateada. Sus cabellos rubios están recogidos en una coleta posterior, adornada con un lazo de raso azul en la nuca y peinados con un solo bucle. La mesa es rectangular, de madera tallada y dorada, de estilo neoclásico. El sillón de brazos es de estilo cabriolé, tiene el respaldo alto y ovalado, y está tapizado con un tejido de color dorado, con claveteamiento acusado.

4.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, arzobispo de Sevilla, regente del Reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España.

Hijo de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María della Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas, y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón, canciller mayor de Castilla, hermano de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, caballero de la Orden de Santiago, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden de Espíritu Santo, caballero de la Orden de San Jenaro; y de María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Hermano de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga² (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Nieto de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España, y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España, por línea paterna; y de José Ignacio de Vallabriga y Español (¿-1785), y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), duquesa viuda de Torres Secas, por línea materna.

Sobrino de Luis I de Borbón y Saboya (1707-1724), rey de España; de Fernando VI de Borbón y Saboya (1713-1759), rey de España; de Carlos III de Borbón y Farnesio (1716-1788), duque de Parma, rey de Nápoles, rey de España; de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña; por línea paterna; y de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la armada, caballero de la Orden de Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas, por línea materna.

Primo de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Roma 1818), príncipe de Asturias, rey de España (1788-1808); de María Teresa de

² María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, tal como refiere R. Peña Lázaro. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 45.*

Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón y Borbón (1741-1763); de Fernando de Borbón y Borbón (1751-1802), duque de Parma, y de María Luisa de Borbón y Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina consorte de Carlos IV.

Tío de Carlota Luisa Manuela Godoy y Borbón (Madrid 1800-1886), XVI condesa de Chinchón, duquesa de Alcuía y de Sueca, marquesa de Boadilla del Monte.

Cuñado de Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Castuera, Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castillofiel, duque de Alcuía y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de Mar y Tierra, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, casado con María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, casado con María Luisa de Borbón y Vallabriga.

Bisnieto de Luis de Borbón (1661-1711), delfín de Francia; y de María Ana de Baviera, por línea paterna.

[Informativa] Luis María de Borbón y Vallabriga nació el 22 de mayo de 1777 en el palacio de los marqueses de Villena, en Cadalso de los Vidrios, provincia de Madrid. De acuerdo con la *Pragmática Sanción*³ no tenía rango especial

³ La *Pragmática Sanción para evitar el abuso de contraer matrimonios desiguales* fue sancionada por Carlos III el 23 de marzo de 1776 para España y en las posesiones americanas de ultramar. Su aplicación comenzó tras la emisión, en El Pardo, el 7 de abril de 1778, de una real cédula "declarando la forma en que se ha de guardar y cumplir en las Indias la Pragmática Sanción de 23 de marzo de 1776 sobre contraer matrimonios".

alguno, por lo que fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga⁴. Posteriormente la familia se trasladó a Velada, en Toledo, donde nacieron sus hermanas María Teresa y María Luisa. Pasaron largas estancias en su palacio de Boadilla del Monte, y más tarde, el infante mandó construir el palacio de Arenas de San Pedro, en Ávila, según un proyecto realizado por el arquitecto Ventura Rodríguez.

Su infancia transcurrió rodeada de numerosos artistas e intelectuales –como Boccherini, Goya, el propio Ventura Rodríguez, etc.– que formaban parte de la pequeña corte que el infante reunió entorno suyo.

Su ayo fue Estanislao Lugo y tuvo como preceptor al bibliotecario de su padre, Miguel Ramón y Linacero, que le enseñó Gramática, Matemáticas, Artes y Música, la gran afición de su padre, de muchos de sus antepasados, y de él mismo, que llegó a tocar el violín con cierto grado de habilidad. Pero quizá su mejor mentor fue su propio padre, el infante don Luis, quien le imprimió profunda huella, pues durante toda su vida fue un hombre refinado y culto como en él, aunque de carácter tímido y retraído.

En los treinta años posteriores a su emisión, fue modificada –y reiterada– varias veces –26 y 31 de mayo de 1783, 8 y 22 de marzo de 1787, 19 de abril de 1788, 8 de febrero de 1790, 11 de junio de 1792, 27 de febrero de 1793 y 17 de febrero de 1798– hasta ser, prácticamente, resancionada el 1 de junio de 1803 como la "Real Cédula sobre matrimonios de hijos de familias públicamente por tales".

Una de sus intenciones era "conservar a los padres de familia la debida y arreglada autoridad que, por todos derechos, les corresponden en la intervención y consentimiento de los matrimonios de sus hijos". Por ello, se constituía así, según indican diversos autores, en la mejor expresión del patriarcado sociopolítico de la corona española. Sin embargo, según otros, la Pragmática Sanción fue una forma más –quizás la más agresiva–, de restringir los fueros eclesiásticos ante los tribunales civiles y de limitar sus funciones legales, actitud que no era nueva sino que había comenzado diez años antes con la expulsión de los jesuitas en 1767.

Se derogaban así las cortes eclesiásticas que habían tenido la responsabilidad decisiva en los conflictos prenupciales hasta ese momento desde el Concilio de Trento –1542-1563– en España y sus posesiones.

Los Borbones, justificaron la Pragmática Sanción para "contener con saludables providencias los desórdenes que se introducen con el transcurso del tiempo". La causa de los desórdenes sociales para ellos, no era otra que el matrimonio entre personas de diferente clase, que se había vuelto tan frecuente, que resultaba en "la turbación del buen orden del Estado y continuadas discordias y perjuicios de las familias".

⁴ El permiso para usar el apellido paterno Borbón, les fue concedido tanto a Luis María como a sus hermanas María Teresa y María Luisa por su primo, el rey Carlos IV, mediante un decreto fechado el 4 de agosto de 1799, en el que se les concedía a la vez el título de grandes de España. En esta fecha se añadieron notas a las partidas de nacimiento de cada uno de ellos y se tacharon las que consignaban sus apellidos según las disposiciones recogidas en la Pragmática Sanción. Véase a este respecto el interesante artículo de R. Peña Lázaro. *Op. cit.*, p. 45 y 57.

A la muerte de don Luis, en agosto de 1785, fue apartado –junto con sus hermanas– de la tutela de su madre y su educación fue encomendada por el rey Carlos III al cardenal Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón⁵, arzobispo de Toledo y primado de España, quien hizo trasladar a Luis María al palacio arzobispal, y a sus hermanas al monasterio cisterciense de San Clemente de Toledo de las monjas Bernardas, todo ello con objeto de evitar la descendencia de esta rama de la familia Borbón.

Luis María y sus hermanas crecieron lejos de su madre, que tardó siete años en recibir autorización para visitarlos. De su educación se ocupó entre otros, Miguel de Ramón y Linacero, que ya había sido maestro suyo en Arenas de San Pedro y que formaba parte del reducido grupo de personas que acompañaron a los hijos del infante hasta su reclusión en Toledo. La formación que recibió fue muy sólida, especialmente en Latín, Ortografía, Dibujo, Matemáticas, Música, Geografía, Francés, Italiano, Física, Lógica, Moral –tanto filosófica como teológica- y Derecho civil y canónico.

Desde muy joven sintió inclinación hacia el estado sacerdotal. En agosto de 1793 se le otorgó la dignidad de arcediano de Talavera, acompañada con sus rentas. 1794 fue un año de gran relevancia, por un lado, en su formación –en febrero se le concedió el título de bachiller en Derecho civil y canónico y en abril de ese mismo año, el de licenciado y doctor en Cánones– y por otro en su reconocimiento social –se le permitió usar el título de conde de Chinchón que posteriormente cedería a su hermana María Teresa en 1795–. Ese mismo año el cardenal Lorenzana fue nombrado inquisidor General y enviado a Roma por orden de Godoy, junto con el arzobispo de Sevilla Antonio Despuig y Dameto, y el de Seleucia, Rafael Musquiz, confesor de

⁵ Francisco Antonio Lorenzana y Buitrón (León 1722-Roma 1804) se hizo cargo del obispado de Plasencia en 1765. Fue nombrado arzobispo de México en 1766, destacando por su actitud crítica hacia los jesuitas y por la publicación de las *Cartas* de Hernán Cortés. En 1772 accedió al arzobispado de Toledo y en 1789 fue nombrado cardenal; siendo designado inquisidor general durante el período comprendido entre 1794-1797. Entre otras actuaciones intentó un proceso inquisitorial contra Godoy, promovido por el confesor de la reina María Luisa Rafael Musquiz y el arzobispo de Sevilla Despuig. Esta acción motivó su apartamiento de los círculos de poder de la corte y su traslado a Roma, junto con Despuig y Musquiz. La vacante de la sede primada de Toledo dejada por Lorenzana, fue ocupada en 1800 por su discípulo D. Luis María de Borbón y Vallabriga.

la reina, aparentemente para mejorar las relaciones con el papa Pío VI, pero con la intención auténtica de garantizar el alejamiento de Lorenzana de la órbita del poder real.

En el año 1797 sus primos los reyes Carlos IV y María Luisa decidieron que el favorito Manuel Godoy se casara con su hermana María Teresa. Luis María condujo las negociaciones de la boda y logró grandes beneficios para toda su familia. Los tres hermanos fueron reconocidos como grandes de España de primera clase y se les devolvió el derecho a utilizar el apellido Borbón así como las armas de la casa real. Luis María recibió la Orden de Carlos III, fue titulado marqués de San Martín de la Vega y fue nombrado gran canciller de Castilla y consejero de Estado de manera que su carrera eclesiástica emprendió un vertiginoso ascenso.

En enero de 1799 fue propuesto para el arzobispado de Sevilla, vacante por la dimisión del cardenal Despuig. Con dispensa de edad, fue ordenado sacerdote y consagrado obispo en Aranjuez en marzo de ese mismo año. En mayo de ese mismo año, y acompañado por su hermana María Luisa, ocupó la sede arzobispal de Sevilla.

En octubre de 1800 recibió del papa Pío VII el capelo cardenalicio con el título presbiterial de Santa María della Scala⁶ y la sede arzobispal de Sevilla. Posteriormente ocupó la sede primada de Toledo. Dos años más tarde, el 10 de septiembre de 1802, Pío VII le nombró visitador general y reformador apostólico de los Regulares de España e Indias.

En 1808, como consecuencia del Motín de Aranjuez contra Godoy, su hermana María Teresa, esposa del favorito, aprovechó la ocasión para abandonar a su esposo y reunirse con Luis María en Toledo.

⁶ Según una antigua tradición de la Iglesia Católica, los cardenales son también párrocos de Roma; y por ello, junto con su investidura cardenalicia, reciben una parroquia o una diaconía de esta ciudad que, a partir de la correspondiente toma de posesión, llevará en su pórtico el escudo distintivo del Cardenal nombrado. De esta manera, aunque el nombramiento tiene un carácter fundamentalmente simbólico, se establece un vínculo espiritual entre el purpurado y su ministerio con la feligresía de la parroquia. El título presbiterial de Santa Maria della Scala ya había sido recibido por el padre de Luis María, el infante don Luis de Borbón y Farnesio.

Tras el 2 de mayo de 1808 y la abdicación de Fernando VII en favor de Napoleón, evitó el exilio y cautiverio, aunque se vió obligado a prestar juramento de fidelidad al rey José I el 22 de mayo de 1808.

La entrada de Napoleón en España en noviembre de 1808, y la ocupación de toda la península a excepción de Cádiz, obligó a Luis María de Borbón y a su hermana María Teresa a refugiarse en esta ciudad junto con la comitiva de la Junta Central.

Durante el periodo en Cádiz, Luis María de Borbón participó activamente en los acontecimientos liberales. El 19 de marzo de 1812, las Cortes aprobaron la Constitución. El 7 de agosto de 1812, el obispo de Orense, presidente a la sazón, del Consejo de Regencia, se negó a acatarla, por lo que el cardenal Luis María de Borbón, al ser el único miembro de la familia real en suelo español, fue reconocido como regente del reino hasta el regreso de Fernando VII y sancionó y promulgó la Constitución de 1812, así como la abolición del Tribunal de la Inquisición.

Cuando Fernando VII llegó a Valencia el 14 de abril de 1814, fue el encargado de exigirle el juramento de fidelidad a la Constitución.

Sus ideas liberales provocaron su apartamiento de los círculos áulicos próximos al poder, tras el retorno al absolutismo por parte de Fernando VII y entre 1814 a 1820 su ámbito quedó reducido a la diócesis de Toledo, ya que fue privado de la administración y rentas del arzobispado de Sevilla.

Tras el pronunciamiento de Riego en 1820, ocupó la presidencia de la Junta del Gobierno Provisional, siendo ministro de estado el duque de San Fernando, marido de su hermana María Luisa, y su misión principal fue restablecer las instituciones existentes antes de mayo de 1814. También fue nombrado miembro del Consejo de Estado.

Falleció en Madrid el 18 de marzo de 1823, siendo enterrado en la sacristía de la catedral de Toledo.

4.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁷ que forma pareja con el realizado a su hermana María Teresa⁸ durante la primera estancia del pintor aragonés en Arenas de San Pedro, en el verano de 1783.

En estas dos obras Goya se enfrentó por primera vez al reto de pintar los retratos oficiales de unos niños aristócratas. Sin embargo, a pesar de la emoción que muestra ante sus modelos infantiles, en ninguno de los dos lienzos el verdadero tema es el niño como individuo, sino la expresión de su grandeza aristocrática.

El diseño de la composición es sencillo, equilibrado y posee reminiscencias francesas⁹. Sitúa en primer plano a Luis María, entregado a sus tareas de

⁷ Este retrato forma parte del conjunto de obras que Goya realizó por encargo del padre del efigiado, el Infante don Luis de Borbón y Farnesio, durante su estancia en el palacio de Arenas de San Pedro. Sólo de forma genérica –gracias a una carta dirigida a su amigo Martín Zapater y fechada el 20 de septiembre de 1783– conocemos la cantidad global que Goya recibió por la realización de dichas obras “... acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a hecho mil onores; he hecho su retrato, el de su señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber ido ya otros pintores y no aber acertado a esto (...). He estado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles. Me an regalado mil duros y una bata para mi muger, toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí; y an sentido tanto que me aya hido que no se podían despedir del sentimiento, y con las condiciones que abía de volver lo menos todos los años”.

No obstante, más allá del peculio que pudiera obtener de su trabajo, la relación que Goya trabó con el infante fue determinante para los contactos que posteriormente estableció con diferentes familias de la más alta nobleza cortesana, como los Altamira, los Osuna o los Alba. Por ello, los diferentes aspectos relacionados con dichas relaciones han sido un tema de interés recurrente para la crítica a lo largo de las últimas décadas. Véanse, sobre todos estos aspectos, la propia correspondencia del pintor en F. de Goya – *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250, 254–; los pioneros trabajos de P. Gassier –Les portraits peints par Goya pour l’Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l’art*. 1979, XLIII, p. 9-22; Goya, pintor del Infante D. Luis. En *Goya en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19 y ¿Un retrato de Boccherini por Goya? En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181–; el trabajo de conjunto de N. Glendinning – Goya’s Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247–; las aportaciones de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55 y Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35–; el artículo de V. Sgarbi –Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42– y las interesantes contribuciones de J. Gallego –Goya y el infante don Luis. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35–.

⁸ *Retrato de la niña María Teresa de Borbón y Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; De Angelis 158; Morales y Marín 127).

aprendizaje y formación, ajeno a los entretenimientos infantiles propios de su edad y ataviado con la indumentaria de un adulto en miniatura. La ambientación es bastante sobria y acentúa el carácter estudioso y concentrado del futuro cardenal. En este sentido se ha escogido para él una ubicación interior, que contrasta con el paisaje al aire libre, colorista y alegre que enmarca el cuadro de su hermana.

En su gesto destaca la mirada dulce y se observa en esta obra el valor creciente que los ojos y sus miradas van adquiriendo en la retratística goyesca. Este rasgo comenzará a adquirir –en poco tiempo y de forma muy rápida– una relevancia extraordinaria, para acabar constituyendo un valioso tópico en la obra de Goya.

La valoración estilística que ha merecido este retrato está mediatizada por su exigua exhibición pública. Por ello, de forma genérica, se considera que su ejecución resulta algo seca¹⁰, aunque se destaca la sensibilidad en el tratamiento del rostro y de las texturas de los tejidos.

La obra marca un hito importante dentro de la trayectoria goyesca pues más allá de su aparente ingenuidad, muestra la dignidad poco infantil del príncipe barroco en un período de transición social hacia la modernidad, en el que su valor es todavía reflejo de la garantía de perpetuidad que ofrece su linaje.

⁹ Según aprecia J. J. Luna –Influencias francesas en el mundo goyesco. En García de La Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236– la composición de este retrato refleja la influencia del pintor francés Huasse, que había realizado en la corte española diversos retratos como *El Infante Felipe Pedro* (Madrid, Palacio Real) y *Luis I* (Madrid, Museo del Prado).

¹⁰ Esta es la opinión que sostiene J. Camón Aznar. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 151.

4.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

4.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Luis María de Borbón y Vallabriga, XIV conde de Chinchón, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo el rostro y la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido hacia delante, y la mano derecha sujeta la pieza de un puzzle. El brazo izquierdo está flexionado hacia el cuerpo y la mano izquierda sujeta un compás.

Viste un traje de corte de muaré de color azul celeste de estilo francés, compuesto por casaca larga con faldón abierto, forrada con un tejido de color blanco, adornada con botones forrados y vueltas en las mangas; chupa abotonada, con escote en pico y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado en la pernera con cinco botones y ligas sencillas con hebilla plateada. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebilla alta plateada. Sus cabellos rubios están recogidos en una coleta posterior, adornada con un lazo de raso azul en la nuca y peinados con un solo bucle.

La figura está situada en un gabinete de estudio amueblado con una mesa rectangular, de madera tallada y dorada, de estilo neoclásico y un sillón de brazos de estilo cabriolé, con respaldo alto y ovalado, y tapizado con un tejido de color dorado, con claveteamiento acusado. Sobre la mesa se disponen planos y mapas y a su izquierda, en el suelo descansa en posición vertical un mapa de Europa, apoyado en el sillón.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el realizado a su hermana María Teresa durante la primera estancia del pintor aragonés en Arenas de San Pedro, en el verano de 1783.

En estas dos obras Goya se enfrentó por primera vez al reto de pintar los retratos de unos niños aristócratas. Sin embargo, a pesar de la emoción que muestra ante sus modelos infantiles, en ninguno de los dos lienzos el verdadero tema es el niño como individuo, sino la expresión de su grandeza aristocrática.

El diseño de la composición es sencillo, equilibrado y posee reminiscencias francesas. Sitúa en primer plano a Luis María, entregado a sus tareas educativas, ajeno a los entretenimientos infantiles propios de su edad y ataviado con la indumentaria de un adulto en miniatura. La ambientación es sobria y acentúa el carácter estudioso y concentrado del futuro cardenal. En este sentido se ha escogido para él una ubicación interior, que contrasta con el paisaje al aire libre, colorista y alegre que enmarca el cuadro de su hermana.

En su gesto destaca la mirada dulce y se observa el valor creciente que los ojos y sus miradas van adquiriendo en la retratística goyesca.

La valoración estilística que ha merecido este retrato está mediatizada por su exigua exhibición pública. Por ello, de forma genérica, se considera que su ejecución resulta algo seca, aunque se destaca la sensibilidad en el tratamiento del rostro y de las texturas de los tejidos.

La obra marca un hito importante dentro de la trayectoria goyesca pues más allá de su aparente ingenuidad, muestra la dignidad poco infantil del príncipe barroco en un período de transición social hacia la modernidad, en el que su valor es todavía reflejo de la garantía de perpetuidad que ofrece su linaje.

4.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Borbón y Vallabriga, Luis María de (1777-1823). XIV conde de Chinchón. Marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte. |
| CRONOLÓGICOS | 1783. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Gabinete de estudio. Europa. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato en pie. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato de encargo. Retrato infantil. Retrato pendant. Retrato privado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Niño. Noble. Gran canciller de Castilla. Cardenal de Santa María della Scala. Arzobispo de Toledo. Arzobispo de Sevilla. Regente del reino. Presidente de la Junta de Gobierno Provisional. Liberal. Consejero de Estado. Grande de España. Puzzle. Compás. Mesa. Planos. Mapas. Sillón de estilo cabriolé. Traje de corte. Casaca. Botones. Chupa. Bolsillos de tapilla. Calzón. Ligas sencillas. Hebilla. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Medias. Zapatos. Coleta. Lazo. Claveteamiento. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Influencia francesa. Infancia. Barroco. Ilustración. Pedagogía. Influencia rousseauniana. |

4.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 27.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria.* 1986, 27, p. 44-55, p. 49-51.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA.* Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 202.
- BATICLE, J. *Goya.* Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 68.

- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 23.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 151.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996. p. 114-115.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 31-32.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 62.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 13.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 238.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y "las cosas profundas". Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, 101.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 101, 179.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. *Cardenal Lorenzana*. Anales Toledanos. 1984, 18, p. 181-230.
- LUNA, J. J. Influencias francesas en el mundo goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43, p. 42-43.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 321
- NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989, p. 207.
- OLAVIDE, I. D. Luis de Borbón y Farnesio y D. Luis de Borbón y Vallabriga. *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*. 1902, 6, p. 437-455.
- PEÑA LÁZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María*

Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 59.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C. M. *Don Luis de Borbón. El Cardenal de los liberales (1777-1823)*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002. Monografías; 15, p. 32.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C. M. *Dos Borbones, cardenales primados en Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2001, p. 31-32.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p.60-61.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87, p. 76.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 181-182.
- VALVERDE MADRID, J. M. Goya y Boccherini en la Corte de Don Luis de Borbón. En *EL ARTE en las cortes europeas del S. XVIII. Congreso. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 794-801, p. 795.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 299.

5.

RETRATO DE LA NIÑA MARIA TERESA
DE BORBON Y VALLABRIGA



5. RETRATO DE LA NIÑA MARÍA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA

5.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La niña María Teresa de Borbón y Vallabriga.

Fecha: 1783.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 132,3 x 116,7 cm.

Localización: Washington, National Gallery of Art, Colección Ailsa Mellon Bruce².

Catalogaciones: Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; Salas 145; De Angelis 158; Morales y Marín 127.

Inscripción: Abajo a la izquierda: “*LA S. D. MARÍA TERESA / HIXA DEL SR. INFANTE / D. LUIS/ DE EDAD DE DOS AÑOS Y NUEVE MESES.*”

¹ El estado de conservación del lienzo es bastante bueno, aunque presenta unas leves pérdidas de pintura. Muestra algunos retoques en la parte superior izquierda del cielo, sobre la falda y en el follaje situado en la parte inferior izquierda. La imprimación rojiza con la que Goya preparaba sus lienzos se aprecia en algunas zonas del cielo. Véase la pormenorizada información relativa a este aspecto incluida en *The collection: Workshop of Francisco de Goya. María Teresa de Borbón y Vallabriga, later Condesa de Chinchón, 1783* [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL:< <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=51984+0+none> > (Consultado el 25 de marzo de 2003).

² Este lienzo perteneció al infante D. Luis de Borbón, dentro de cuya colección pictórica estuvo en el palacio de Arenas de San Pedro en Ávila, de donde pasó al de Boadilla del Monte en Madrid, en cuyo inventario figuraba con el número 15. Posteriormente fue heredado por la efigiada, de quien lo heredó su única hija Carlota Luisa Godoy y Borbón.

Más tarde el retrato fue llevado a París, donde formó parte de la colección de Adolfo Rúsoli –hijo de Carlota– y posteriormente de su hija María Teresa Rúsoli y Álvarez de Toledo, casada con Henri-Melchior Cagnet Chappuis, conde Maubou, quienes lo legaron a su sobrino Camilo Carlos Adolfo Rúsoli y Caro. En marzo de 1957 fue vendido por la familia en Nueva York a través de la casa de subastas Wildenstein & Co, y el 2 de marzo de 1959 fue adquirido en esta misma ciudad por Ailsa Mellon Bruce, quien lo legó a la National Gallery of Art en Washington en el año 1970.

5.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

5.2.1. Descripción

[Anotativa] Retrato de cuerpo entero y de tamaño natural de una niña en pie, de frente. Su pierna derecha está adelantada. Su brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha apoyada sobre la cintura. Su brazo izquierdo está flexionado junto al cuerpo y la mano izquierda señala una inscripción inferior. Al lado, a su izquierda se sitúa un perro caniche³ de color blanco, sentado en sus cuartos traseros. Espacio exterior⁴ con pretil y paisaje de bosques, montañas y cielo azul.

[Indicativa] Viste un traje de corte compuesto por un justillo⁵ de color azul claro de talle puntiagudo, con escote redondo y amplio y mangas ceñidas hasta el codo, adornado con encajes blancos, y una falda de color negro. Calza chapines

³ El caniche es un perro de compañía procedente de la extinguida raza árabe Barbet, originaria de Mesopotamia, que durante la Edad Media fue cruzada con los perros de aguas españoles y portugueses. Fue originalmente un perro cobrador de agua –es decir que recuperaba la caza dentro del agua–. De hecho su denominación deriva de la palabra francesa *canichon* que es el nombre de un pequeño pato. Así mismo, su nombre en lengua inglesa y alemana –*poodle* y *pudel* respectivamente– procede del verbo alemán *pudden*, que significa chapotear.

Más tarde se extendió por toda Europa y su inteligencia y carácter afable hicieron de él una raza muy popular, sobre todo entre la aristocracia. Reyes como Luis XV y Luis XVI de Francia y personajes tan conocidos como Beethoven o Madame Pompadour poseyeron ejemplares de caniche. Tras la revolución, se extendió a Inglaterra y Alemania y dentro de Francia se popularizó entre las clases menos pudientes.

Es un perro bien proporcionado, robusto, muy ágil, elegante y distinguido. Su pelaje –negro, blanco, marrón y gris– es abundante y de textura fina.

Es inteligente, astuto, juguetón y cariñoso.

⁴ El infante don Luis y doña María Teresa Vallabriga residían en el año 1783 en Arenas de San Pedro (Ávila), a 141 kilómetros al oeste de Madrid, en la vertiente sur de la sierra de Gredos, una región verde y de clima agradable. Allí encargaron la construcción de un palacio al arquitecto Domingo Ignacio Tomás, que lo construyó orientado perpendicularmente hacia la sierra de Gredos, con una gran terraza dispuesta al norte, mirando a la cordillera, dominada por picos que alcanzan los 2.500 metros de altura. Este mismo paisaje sirvió a Goya como marco para dos retratos más, el *retrato de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126) y el boceto para el *retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galleria degli Uffizzi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166) que supuestamente sirvió de estudio preparatorio para el gran retrato ecuestre, que no se conserva en la actualidad. Véase J. Baticle. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 67.

azules con hebilla dorada. Sus cabellos rubios y rizados están cubiertos con una escofieta de color blanco de estilo dormilona adornada con una cinta azul y una rosa de color rosa y sobre ella una mantilla de muselina blanca.

5.2.2. *Identificación*

[Indicativa] María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁶ (Velada, Toledo 1780⁷-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte.

Hija de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María della Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón, canciller mayor de Castilla, hermano de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, caballero de la Orden de Santiago, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden de Espiritu Santo, caballero de la Orden de San Jenaro; y de María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Esposa de Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Castuera, Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castillofiel, duque de Alcuía y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza,

⁵ El jubón, en el caso de las niñas, se cerraba por detrás y se denominaba *justillo*, tal como recoge A. Leira. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 187.

⁶ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas en su partida de bautismo con el nombre propio y sin consignar apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, según refiere R. Peña Lázaro. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 45.

⁷ R. Peña Lázaro *Ibidem*— indica que María Teresa nació el 26 de noviembre de 1790 en Velada. Otros autores mantienen que nació en 1779, quizá confundiéndola con su hermano Antonio María, que vio la luz el 6 de marzo de 1779 y falleció poco después, en diciembre de ese mismo año.

sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho.

Madre de Carlota Luisa Manuela Godoy y Borbón (Madrid 1800-1886), XVI condesa de Chinchón, duquesa de Alcuía y de Sueca, marquesa de Boadilla del Monte.

Hermana de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, arzobispo de Sevilla, regente del Reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-1779); y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Nieta de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España y; de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España, por línea paterna; y de José Ignacio de Vallabriga y Español (¿-1785), y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), duquesa viuda de Torres Secas, por línea materna.

Abuela de Adolfo Rúsoli y Godoy (Burdeos 1822-París 1914).

Sobrina de Luis I de Borbón y Saboya (1707-1724), rey de España; de Fernando VI de Borbón y Saboya (1713-1759), rey de España; de Carlos III de Borbón y Farnesio (1716-1788), duque de Parma, rey de Nápoles, rey de España; de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña; por línea paterna; y de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la Armada, caballero de la Orden de

Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas, por línea materna.

Prima de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Roma 1818), príncipe de Asturias, rey de España; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias; de Gabriel de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón y Borbón (1741-1763); de Fernando de Borbón y Borbón (1751-1802), duque de Parma y de María Luisa de Borbón y Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina consorte de Carlos IV, rey de España.

Nuera de José Godoy Cáceres Obando Ríos y de Antonia Justa Álvarez Serrano de Faria y Sánchez-Zornosa.

Suegra de Camilo Rúspoli Khevenhuller.

Cuñada de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa de Borbón y Vallabriga.

Bisnieta de Luis de Borbón (1661-1711), delfín de Francia; y de María Ana de Baviera, por línea paterna.

[Indicativa] María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga nació el 26 de noviembre de 1780 en el palacio de Velada, en Toledo. En 1783 se trasladó con su familia al palacio de Mosquera, en la localidad de Arenas de San Pedro, que había sido construido bajo la dirección del Ventura Rodríguez. Allí transcurrió su primera infancia, rodeada de la pequeña corte que su padre reunió,

frecuentada por numerosas personas relacionadas con el mundo de la cultura y las artes, como el arquitecto Ventura Rodríguez, el músico Boccherini y los pintores Luis Paret, Francisco Sasso, Gregorio Ferro y el propio Francisco de Goya, quien durante los veranos de 1783 y de 1784 pintó varios retratos del matrimonio y de sus hijos, Luis María y María Teresa.

En 1785, a la muerte de don Luis –y como consecuencia de la aplicación de las disposiciones contenidas en la *Pragmática Sanción* de 1776– fue apartada de la tutela de su madre. Su educación fue encomendada por Carlos III al cardenal Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón, arzobispo de Toledo y primado de España, quien trasladó a su hermano Luis María al palacio arzobispal, y a ella y a su hermana María Luisa con las monjas Bernardas del monasterio cisterciense de San Clemente de Toledo.

Cuando María Teresa contaba diecisiete años, el rey Carlos IV le comunicó que había decidido casarla con su primer ministro, Manuel Godoy. La aceptación de este enlace supuso para ella y para su familia el ingreso en la corte con todos los honores debidos a su rango y la restitución del apellido Borbón. Su hermano fue elevado al cardenalato, su madre fue condecorada, su hermana y ella misma recibieron la Orden de la reina María Luisa, y María Teresa pasó a ocupar la máxima dignidad detrás de la propia reina María Luisa.

El 11 de septiembre de 1797 se celebró la boda por poderes en el palacio arzobispal de Toledo, y el 2 de octubre de 1797 Manuel Godoy ratificó el matrimonio en el Escorial.

Durante su matrimonio, María Teresa tuvo dos embarazos frustrados antes de que el 7 de octubre de 1800 naciese su única hija, Carlota Luisa Manuela, que fue apadrinada por los reyes Carlos IV y María Luisa, en una ceremonia celebrada por el gran inquisidor en el Palacio Real.

Las continuas desdichas y afrentas que le inflingía públicamente su marido –que seguía manteniendo una relación amorosa con Pepita Tudó– provocó que en 1804 intentase abandonar a Manuel Godoy y marchar a Toledo junto

con su hermano el cardenal primado Luis María de Borbón, pero la reina María Luisa⁸ medió entre ambos y evitó la separación.

No obstante, cuatro años más tarde, tras el Motín de Aranjuez, María Teresa lo abandonó definitivamente y se refugió en Toledo, en casa de su hermano. El 3 de diciembre de ese mismo año salió hacia Andalucía formando parte de la comitiva de la Suprema Junta Central del reino y se estableció –junto a Luis María– en Cádiz⁹.

Finalizada la Guerra de la Independencia, volvió a Toledo con su hermano, hasta que en 1822 –a causa de la dureza e intransigencia del régimen de Fernando VII con los liberales– se tuvo que exiliar, primero en Burdeos y posteriormente en París, junto con su hermana María Luisa.

Durante su estancia en París coincidió con Francisco de Goya, viejo conocido de su familia¹⁰ y frecuentó los círculos de los exiliados liberales y en especial el salón de la marquesa de Ponteijos, donde coincidió con Pepita Tudó, antigua amante de su marido.

María Teresa falleció en París en 1828, siendo su albacea D. Vicente González Arnao. Sus restos fueron trasladados al palacio de Boadilla por su hermana María Luisa de Borbón.

⁸ C. Seco Serrano –*Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 212– recoge una interesante carta de la reina María Luisa a su prima, María Teresa: “no es decoroso no digo a ti, pero ni a ninguna mujer decente, irse así sola con tu familia, dejándonos aquí, y a tu marido y chiquita, nuestra aijadita, pues tampoco está en edad para irla llevando de un lado a otro. Así se lo puedes decir a tu marido y a tu hermano, y cree te queremos, por lo mismo no permitiremos más que lo que te convenga, y a tu decoro y el de tu marido, a quién savéis le devéis tú y tus Hermanos y parientes vuestra felicidad, pues a sus ruegos e instancias os véis como os véis; tenedlo siempre si queréis os continuemos siempre en proteger y querer”. El escrito ilustra muy bien la coacción social a la que era sometida la esposa de Godoy para que volviese junto a su esposo, a pesar de que la relación adultera que mantenía con Pepita Tudó era pública.

⁹ María Teresa y su hermano habitaron una casa en la calle de la Aduana Vieja, número 22, continua a la que años atrás había sido ocupada por otro amigo de Goya, el comerciante Sebastián Martínez. Véase María Pemán. Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez. *Archivo Español de Arte*. 1992, LXV, 259-260, p. 303-320.

¹⁰ Desde Burdeos Goya escribió en noviembre de 1824 a la duquesa de San Fernando con gran confianza y amistad “me hallaba sin dinero y admití la oferta de unos amigos que me anticiparon los gastos del camino”, como recoge Ángel Montero. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa. *Antiquaria*. 1989, febrero, 59, p. 38-43, p. 42.

5.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ que forma pareja con el pintado a su hermano Luis María¹². Las dos obras integran la serie de retratos que Goya realizó para el infante don Luis durante la primera estancia del pintor aragonés en su palacio de Arenas de San Pedro, en el verano de 1783.

La pareja de obras constituye uno de los primeros intentos de Goya de llevar a cabo –según los presupuestos de la Ilustración– los retratos de unos niños aristócratas.

En este lienzo, de forma más exitosa que en su *pendant*, logró en parte su objetivo, pues la representación que realizó de María Teresa está a caballo entre los retratos cortesanos de niños –en los que estos son mostrados como adultos en miniatura– y el retrato infantil ilustrado –que se decanta por la mayor naturalidad de los modelos–.

¹¹ Forma parte del conjunto de obras que el infante don Luis encargó a Goya, de las que sólo de forma muy genérica –a través de una misiva fechada el 20 de septiembre de 1783 para a su amigo Martín Zapater –conocemos el precio global que Goya percibió “... acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a hecho mil onores; he hecho su retrato, el de su señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber ido ya otros pintores y no aber acertado a esto (...). He estado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles. Me an regalado mil duros y una bata para mi muger, toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí; y an sentido tanto que me aya hido que no se podían despedir del sentimiento, y con las condiciones que abía de volver lo menos todos los años”.

No obstante, más allá del peculio que pudiera obtener, la relación que Goya trabó con el infante fue determinante para los contactos que posteriormente estableció con diferentes familias de la más alta nobleza cortesana, como los Altamira, los Osuna o los Alba. Esta razón explica el interés que este aspecto ha suscitado en la crítica a lo largo de las últimas décadas. Véanse la propia correspondencia del pintor en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250, 254–; los inaugurales trabajos de P. Gassier –Les portraits peints par Goya pour l’Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l’art*. 1979, XLIII, p. 9-22; Goya, pintor del Infante D. Luis. En *Goya en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19 y ¿Un retrato de Boccherini por Goya?. En García de la Rasilla, I., y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181–; el trabajo de conjunto de N. Glendinning –Goya’s Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247–; las incursiones de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55 y Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35–; el artículo de V. Sgarbi –Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42– y las interesantes contribuciones de J. Gallego –Goya y el infante don Luis. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35–.

¹² *Retrato del niño Luis María de Borbón y Vallabriga* (1783). Óleo sobre lienzo, 134 x 115 cm. Madrid, Colección Marqués de Miraflores. Gassier 159; GW 209; Gudiol 149/70, 138/80; Morales y Marín 128).

En este sentido la obra muestra la evolución que está experimentado Goya, pues aunque la niña imita la postura, los gestos y la indumentaria de los mayores, la expresión de su personalidad gana protagonismo, a la vez que la puesta en escena se simplifica notablemente, de acuerdo con las ideas pedagógicas rousseauianas.

Por otra parte, es indudable que el artista estaba cautivado por la sensibilidad y la dulzura de esta niña –que será más tarde esposa de Godoy y condesa de Chinchón– a la que retrataría en diferentes ocasiones a lo largo de su vida¹³ y con la que mantendría relaciones de afecto hasta el año de la muerte de ambos, en el exilio francés.

No obstante el tema de la obra no es sólo reflejar la psicología de su modelo, sino también dar testimonio público y proyectar su alta condición social. Para ello el artista utiliza el inteligente artificio de colocarla señalando con autoridad la inscripción que figura en el ángulo inferior derecho del cuadro donde se registra la filiación real de la niña, sin utilizar su apellido, que estaba prohibido al cónyuge y a la descendencia en los matrimonios morganáticos.

El diseño de la composición se inspira en fuentes velazqueñas¹⁴ –como todas las obras localizadas en espacios exteriores que Goya realizó en estas mismas fechas– y se organiza de forma simétrica en torno a las líneas diagonales marcadas por el muro y el paisaje¹⁵. La niña está colocada en el centro del lienzo y lo divide en partes iguales. La simetría tan sólo se rompe

¹³ María Teresa de Borbón aparece además de en éste, en tres retratos goyescos más: *Retrato de la familia del Infante don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca. Gassier 152; GW 208); *Retrato de María Teresa de Borbón y Vallabriga* (1800. Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi. Gassier 353; GW 793n.; Gudiol 328/ 70, 328/85) y *Retrato de María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón* (1800. Óleo sobre lienzo. 216 x 144 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 371; GW 793; Gudiol 425/70, 404/85; Salas 360; Morales y Marín 307).

¹⁴ Así lo indica A. Reuter. *María Teresa de Borbón y Vallabriga, 1783*. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 178.

¹⁵ Este mismo esquema compositivo ya lo había utilizado en la sobrepuerta destinada al dormitorio de los príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo obra conocida como *Muchachos jugando a los soldados*

mediante la línea inclinada que constituye el muro que separa los dos mundos –el del palacio y el del campo; el de la naturaleza ordenada y el de la naturaleza agreste y salvaje–. Además, la pequeña figura está presentada desde un punto de vista bajo, lo que le confiere mayor majestuosidad. El pequeño perro blanco y el macizo de plantas –clara alusión a las aficiones botánicas del infante¹⁶– cierran el primer plano de la composición aumentando la potencia de las montañas y el bosque y sugiriendo la verdadera altura de la pequeña.

La técnica pictórica es de una gran calidad estética. La gama cromática está compuesta por una amplia gama de tonalidades frías de azules y verdes, sobre las que destaca la clara luminosidad de las nubes, la transparencia de los encajes, la suavidad de las carnaciones y el brillo del pelaje del perrillo de aguas. Por su parte, el tratamiento de las pinceladas contrapone los trazos largos y fluidos del bosque, las montañas y el perro con los más menudos y cuidados de la figura infantil.

La obra, apartándose de los tópicos al uso en los retratos cortesanos, constituye uno de los más tempranos y bellos retratos infantiles realizados por Goya, quien creó una obra original que impresiona tanto por el encanto y la gracia infantil de María Teresa como por su gran calidad estética.

5.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

5.3.1. Resumen

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Retrato de cuerpo entero y de tamaño natural de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga, futura XV condesa de Chinchón, en pie, de frente. Su |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

(1779. Óleo sobre lienzo, 1,46 x 0,94. Madrid, Museo del Prado. Gassier 84; GW 128; Gudiol 79/ 70, 73/85; Morales y Marín 79).

¹⁶ La representación de las plantas situadas a la izquierda de María Teresa puede hacer referencia al importante y afamado gabinete de historia natural que poseía el infante don Luis Antonio y que al fallecimiento de éste fue trasladado a Toledo, según recoge Manuel Gutiérrez García-Brazales. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230, p. 204.

pierna derecha está adelantada. Su brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha apoyada sobre la cintura. Su brazo izquierdo está flexionado junto el cuerpo y la mano izquierda señala una inscripción inferior. Al lado, a su izquierda se sitúa un perro caniche de color blanco, sentado en sus cuartos traseros.

Viste un traje de corte compuesto por un justillo de color azul claro de talle puntiagudo, con escote redondo y amplio y mangas ceñidas hasta el codo, adornado con encajes blancos, y una falda de color negro. Calza chapines azules con hebilla dorada. Sus cabellos rubios y rizados están cubiertos con una escofieta de color blanco de estilo dormilona adornada con una cinta azul y una rosa de color rosa y sobre ella una mantilla de muselina blanca.

La figura está situada en un espacio exterior con pretil y paisaje de bosques, montañas y cielo azul.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su hermano Luis María. Las dos obras integran la serie de retratos que Goya realizó para el infante don Luis durante su primera estancia en el palacio de Arenas de San Pedro, en el verano de 1783, y constituyen uno de sus primeros intentos de llevar a cabo –según los presupuestos de la Ilustración– los retratos de unos niños aristócratas.

En este lienzo, de forma más exitosa que en su *pendant*, logró en parte su objetivo, pues la representación que realizó de María Teresa está a caballo entre los retratos cortesanos de niños –en los que éstos son mostrados como adultos en miniatura– y el retrato infantil ilustrado –que se decanta por la mayor naturalidad de los modelos–. La obra muestra la evolución que está experimentado Goya, pues aunque la niña imita la postura, los gestos y la indumentaria de los mayores, la expresión de su personalidad gana protagonismo, a la vez que la puesta en escena se simplifica notablemente, de acuerdo con las ideas pedagógicas rousseauianas.

El tema de la obra no es sólo reflejar la psicología de su modelo, sino también dar testimonio público y proyectar su alta condición social. Para ello el artista utiliza el inteligente artificio de colocarla señalando con autoridad

la inscripción que figura en el ángulo inferior derecho del cuadro donde se registra la filiación real de la niña, sin utilizar su apellido.

El diseño de la composición se inspira en fuentes velazqueñas y se organiza de forma simétrica en torno a las líneas diagonales marcadas por el muro y el paisaje. La niña está colocada en el centro del lienzo y lo divide en partes iguales. La simetría tan sólo se rompe mediante la línea inclinada que constituye el muro que separa los dos mundos –el del palacio y el del campo; el de la naturaleza ordenada y el de la naturaleza agreste y salvaje–. Además, la pequeña figura está presentada desde un punto de vista bajo, lo que le confiere mayor majestuosidad. El pequeño perro blanco y el macizo de plantas –clara alusión a las aficiones botánicas del infante– cierran el primer plano de la composición aumentando la potencia de las montañas y el bosque y sugiriendo la verdadera altura de la pequeña.

La técnica pictórica es de una gran calidad estética. La gama cromática está compuesta por una amplia gama de tonalidades frías de azules y verdes, sobre las que destaca la clara luminosidad de las nubes, la transparencia de los encajes, la suavidad de las carnaciones y el brillo del pelaje del perrillo de aguas. Por su parte, el tratamiento de las pinceladas contrapone los trazos largos y fluidos del bosque, las montañas y el perro con los más menudos y cuidados de la figura infantil.

La obra, apartándose de los tópicos al uso en los retratos cortesanos, constituye uno de los más tempranos y bellos retratos infantiles realizados por Goya, quien creó una obra original que impresiona tanto por el encanto y la gracia infantil de María Teresa como por su gran calidad estética

5.3.2. *Descriptores*

| | |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Borbón y Vallabriga, María Teresa Josefa (1780-1828). XV condesa de Chinchón. Marquesa de Boadilla del Monte. |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CRONOLÓGICOS | 1783. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio exterior. Bosques. Paisaje. Montañas. Arenas de San Pedro (Ávila). Sierra de Gredos. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato infantil. Retrato en pie. Retrato de frente. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato psicológico. Retrato privado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Niña. Noble. Perro caniche. Traje de corte. Justillo. Falda. Encajes. Chapines. Hebilla. Escofieta. Dormilona. Cintas. Mantilla. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Influencia velazqueña. Infancia. Composición diagonal. Naturaleza. Ilustración. Pedagogía. Influencia rousseauniana. Arquetipos femeninos. |

5.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 27.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55, p. 48-49.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 202.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 33.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 68, 162.
- BERUETE y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 22-23.
- BROWN, J. y MANN, R. G. *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries. Washington: The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Washington, D. C: National Gallery of Art; [Cambridge, England]: Cambridge University Press, 1990, p. 27-32.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 126, 255.
- CAVALLI-BJÖRMAN, G. Goyas Porträttkonst. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari*,

- 1995: [Catálogo de exposición]. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 44-51, 45-46.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
 - *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Catalogue*. Washington: National Gallery of Art, 1985, p. 184.
 - FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 76, 79.
 - FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 100, 116-117.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 33.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 68, 90.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 32-33.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 62.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, 23.
 - GASSIER, P. Goya, pintor del Infante D. Luis. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19, p. 18.
 - GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 94.
 - GASSIER, P. Introduction. En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin–29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 11-27, p. 12.
 - GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 10, 13, 18, 20.
 - GIL SALINAS, R. Goya y la difusión del arte español en América. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 327-336, p. 332.
 - GLENDINNING, N. Goya y el espíritu de Velázquez. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés, p. 13-44, p. 30.
 - GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y “las cosas profundas”. Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 101-102.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- GRASA, T. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza. Heraldo de Aragón, 1992, p. 102, 112, 148.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- JULLIAN, R. Goya et le paysage. En *ACTAS del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*. Granada: Universidad de Granada; Departamento de Historia del Arte, 1978, v. III, p. 109-116.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 187.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 46.
- LUNA, J. J. Influencias francesas en el mundo goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 87: Retrato de la condesa de Chinchón. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 199-206, p. 199-200.
- MONTERO, A. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa. *Antiquaria*. 1989, Febrero, 59, p. 38-43, p. 39-40, 43.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. 1989, Septiembre, 68, p. 34-43, p. 42.
- PEÑA LAZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p.37-62, p. 59.
- REUTER, A. María Teresa de Borbón y Vallabriga, 1783. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 178-179, 330-331.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C. M. *Dos Borbones, cardenales primados en Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2001, p. 31.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152, p. 131,150.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p.61.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87, p. 76.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.

- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 99, 114.
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. María Teresa de Borbón y Vallabriga, later Condesa de Chinchón, 1783* [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL:< <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=51984+0+none> > (Consultado el 25 de marzo de 2003).
- TOMLINSON; J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 179-182, 202.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 2.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 299-300.
- WILSON-BAREAU, J. Retratos, 1783-1805: Retrato ecuestre de María Teresa de Vallabriga, 1783. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 248-250, p. 250.

6.

RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA



6. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA

6.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Vallabriga.

Fecha: 1783-1784¹.

Descripción física: Óleo sobre tabla, 66,7 x 50,5 cm².

Localización: México, Colección particular³.

Catalogaciones: Gassier 162; GW 206-212 n.; Gudiol 153/70; Morales y Marín 558.

¹ Muy probablemente el retrato fue pintado en su primera versión en el verano de 1783 y fue actualizado durante la segunda estancia de Goya en Arenas de San Pedro, durante la misma estación del año siguiente. Véase la relación completa de cómo se descubrió el repinte *infra*, nota 16.

² Estas medidas han sido propuestas por M. Mena Marqués –Doña M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas. En *Goya: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 133-135– y posteriormente también por A. Reuter –María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783-1784. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 176-177, 330–.

Las dos autoras corrigen así las medidas propuestas por P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona. Noguer, 1981, 2 v., v. 1, p. 46–, quien sitúa la obra en localización ignorada y la describe con las medidas 65 x 37 cm. El mismo error fue reiterado, años después, por J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1994, p. 371–.

³ M. Mena Marqués –*Ibidem*– señala que esta obra permaneció desde que fue pintada en el año 1783 en el palacio de Arenas de San Pedro (Ávila), posteriormente fue trasladada al palacio de Boadilla del Monte (Madrid), donde permaneció hasta 1904. Por su parte, A. Reuter –*Ibidem*– completa el periplo del retrato, indicando que de ahí pasó a Florencia como parte de la herencia de Camilo Rúspoli, y que más tarde estuvo en otra colección particular italiana de la que pasó a otra británica.

Las dos autoras coinciden en señalar que antes de su localización actual en México, fue vendida en la Galería Christie's el 22 de mayo de 1992, aunque Mena sostiene que la subasta se efectuó en la sede de Nueva York, mientras que Reuter afirma que fue en Londres.

6.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

6.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto largo de una mujer joven de frente, con el rostro ligeramente ladeado hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje de corte de seda de color azul con escote amplio adornado con encajes. Cubre sus hombros con una manteleta⁴ de seda de color azul claro ribeteada con una boa de piel marrón oscura. Sus cabellos castaños están empolvados y peinados recogidos hacia detrás en un moño bajo.

6.2.2. Identificación

[Indicativa] María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond⁵ de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

Hija de José Ignacio de Vallabriga y Español, capitán del regimiento de caballería de los Voluntarios de España en el escuadrón de Aragón⁶, y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), condesa viuda de Torresecas.

⁴ La manteleta es una prenda de abrigo femenina consistente en una especie de esclavina con grandes puntas largas. Véase C. Herranz Rodríguez. Glosario de indumentaria. En Seseña, N. (dir.). *Vida cotidiana en los tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya 96; Lumwerg, 1996, p. 207-214.

⁵ El cuarto apellido de María Teresa de Vallabriga aparece transcrito en la documentación de dos formas diferentes: Como *Drummond* por A. Montero –La pinacoteca de D.^a María Teresa Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, p. 44-50–; o como *Drumont* en R. Peña Lázaro –Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 41–.*

⁶ Así recogido por A. Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, mariano Pano y Ruata; 10, p. 150–, sin embargo R. Ramón Jarné –Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51– mantiene que era coronel del ejército de voluntarios de a caballo; al igual que A. Fortún Paesa –Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84–.

Esposa de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María de la Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón.

Madre de Luis María de Borbón y Vallabriga⁷ (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, regente del reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-Velada, Toledo 1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁸ (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

Hermana de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la Armada, caballero de la Orden de Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas.

Nieta de José Rozas y Meléndez de la Cruz (Lima 1665-?), I conde de Castelblanco; y de María Josefa Drummond, condesa consorte de Castelblanco, por línea materna.

Abuela de Carlota Luisa Godoy y Borbón (1800-1886), duquesa de Alcudia y de Sueca, I marquesa de Boadilla del Monte, XVI condesa de Chinchón.

⁷ El hijo primogénito del matrimonio morganático de D. Luis de Borbón y de M.^a Teresa de Vallabriga fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga. Cuando el 4 de agosto de 1799, Carlos IV permitió a sus primos usar el apellido paterno, a la vez que les concedía la grandeza de España, se añadieron notas a las partidas y se tacharon las relativas a la Pragmática Sanción, tal como refleja R. Peña Lázaro. *Op. cit.*, p. 45 y 57.

⁸ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, según indica R. Peña Lázaro. *Ibidem*.

Sobrina de María Benita de Rozas y Drummond, casada con Pedro Fitz James Stuart y Colón, caballero del rey y duque de San Leonardo.

Nuera de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España.

Suegra de Manuel Domingo Francisco Godoy Álvarez de Faria (Badajoz 1767-París 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castillofiel, duque de Alcudia y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza, sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, secretario de la reina, casado con M.^a Teresa Josefa; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa.

Cuñada de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Carlos III (1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles (1734-1759), rey de España (1759-1788); de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Bisnieta del duque de Melfort.

[Informativa] María Teresa de Vallabriga nació el 6 de noviembre de 1759 en Zaragoza. En 1773, al morir su madre, ella y su hermana María Ana se trasladaron a

vivir a Madrid con su tía M.^a Benita de Rozas y Drummond⁹. Las dos niñas fueron educadas en un ambiente refinado y aristócrata, ya que, aunque no pertenecían a la alta nobleza, sí poseían ascendencia ilustre.

A los dieciséis años, la familia materna concertó el casamiento de María Teresa con el infante D. Luis –que la aventajaba treinta y dos años– y al que al parecer, había conocido en la Granja de San Ildefonso, donde su tío, como caballero de Carlos III, solía acudir con su familia.

El 26 de julio de 1776, María Teresa contrajo matrimonio morganático con el infante en Olías del Rey (Toledo), en el oratorio de la casa que allí poseía la duquesa de Fernandina, marquesa de Villafranca. Se trataba de una unión desigual, en la que primaron los intereses políticos del monarca Carlos III, quien para asegurar el trono a su hijo, el futuro Carlos IV, obligó a su hermano a casarse con una joven de la pequeña nobleza, que no fuese grande de España. Para regular esta situación, Carlos III promulgó la *Pragmática Sanción* el 23 de marzo de 1776, que reglamentaba este tipo de matrimonios en todos sus aspectos, relegando de la sucesión al trono a los hijos de estas uniones, privándoles del apellido Borbón y obligándoles a vivir fuera de la Corte. La principal razón subyacente a esta disposición estaba relacionada con el hecho de que Carlos III había nacido y se había educado en Nápoles, lo que contravenía la *Ley Sálica* de 1713, de manera que si el infante D. Luis se casaba y tenía descendencia legítima se podía poner en entredicho la línea de sucesión a la Corona española.

La vida de María Teresa a partir de este momento estuvo estrechamente ligada a la de su esposo. El matrimonio estaba obligado a residir a no menos de cuarenta leguas de la Corte y se estableció inicialmente en Velada, en el palacio de los condes de Altamira; más tarde en Cadalso de los Vidrios; posteriormente en Boadilla del Monte y finalmente en Arenas de San Pedro.

⁹ La relevancia social de la familia adoptiva de María Teresa de Vallabriga se estudia en el artículo de R. Peña Lázaro –*Ibidem*, p. 41– y en el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 21–.*

Su vida no fue muy feliz, pues aunque el matrimonio gozaba de una buena situación económica, su vida social era muy limitada y monótona, y transcurría en pueblos demasiado alejados de la bulliciosa corte.

María Teresa enviudó en 1785 –a los veintiséis años– y fue inmediatamente apartada de sus hijos, siguiendo los postulados de la Pragmática. Sus hijos se educaron en Toledo lejos de ella; Luis María tutelado por el cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, y María Luisa y María Teresa en el monasterio cisterciense de las Bernardas de la misma ciudad.

En 1792 –transcurridos cuatro años después del fallecimiento de Carlos III– su hijo Carlos IV levantó la confinación de María Teresa y le permitió establecerse libremente en cualquier provincia, ciudad o pueblo. Se instaló en Zaragoza, en la casa que fue de su padre en la plaza del Mercado, en el barrio de San Pablo y que había comprado a sus hermanos por medio de su apoderado Francisco del Campo, junto con una torre en Malpica. A la muerte de Ramón Pignatelli, adquirió el Palacio de Zaporta en la calle de San Jorge, donde estableció su residencia.

En 1797 recibió la noticia de la boda de su hija mayor con Manuel Godoy, príncipe de La Paz, en cuyas capitulaciones matrimoniales se restablecieron sus derechos y los de sus hijos. En 1802, con permiso real, acudió a la corte a ver a sus hijos, regresando a Zaragoza acompañada por su hija menor María Luisa.

En Zaragoza padeció el primer sitio de 1808. En noviembre de ese año, y antes del segundo sitio de la ciudad, se refugio en Mallorca, acompañada de José A. de Villafañe, Inquisidor del Tribunal de Aragón, y de algunas religiosas del convento de Santa Inés.

Regresó a Zaragoza en 1814, donde falleció el 26 de febrero de 1820. A su muerte, la excelente pinacoteca que poseía fue trasladada a Boadilla del Monte, siguiendo lo que había estipulado en el testamento otorgado ante

Pablo Fernández Treviño, para que permaneciese en él mientras durase su descendencia y la de su esposo¹⁰.

6.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ que formaba pareja con otro de su esposo, el infante D. Luis de Borbón obra del pintor Anton Mengs¹². Ha permanecido durante mucho tiempo desconocido¹³ para el gran público, aunque figuraba

¹⁰ Sobre la pinacoteca de María Teresa de Vallabriga véase el artículo de A. Montero. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.

¹¹ Las circunstancias precisas en la que se efectuó el encargo así como la cantidad que se pagó por él, no se conocen con precisión. Sin embargo, se conserva una carta de Goya a su amigo Martín Zapater, fechada el 20 de septiembre de 1783, en la que le da cuenta de forma genérica de los trabajos que ha realizado para el infante y la cantidad global que ha recibido por ellos "... Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a hecho mil honores; he hecho su retrato, el de su señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber ido ya otros pintores y no aber acertado a esto (...). He estado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles. Me an regalado mil duros y una bata para mi muger, toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí; y an sentido tanto que me aya hido que no se podían despedir del sentimiento, y con las condiciones que abía de volver lo menos todos los años".

Las relaciones entre Goya y el infante, los contactos personales que las propiciaron y la influencia que el ambiente culto y refinado de la pequeña corte de Arenas ejercieron sobre la producción goyesca son algunos de los aspectos que más han interesado a la crítica en los últimos años. Sobre todas estas cuestiones véase la propia correspondencia del pintor en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250, 254–; los pertinentes trabajos de P. Gassier –Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22; Goya, pintor del Infante D. Luis. En *Goya en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19 y ¿Un retrato de Boccherini por Goya?. En García de la Rasilla, I., y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181–; el trabajo de conjunto de N. Glendinning –Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247–; el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55 y Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35–; el artículo de V. Sgarbi –Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42– y las interesantes aportaciones de J. Gallego –Goya y el infante don Luis. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35–.

¹² Juan José Junquera y Mato –Retrato de Dña. M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas (1758-1820). En *Goya y el Infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 112-115, p. 114–, en nota a pie de página precisa que dicho retrato fue descrito por Aureliano de Beruete en 1816 y que aparece consignado en los inventarios de Boadilla como "... retrato del S^{mno} Señor Ynfante Don Luis Jaime de Borbón de medio cuerpo con uniforme de Gala y sombrero puesto debajo del brazo: su autor Dⁿ Rafael Mengs: tiene un marco dorado muy usado, en dos rs...". Dicho retrato del infante pasó posteriormente por herencia a su hija menor, la duquesa de San Fernando, que murió sin descendencia.

¹³ La causa principal de este desconocimiento hay que buscarla en la confusión reinante en los retratos de los Borbón Vallabriga. Tal como recoge Juan José Junquera y Mato –*Op. cit.*, p. 112– “sabida es la

en la testamentaria y en los posteriores inventarios de las obras del infante y estaba citado en la bibliografía de Goya.

Forma parte de la serie¹⁴ de efigies de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784 en la pequeña corte que entorno suyo, estableció el infante en Arenas de San Pedro.

La composición está muy próxima al retrato de María Teresa de perfil que se exhibe en el Prado, con el que coincide en la postura y la indumentaria de gran simplicidad, en una pose muy del gusto neoclásico que recuerda a los antiguos bustos romanos que aparecían en las medallas y los relieves. Ambos comparten también un diseño y una técnica de factura muy firme, similares a los que el artista utilizará posteriormente en los cartones para tapices, pintados poco después para las salas de los príncipes de Asturias en el palacio del Pardo¹⁵.

Las pinceladas están muy cuidadas y aprovechan las cualidades de la tabla para conferir a la pintura un aspecto esmaltado, muy adecuado para reflejar la luminosidad juvenil del rostro de la bella esposa del infante. Por su parte, su cromatismo contrasta fuertemente con el negro del fondo y con los tonos luminosos de la manteleta y la blancura sonrosada de su piel juvenil, en perfecta consonancia iconográfica con el retrato de su marido, con cuyo uniforme blanco hace juego la manteleta.

La obra constituye una magnífica demostración de la forma de pintar de Goya en sus inicios como retratista y un testimonio valioso sobre la técnica

confusión reinante en los retratos de los Borbón-Vallabriga pues además de aquellos cuadros recogidos en la testamentaria del infante don Luis hay otros que aparecen, más tarde, en el de su hija la duquesa de San Fernando... Si a ello añadimos las impresiones en las medidas, las repeticiones, versiones y copias, tendremos una idea de las dificultades que plantean”.

Se suma que en el reparto testamentario que afectó a todo el conjunto en 1904, esta obra correspondió al lote del príncipe Camile Rúsoli, con lo que abandonó España camino de Florencia y quedó fuera de los circuitos a los que los goyistas españoles tenían más fácil acceso. Véase *supra* nota 2.

¹⁴ La serie conservada está constituida por cuatro obras: El retrato que nos ocupa; el *Retrato de busto de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 47,5 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Salas 141; De Angelis 159; Morales y Marín 123); el *Retrato de tres cuartos de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126); y el *Retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galeria degli Uffizzi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166).

que utilizaba para actualizar sus retratos, cuando las circunstancias así lo requerían. En efecto, el exhaustivo proceso de limpieza al que el cuadro fue sometido antes de su subasta en 1992 puso de manifiesto no sólo la delicadeza de la técnica y el dibujo existentes bajo la preparación de la tabla, sino también cambios sustanciales en la vestimenta¹⁶.

6.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

6.3.1. Resumen

Retrato de busto largo de María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond de Melfort, de frente, con el rostro ligeramente ladeado hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente.

Viste un traje de corte de seda de color azul con escote amplio adornado con encajes. Cubre sus hombros con una manteleta de seda de color azul claro ribeteada con una boa de piel marrón oscura. Sus cabellos castaños están empolvados y peinados recogidos hacia detrás en un moño bajo.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo que formaba pareja con otro de su esposo, obra del pintor Anton Mengs.

¹⁵ Muy especialmente las similitudes se dan con *La Vendimia* (1786-1787. Óleo sobre lienzo, 275 x 190 cm. Gassier 188; GW 264; Gudiol 219/70, 207/85; Morales y Marín 157).

¹⁶ El repinte convirtió un vestido ajustado con cuello de encaje y mangas cerradas en los puños, similar al que luce la duquesa de Osuna en su hermoso *Retrato* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín 140) en la actual manteleta azul y boa de piel.

La fecha en que probablemente tuvo lugar la actualización fue el año 1784, cuando Goya volvió por segunda vez a Arenas de San Pedro y realizó el gran *Retrato de la familia del Infante don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca. Gassier 152; GW 208) en el que la actitud de M.^a Teresa es muy similar a la del lienzo que nos ocupa.

Ha permanecido durante mucho tiempo desconocido para el gran público, aunque figuraba en la testamentaria y en los posteriores inventarios de las obras del infante y estaba citado en la bibliografía especializada.

Forma parte de la serie de efigies de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784 en la pequeña corte que entorno suyo, estableció el infante en Arenas de San Pedro.

La composición está muy próxima al retrato de perfil que de ella se conserva actualmente en el Prado, con el que coincide en la postura y la indumentaria de gran simplicidad, en una pose muy del gusto neoclásico que recuerda a los antiguos bustos romanos que aparecían en las medallas y los relieves. Ambos comparten un diseño y una técnica de factura muy firme, similares a los que el artista utilizó posteriormente en los cartones para tapices, pintados poco después para las salas de los príncipes de Asturias en el palacio del Pardo.

Las pinceladas están muy cuidadas y aprovechan las cualidades de la tabla para conferir a la pintura un aspecto esmaltado, muy adecuado para reflejar la luminosidad juvenil del rostro de la bella esposa del infante. Por su parte, el cromatismo contrasta fuertemente con el negro del fondo y con los tonos luminosos de la manteleta y la blancura sonrosada de su piel juvenil, en perfecta consonancia iconográfica con el retrato de su marido, con cuyo uniforme blanco hace juego la manteleta.

La obra constituye una magnífica demostración de la forma de pintar de Goya en sus inicios como retratista y un testimonio valioso sobre la técnica que utilizaba para actualizar sus retratos, cuando las circunstancias así lo requerían. En efecto, el exhaustivo proceso de limpieza al que el cuadro fue sometido antes de su subasta en 1992 puso de manifiesto no sólo la delicadeza de la técnica y el dibujo existentes bajo la preparación de la tabla, sino también cambios sustanciales en la vestimenta.

6.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Vallabriga y Rozas, María Teresa de (1759-1820). |
| CRONOLÓGICOS | 1783-1784. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de busto largo. Retrato de frente. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato pendant. Retrato repintado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Traje de corte. Encajes. Manteleta. Boa. Cabellos empolvados. Moño. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Neoclasicismo. Matrimonio morganático. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Simplificación compositiva. Paisanaje |

6.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN, A. *Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, Mariano Pano y Ruata; 10, p. 150-153.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 17, 65-69, 72, 75, 79.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 52-53.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 32.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 17-18, 20.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 69.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 250.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- JUNQUERA Y MATO, Juan J. Retrato de Dña. M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas (1758-1820). En *GOYA y el Infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 112-115.*
- MENA MARQUÉS, M. B. Doña M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 133-135.
- MENA MARQUÉS, M. Goya: la question n'est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37, p. 36.
- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas: la desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, 64, p. 44-50.
- MONTERO A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.
- PEÑA LÁZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62.*
- PEÑA LÁZARO, R. Teresa de Vallabriga. Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1989, XXV, p. 103-121.
- REUTER, A. María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783-1784. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 176-177, 330.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 84-85.
- ROSE DE VIEJO, I. Lille and Philadelphia. Goya, and regard libre. *The Burlington Magazine*. 1999, 141, 1153, p. 246-248, p. 247.
- STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000, p. 257 y 336, nota 451.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989. XXVI, 101, p. 32-44.

7.

RETRATO DE MARIA TERESA
DE VALLABRIGA A CABALLO



7. RETRATO DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA A CABALLO

7.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Vallabriga a caballo.

Fecha: 1784¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm.

Localización: Florencia, Galeria degli Uffizzi².

Catalogaciones: Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166.

7.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

7.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de una mujer joven montada a caballo, de perfil hacia su derecha. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado y levantado. El brazo izquierdo está flexionado y

¹ La datación está corroborada por una carta que Goya remitió a su amigo Martín Zapater, fechada el 2 de julio de 1784, recogida en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 254– en estos términos: “Queridito Martín. Estoy flaco y no trabajo mucho. Aun no he acabado el retrato a caballo de la Señora del Infante, pero le falta poco...”.

J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 72 – observa con interés esta información y la interpreta en el sentido de que Goya había realizado el boceto del natural en Arenas de San Pedro, y posteriormente, la obra definitiva en Madrid.

² El lienzo formaba parte de la colección artística que el infante don Luis de Borbón albergaba en su palacio de Arenas de San Pedro (Ávila). Por herencia pasó a su nieta Carlota Godoy y Borbón, duquesa de Sueca; de ella lo heredó su hijo Luis Ruspoli, marqués de Boadilla del Monte, quién lo legó a Paolo Ruspoli. En el año 1964 fue adquirido por la Galeria degli Uffizzi de Florencia, su actual ubicación. Está incluido en los diversos inventarios de Boadilla del Monte realizados durante los años 1826 y 1847-1856, con el número 118.

Estos aspectos se pueden consultar en J. Wilson-Bareau. Retratos, 1783-1805: Retrato ecuestre de María Teresa de Vallabriga, 1783. En *Goya. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 248-250, 368.

con ambas manos sostiene las riendas. Espacio exterior con fondo de paisaje, montañas³, bosques, cielo azul y nubes.

[Informativa] Viste un traje de corte de color azul de estilo a la polaca, con escote amplio y mangas largas y ajustadas, adornado con bordados, encajes y cintas. Cubre su pecho con un fichú de color blanco y sus manos con unos guantes blancos. Calza botas de montar de color oscuro. Sus cabellos naturales están peinados y recogidos hacia la nuca con un moño trenzado, adornado con un lazo azul y cubiertos con un sombrero oscuro adornado con plumas. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha sin tocar el suelo; es bayo, con las crines recogidas y trenzadas con lazos y cintas de color azul⁴ y larga cola. La montura está formada por gualdrapa de color azul con ribetes, bordados y flecos dorados que cubre la silla de montar y la funda dorada del bastón de mando; riendas simples; bridas; petral y estribos dorados.

7.2.2. *Identificación*

[Indicativa] María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond⁵ de Melfort (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820).

³ En 1783 y 1784 el infante don Luis y doña María Teresa Vallabriga residían en Arenas de San Pedro (Ávila), a 141 kilómetros al oeste de Madrid, en la vertiente sur de la sierra de Gredos, una región verde y de clima agradable, donde encargaron la construcción de un palacio a Domingo Ignacio Tomás. Este palacio se disponía perpendicularmente a la sierra y la terraza estaba orientada al norte, mirando a la cordillera, dominada por los picos que alcanzan los 2.500 metros de altura. El mismo paisaje sirvió de marco para dos obras más, el *Retrato de la pequeña M.^a Teresa de Borbón y Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; De Angelis 158, Morales y Marín 127) y el *Retrato de M.^a Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126).

⁴ El ornato del caballo montado por la esposa del infante es muy parecido al que luce el equino que monta la reina, en el *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (1799. Óleo sobre lienzo, 355 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/85; Morales y Marín 302).

⁵ El cuarto apellido de María Teresa de Vallabriga aparece transcrito en la documentación de dos formas diferentes: Como *Drummond* por A. Montero –La pinacoteca de D.^a María Teresa Vallabriga y Rozas (I): La desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, p. 44-50–; o como *Drumont* en R. Peña Lázaro –Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga. En *Goya y el infante D. Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” Doña M.^a Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 41–.*

Hija de José Ignacio de Vallabriga y Español, capitán del regimiento de caballería de los Voluntarios de España en el escuadrón de Aragón⁶, y de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (¿-1773), condesa viuda de Torresecas.

Esposa de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid 1727-Arenas de San Pedro, Ávila 1785), infante de España, cardenal diácono de la Santa Romana Iglesia del Título de Santa María de la Scala, arzobispo comendador y dispensador en lo espiritual y temporal de la Iglesia de Toledo, primada de las Españas y de la metropolitana de Sevilla, XIII conde de Chinchón.

Madre de Luis María de Borbón y Vallabriga⁷ (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte, gran canciller de Castilla, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo primado de Toledo, regente del reino, presidente de la Junta de Gobierno Provisional y consejero de Estado, grande de España; de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-Velada, Toledo 1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁸ (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa consorte de San Fernando de Quiroga.

⁶ Así se recoge en A. Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, Mariano Pano y Ruata; 10, p. 150–. Sin embargo, R. Ramón Jarné –Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 50-51– mantiene que era coronel del ejército de voluntarios de a caballo; al igual que A. Fortún Paesa –Retrato de María Teresa de Vallabriga. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 84–.

⁷ El hijo primogénito del matrimonio morganático de D. Luis de Borbón y de M.^a Teresa de Vallabriga fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga. Cuando el 4 de agosto de 1799, Carlos IV permitió a sus primos usar el apellido paterno, a la vez que les concedía la grandeza de España, se añadieron notas a las partidas y se tacharon las relativas a la Pragmática Sanción, tal como refleja R. Peña Lázaro. *Op. cit.*, p. 45 y 57.

⁸ María Teresa, al igual que su hermana María Luisa, fueron inscritas con el nombre propio sin apellido alguno, haciendo constar que sus abuelos paternos eran Felipe V e Isabel de Farnesio, según indica R. Peña Lázaro. *Ibidem*.

Hermana de Luis de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1754-Madrid 1803), marino, teniente general de la Armada, caballero de la Orden de Santiago, señor de Soliveta; y de María Ana de Vallabriga y Rozas.

Nieta de José Rozas y Meléndez de la Cruz (Lima 1665-?), I conde de Castelblanco; y de María Josefa Drummond, condesa consorte de Castelblanco, por línea materna.

Abuela de Carlota Luisa Godoy y Borbón (1800-1886), duquesa de Alcudia y de Sueca, I marquesa de Boadilla del Monte, XVI condesa de Chinchón.

Sobrina de María Benita de Rozas y Drummond, casada con Pedro Fitz James Stuart y Colón, caballero del rey y duque de San Leonardo.

Nuera de Felipe V de Borbón (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (Parma 1692-Aranjuez, Madrid 1766), reina de España.

Suegra de Manuel Domingo Francisco Godoy Álvarez de Faria (Badajoz 1767-Paris 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascalbó, conde de Castilofiel, duque de Alcudia y de Sueca, marqués de Álvarez y señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá, grande de España, generalísimo de los ejércitos españoles de Mar y Tierra, almirante general de España e Indias, coronel general de los regimientos de Infantería Suiza, sargento mayor de la Guardia de Corps, capitán general, consejero de Estado, primer secretario de Estado y del Despacho, secretario de la reina, casado con M.^a Teresa Josefa; y de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante 1780-1835), I duque de San Fernando de Quiroga, II marqués de Melgarejo, señor de Cox y de la Condomina, brigadier de los reales ejércitos, caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Calatrava, y de la de Carlos III, casado con María Luisa.

Cuñada de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Carlos III (1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles (1734-1759), rey de España

(1759-1788); de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Bisnieta del duque de Melfort.

[Informativa] María Teresa de Vallabriga nació el 6 de noviembre de 1759 en Zaragoza. En 1773, al morir su madre, ella y su hermana María Ana se trasladaron a vivir a Madrid con su tía M.^a Benita de Rozas y Drummond⁹. Las dos niñas fueron educadas en un ambiente refinado y aristócrata, ya que, aunque no pertenecían a la alta nobleza, sí poseían ascendencia ilustre.

A los dieciséis años, la familia materna concertó el casamiento de María Teresa con el infante D. Luis –que la aventajaba treinta y dos años– y al que al parecer, había conocido en la Granja de San Ildefonso, donde su tío, como caballero de Carlos III, solía acudir con su familia.

El 26 de julio de 1776, María Teresa contrajo matrimonio morganático con el infante en Olías del Rey (Toledo), en el oratorio de la casa que allí poseía la duquesa de Fernandina, marquesa de Villafranca. Se trataba de una unión desigual, en la que primaron los intereses políticos del monarca Carlos III, quien para asegurar el trono a su hijo, el futuro Carlos IV, obligó a su hermano a casarse con una joven de la pequeña nobleza, que no fuese grande de España. Para regular esta situación, Carlos III promulgó la *Pragmática Sanción* el 23 de marzo de 1776, que reglamentaba este tipo de matrimonios en todos sus aspectos, relegando de la sucesión al trono a los hijos de estas uniones, privándoles del apellido Borbón y obligándoles a vivir fuera de la Corte. La principal razón subyacente a esta disposición estaba relacionada con el hecho de que Carlos III había nacido y se había educado en Nápoles, lo que contravenía la *Ley Sálica* de 1713, de manera que si el infante D. Luis se casaba y tenía descendencia legítima se podía poner en entredicho la línea de sucesión a la Corona española.

⁹ La relevancia social de la familia adoptiva de María Teresa de Vallabriga se estudia en el artículo de R. Peña Lázaro –*Ibidem*, p. 41– y en el trabajo de J. M. Arnáiz –Goya y el infante don Luis. En *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 21–.*

La vida de María Teresa a partir de este momento estuvo estrechamente ligada a la de su esposo. El matrimonio estaba obligado a residir a no menos de cuarenta leguas de la Corte y se estableció inicialmente en Velada, en el palacio de los condes de Altamira; más tarde en Cadalso de los Vidrios; posteriormente en Boadilla del Monte, y finalmente en Arenas de San Pedro.

Su vida no fue muy feliz, pues aunque el matrimonio gozaba de una buena situación económica, su vida social era muy limitada y monótona, y transcurría en pueblos demasiado alejados de la bulliciosa corte.

María Teresa enviudó en 1785 –a los veintiséis años– y fue inmediatamente apartada de sus hijos, siguiendo los postulados de la *Pragmática*. Sus hijos se educaron en Toledo lejos de ella: Luis María tutelado por el cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, y María Luisa y María Teresa en el monasterio cisterciense de las Bernardas de la misma ciudad.

En 1792 –transcurridos cuatro años después del fallecimiento de Carlos III– su hijo Carlos IV levantó la confinación de María Teresa y le permitió establecerse libremente en cualquier provincia, ciudad o pueblo. Se instaló en Zaragoza, en la casa que fue de su padre en la plaza del Mercado, en el barrio de San Pablo y que había comprado a sus hermanos por medio de su apoderado Francisco del Campo, junto con una torre en Malpica. A la muerte de Ramón Pignatelli, adquirió el Palacio de Zaporta en la calle de San Jorge, donde estableció su residencia.

En 1797 recibió la noticia de la boda de su hija mayor con Manuel Godoy, príncipe de La Paz, en cuyas capitulaciones matrimoniales se restablecieron sus derechos y los de sus hijos. En 1802, con permiso real, acudió a la corte a ver a sus hijos, regresando a Zaragoza acompañada por su hija menor María Luisa.

En Zaragoza padeció el primer sitio de 1808. En noviembre de ese año, y antes del segundo sitio de la ciudad, se refugió en Mallorca, acompañada de José A. de Villafañe, inquisidor del Tribunal de Aragón, y de algunas religiosas del convento de Santa Inés.

Regresó a Zaragoza en 1814, donde falleció el 26 de febrero de 1820. A su muerte, la excelente pinacoteca que poseía fue trasladada a Boadilla del Monte, siguiendo lo que había estipulado en el testamento otorgado ante Pablo Fernández Treviño, para que permaneciese en él mientras durase su descendencia y la de su esposo¹⁰.

7.2.3. Interpretación

Boceto preparatorio para la realización posterior de un retrato ecuestre de gran tamaño, que no se ha conservado –para el que se carece de referencias documentales acerca de sus avatares y paradero– y que formaba pareja con el retrato ecuestre que Francesco Sasso había pintado del infante Don Luis de Borbón¹¹.

Es el último trabajo conservado de la serie¹² de efigies de María Teresa que el artista aragonés realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784 en la pequeña corte que, entorno suyo, estableció el infante en Arenas de San Pedro.

El diseño de la composición sigue fielmente el modelo propuesto por el *Retrato ecuestre de Isabel de Borbón* realizado por Velázquez¹³, obra que Goya había tenido ocasión de conocer directamente en las colecciones reales

¹⁰ Sobre la pinacoteca de María Teresa de Vallabriga véase el artículo de A. Montero. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p.34-43.

¹¹ Este retrato, de cuya existencia se ha llegado a dudar, era de gran formato, pues tenía 383 x 298 cm. Aparece citado en 1797, en el inventario de la *Testamentaria de Don Luis*, según indica J. Baticle –*Op. cit.*, p. 64-65, 72–. A comienzos del siglo XX pasó a Florencia como propiedad de los Rúspoli por matrimonio. Actualmente se desconoce su paradero, aunque J. Gudiol pudo verlo poco antes de 1970, no sin grandes dificultades puestas por la familia, según afirma A. Ansón –*Op. cit.*, p. 151-152–.

¹² La serie conservada está constituida por cuatro obras: El *Retrato de busto de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 47,5 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Salas 141; De Angelis 159; Morales y Marín 123); el *Retrato de busto largo de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre tabla, 66,7 x 50,5 cm. México, Colección particular. Gassier 162; GW 206-212 n.; Gudiol 153/70; Morales y Marín 558); el *Retrato de tres cuartos de María Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126); y el *Retrato* que nos ocupa, que cierra la serie.

¹³ Diego Velázquez. *La reina doña Isabel de Francia, a caballo*. (1634-1635. Óleo sobre lienzo, 304,5 x 317,5 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1179).

y de grabar al aguafuerte en 1778¹⁴. Remeda la posición de perfil del corcel y cierto aire del paisaje montañoso del fondo, que está también muy próximo –en cuanto a topografía y tonalidades– al que aparece en otros retratos realizados por Goya para la familia del infante¹⁵.

Sin embargo, a diferencia del maestro sevillano, Goya eligió una línea de horizonte más elevada, lo que destruye en parte la monumentalidad del modelo y refleja –inconscientemente quizás– el ambiguo estatus social de la esposa morganática de don Luis.

A pesar de su carácter preliminar, desde el punto de vista estilístico es una pintura de gran calidad, elaborada con pinceladas de excelente factura que confieren a la obra la frescura y la inmediatez de lo abocetado y rápido. Cromáticamente destacan las tonalidades azules de la amazona, blancas del corcel, ocres-rojizas del paisaje montañoso y azul-rosáceas del cielo.

Es el primer retrato ecuestre realizado por Goya y pese a su pequeño tamaño posee una gran fuerza expresiva que anticipa los excelentes retratos ecuestres¹⁶ que en los años venideros Goya realizará por encargo de Carlos IV y María Luisa de Parma.

¹⁴ *Isabel de Borbón* (d. 1778. Aguafuerte, 38 x 31 cm. Madrid, Museo del Prado. Calcografía 1535; Delteil 9; Harris 8; GW 94).

Una noticia pormenorizada del momento y de las circunstancias en que Goya conoció la obra de Velázquez, así como de la impronta que dicho conocimiento dejó en sus retratos ecuestres se encuentra en el interesantísimo trabajo de M. Águeda. Los retratos ecuestres de Goya. En García de la Rasilla, I., y Calvo Sarraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 39-59.

¹⁵ Véase *supra* nota 3.

¹⁶ Los retratos ecuestres se consideraban en el siglo XVIII una modalidad de retrato oficial, por lo que solían reservarse para los monarcas reinantes o muy altos mandatarios. De alguna manera, el simple hecho de ser retratado montado a caballo indicaba alta alcurnia y elevada condición social.

7.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

7.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de María Teresa de Vallabriga y Rozas Español y Drummond de Melfort, montada a caballo, de perfil hacia su derecha. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado y levantado. El brazo izquierdo está flexionado y con las manos, derecha e izquierda, sostienen las riendas.

Viste un traje de corte de color azul de estilo a la polaca, con escote amplio y mangas largas y ajustadas, adornado con bordados, encajes y cintas. Cubre su pecho con un fichú de color blanco y sus manos con unos guantes blancos. Calza botas de montar de color oscuro. Sus cabellos naturales están peinados y recogidos hacia la nuca con un moño trenzado, adornado con un lazo azul y cubiertos con un sombrero oscuro adornado con plumas. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha sin tocar el suelo; es bayo, con las crines recogidas y trenzadas con lazos y cintas de color azul y larga cola. La montura está formada por gualdrapa de color azul con ribetes bordados y flecos dorados, que cubre la silla de montar y la funda dorada del bastón de mando, riendas simples, bridas, petral y estribos dorados.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje, montañas, bosques, cielo azul y nubes.

Es un boceto preparatorio para la realización posterior de un retrato ecuestre de gran tamaño, que no se ha conservado y que formaba pareja con el retrato ecuestre que Francesco Sasso había pintado del infante Don Luis de Borbón.

Es el último trabajo conservado de la serie de efigies que el artista realizó de su paisana a lo largo de los veranos de 1783 y 1784, en la pequeña corte que entorno al infante se estableció en Arenas de San Pedro.

El diseño de la composición sigue fielmente el modelo propuesto por el *Retrato ecuestre de Isabel de Borbón* realizado por Velázquez. Remeda la posición de perfil del corcel y cierto aire del paisaje montañoso del fondo, que está muy próximo –en cuanto a topografía y tonalidades– al que aparece en otros retratos realizados por Goya para la familia del infante.

A diferencia del maestro sevillano, Goya eligió una línea de horizonte más elevada, lo que destruye en parte la monumentalidad del modelo y refleja el ambiguo estatus social de la esposa morganática de don Luis.

A pesar de su carácter preliminar, desde el punto de vista estilístico es una pintura de gran calidad, elaborada con pinceladas de excelente factura que confieren a la obra la frescura y la inmediatez de lo abocetado y rápido. Cromáticamente destacan las tonalidades azules de la amazona, blancas del corcel, ocres-rojizas del paisaje montañoso y azul-rosáceas del cielo.

Es el primer retrato ecuestre realizado por Goya y pese a su pequeño tamaño posee una gran fuerza expresiva que anticipa los excelentes retratos de este tipo que en los años venideros Goya realizará.

7.3.2. *Descriptores*

| | |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Vallabriga y Rozas, María Teresa de (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820). |
| CRONOLÓGICOS | 1784. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio exterior. Paisaje. Montañas. Bosques. Arenas de San Pedro (Ávila). Sierra de Gredos. |
| FORMALES | Retrato ecuestre. Retrato de cuerpo entero. Retrato de perfil. Retrato de encargo. Retrato privado. Boceto preparatorio. |

| | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Traje de corte de estilo a la polaca. Bordados. Encajes. Cintas. Fichú. Guantes. Botas de montar. Moño trenzado. Lazo. Sombrero. Plumas. Caballo bayo. Montura. Gualdrapa. Flecos. Silla de montar. Funda del bastón de mando. Riendas simples. Bridas. Petral. Estribos. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Matrimonio morganático. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Profundidad espacial. Influencia velazqueña. Paisanaje. |

7.4. BIBLIOGRAFÍA

- AGUEDA, M. Los retratos ecuestres de Goya. En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SARRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 39-59, p. 44.
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 150-153.
- ARNÁIZ, J. M. Goya y el infante don Luis. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 19-35, p. 27-28.
- ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, A. Goya y el infante don Luis. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 44-55, p. 49-50.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 200, 206.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 34.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 64, 72, 75.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. I 1746-1784, p. 154, 276.
- COLORADO CASTELLARY, A. María Teresa Vallabriga a caballo. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriodio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 111, 116.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 52-53.

- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 33.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 62.
- GASSIER, P. ¿Un retrato de Boccherini por Goya? En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181, p. 177.
- GASSIER, P. Goya, pintor del Infante D. Luis. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.15-19, p. 16, 18.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 90-91.
- GASSIER, P. Introduction En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin–29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 11-27, p. 15.
- GASSIER, P. Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro. *Revue de l'art*. 1979, XLIII, p. 9-22, p. 18-20.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 69.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 254.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Herald de Aragón, 1992, p. 102, 103, 111, 135 y 145.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. El caballo y la corte. Cultura e imagen ecuestre en la monarquía española (1500-1820). En *MIL años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001: [Catálogo de exposición]*. Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 107-145.
- JULLIAN, R. Goya et le paysage. En *ACTAS del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*. Granada: Universidad de Granada; Departamento de Historia del Arte, v. III 1978, p. 109-116.
- MESTRE, J. A. y BLASCO, J. A. *Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 42, 159.
- MICHELETTI, E. *Museos de Florencia*. Barcelona: Océano, 1978. Grandes Museos del Mundo, p. 156.
- MONTERO A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas (II): Importante colección del XVII y XVIII. *Antiquaria*. Septiembre 1989, 68, p. 34-43.

- MONTERO, A. La pinacoteca de D.^a María Teresa de Vallabriga y Rozas: la desdichada vida de la esposa de D. Luis. *Antiquaria*. Julio-Agosto 1989, 64, p. 44-50.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 72.
- PEÑA LAZARO, R. Don Luis de Borbón y María Teresa de Vallabriga. En *GOYA y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga. Del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996. Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 57.
- PEÑA LÁZARO, R. Teresa de Vallabriga. Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1989, XXV, p. 103-121.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La cultura visual de Goya. En PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Alianza Forma; 119, p. 147-158, p. 152.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 84-85.
- ROSENBLUM, R. Goya frente a David: la muerte del retrato regio. En *EL RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p. 161-181, p. 169.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42, p. 28.
- STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000, p. 264-265.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 117-118.
- TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 178-188, 202.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 87.
- TOVAR MARTÍN, V. Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III. *Reales Sitios*. 1989. XXVI, 101, p. 32-44.
- VALVERDE MADRID, J. M. Goya y Boccherini en la Corte de Don Luis de Borbón. En *EL ARTE en las cortes europeas del S. XVIII. Congreso. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 794-801, p. 798, 801.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Avila: Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 204, 298, 300.

- WILSON-BAREAU, J. Goya au travail. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 83-96, p. 88.
- WILSON-BAREAU, J. Retratos, 1783-1805: Retrato ecuestre de María Teresa de Vallabriga, 1783. En *GOYA. El capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 248-250, 368.

8.

RETRATO DE JOSÉ DE TORO Y ZAMBRANO



8. RETRATO DE JOSE DE TORO Y ZAMBRANO

8.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: José de Toro y Zambrano.

Fecha: 1785¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 113 x 68 cm.

Localización: Madrid, Colección del Banco de España³.

Catalogaciones: Gassier 200; GW 223; Gudiol 163/70, 148/85; De Angelis 175; Morales y Marín 141.

8.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

¹ La realización del cuadro es anterior al 13 de abril de 1785, fecha en la que fue pagado a Juan Agustín de Ceán Bermúdez, tal como recoge en un asiento consignado en esta fecha en el folio 208 del tomo XXIV del libro de la Dirección de Giro Diario del Banco de San Carlos, donde consta “pagado a Dⁿ Juan Agustín de Ceán Bermúdez p^r el Coste y gastos del Retrato de Don Josef del Toro que mando hacer de orden de la Junta de Dirección según quenta que presentó, R^{vn} 2.328”. Aunque no se menciona el nombre de Goya, la amistad que existía entre Ceán y el pintor, los inconfundibles rasgos estilísticos así como el encargo de los retratos posteriores, son hechos que autentifican plenamente la autoría goyesca. Véase L. García de Valdeavellano –Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65, p. 60–; F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437– y la ficha catalográfica correspondiente a este retrato de A. E. Pérez Sánchez –Don José del Toro y Zambrano En *El Banco de España dos siglos de historia 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, Junio-Julio 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 151–.

² L. García de Valdeavellano –*op. cit.*, p. 64– indica que a comienzos del siglo XX esta obra fue restaurada en el Museo del Prado por Federico Amutio, por encargo de Belda. Se aprovechó la circunstancia para eliminar un añadido posterior que colocó sobre la casaca: la cruz de la Orden de Carlos III, distinción que le fue otorgada a José Toro después de que Goya lo retratase; suprimida ésta, el cuadro recuperó su aspecto original.

³ El lienzo fue adquirido en calidad de encargo por el Banco de San Carlos –antecesor del Banco de España– al pintor el 13 de abril de 1785. Desde esa fecha ha permanecido en las colecciones del Banco, donde ha sufrido diversas vicisitudes. Con el paso del tiempo, tanto éste como los otros cinco que fueron encargados al pintor, fueron perdiendo actualidad y fueron paulatinamente desplazados desde su emplazamiento original, resultando relegados a oficinas menos visitadas. De este modo se perdió la memoria de la autoría goyesca. En el artículo ya citado de L. García de Valdeavellano se revelaba la forma en que, el por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda redescubrió los retratos, con motivo de unas obras en el antiguo edificio. Tras este hallazgo, el lienzo fue dado a conocer al gran público en la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900.

8.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre en pie, situado detrás de un antepecho, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha está apoyada sobre el abdomen y descansa el dedo pulgar en la botonadura de la chupa. El brazo izquierdo está flexionado hacia el cuerpo y la mano izquierda, cerrada se apoya sobre un antepecho. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje⁴ de corte de color carmín compuesto por casaca con botones dorados y bocamangas vueltas con botones dorados y chupa abotonada con botones dorados. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras, y sobre ella corbatín blanco. Sus cabellos están recogidos en una coleta posterior y sobre ellos se toca con una peluca blanca de dos bucles. El antepecho es de color verdoso.

8.2.2. Identificación

[Indicativa] José de Toro y Zambrano Ureta (Santiago de Chile-Madrid 1806). Diputado de la Nobleza del reino de Chile. Director bienal del Banco de San Carlos entre 1783 y 1784. Financiero. Miembro del Consejo de Su Majestad. Oidor de la Junta de Comercio y Moneda. Miembro del cuerpo de Hijosdalgos de Madrid. Regidor honorario de la villa de Madrid. Caballero de la Orden de Carlos III. Indiano.

Hijo de Carlos de Toro y Zambrano Escobar y de Jerónima de Ureta Prado.

Hermano de Mateo de Toro y Zambrano Ureta (Santiago de Chile 1727-Santiago de Chile 1811), conde de la Conquista, capitán general de Chile, presidente de la primera Junta de Gobierno de Chile; y de Andrés de Toro y Zambrano Ureta (1730-Santiago de Chile 1764).

⁴ No es posible describir el calzón pues queda oculto detrás del alfeizar. No obstante, es verosímil suponer que fuese del mismo color y calidad que la casaca y la chupa.

Tío de José María de Toro y Zambrano Valdés; de José Gregorio de Toro y Zambrano Valdés; de Eusebio Joaquín de Toro y Zambrano Valdés; de Domingo José de Toro y Zambrano Valdés; de Josefa de Toro y Zambrano Valdés; de María Mercedes de Toro y Zambrano Valdés; de Mariana de Toro y Zambrano Valdés y de María Inés de Toro y Zambrano Valdés.

Cuñado de María Nicolasa Valdés y Corraera, casada con Mateo en 1751; y de Manuela Aldunate Santacruz (Santiago 1747-Santiago 1834), casada con Andrés en primeras nupcias en 1763.

[Informativa] José del Toro y Zambrano⁵ nació en Santiago de Chile a mediados del siglo XVIII y existen constancias documentales de su estancia como diputado por la nobleza de aquel reino en Madrid desde 1775. Sus padres fueron don Carlos de Toro y Zambrano y doña Jerónima de Ureta Prado, los dos chilenos.

Ya en España, vivió en la calle del Príncipe y perteneció al Consejo de Su Majestad y fue, además, oidor de la Junta de Comercio y Moneda. Muy aficionado a cultivar la faceta aristocrática perteneció al cuerpo de Hijosdalgos de Madrid y fue familiar del Santo Oficio. Interesado por los problemas madrileños fue nombrado regidor honorario por su cabildo, cargo del que estaba que estaba muy orgulloso y hacía constar en todos los documentos que firmaba.

Cuando se creó el Banco de San Carlos fue el primer director de la corporación durante el bienio 1783-84. También fue nombrado caballero de la orden de Carlos III y así consta en un poder para testar que ante el escribano madrileño Félix Rodríguez otorgó en el año 1806, en el cual instituyó como heredero suyo a su hermano Mateo de Toro, conde de la Conquista.

⁵ Homónimo y antepasado suyo fue José de Toro y Zambrano Romo (Santiago 1674-1770), hijo de Alonso de Toro y Zambrano y de Josefa de Romo, licenciado en Cánones, sacerdote y obispo de Concepción, designado en 1745 por el Papa Benedicto XIV. Fue un personaje significativo en la historia eclesiástica chilena por su férrea oposición –motivada por razones económicas– al traslado de emplazamiento de la ciudad de Concepción, después de que ésta sufriese un terremoto y maremoto el 25 de mayo de 1751. El conflicto solo pudo solucionarse 12 años después de la muerte de este personaje.

Años antes, en 1791 está documentado ante el mismo escribano en un poder que otorga a favor del conde de Quinta Alegre en Chile y en una carta de pago a la condesa de Montesclaros. En 1775 recibió en calidad de tutor a un sobrino suyo, hijo de su hermano Andrés, que había fallecido, y de su cuñada Manuela Aldunate, que había profesado en la orden capuchina en Santiago de Chile. Este sobrino llegó a ordenarse como sacerdote, y fue nombrado en 1792 caballero de la Orden de Carlos III. Existen así mismo documentos que atestiguan que Toro se dedicaba al préstamo.

Falleció soltero, en Madrid, en 1806.

8.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo⁶, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los directores del Banco de San Carlos, con el que Goya inició la serie de seis lienzos que realizó para esta institución.

La obra posee gran calidad y fuerza expresiva, características del momento en el que el artista deja de ser considerado un experto en la pintura de cartones de tapicería para convertirse en el mejor retratista de la sociedad de su época.

La composición es de una gran simplicidad. Presenta a Toro situado detrás de un antepecho figurado, a modo de alfeizar o pretil⁷, casi de frente,

⁶ Este lienzo es el primero de la serie que Goya realizó para el Banco de San Carlos en 1785 y 1788, por intermediación de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Posteriormente pintaría el *Retrato de Carlos III en traje de corte* (Ca. 1786-1787. Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70; De Angelis 210; Morales y Marín 173); el *Retrato del marques de Tolosa* (1787. Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175); el *Retrato del conde de Altamira* (1786-87. Óleo sobre lienzo. 177 x 108 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174); el *Retrato de Francisco Javier de Larrumbe* (1787. Óleo sobre lienzo, 113 x 77 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 204; GW 227; Gudiol 243/70, 231/85; Salas 10; Morales y Marín 176); y concluiría con el *Retrato de Francisco de Cabarrús* (1788. Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 205; GW 228; Gudiol 249/70, 237/85; Salas 163; De Angelis 223; Morales y Marín 179).

⁷ Este pretil o alfeizar, además de cómo un recurso compositivo que sirve para crear profundidad, solía utilizarse para colocar en su frontal la cartela o leyenda que permitían identificar al retratado.

recortando su volumen sobre un fondo neutro oscuro y acentuando la presencia y corporeidad de la figura.

La gama de colores es reducida –pero intensa, armónica y bien matizada– y las tonalidades resultan menos crudas que en composiciones anteriores. El rostro, de una extraordinaria intensidad y viveza, está modelado con tonos transparentes y toques muy ligeros. Las manos –finas y huesudas– muestran una gran naturalidad y maestría en el dibujo.

8.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

8.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de José de Toro y Zambrano Ureta, en pie, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha está apoyada sobre el abdomen y descansa el dedo pulgar en la botonadura de la chupa. El brazo izquierdo está flexionado hacia el cuerpo y la mano izquierda, cerrada se apoya sobre un antepecho de color verdoso.

Viste traje de corte de color carmín compuesto por casaca con botones dorados y bocamangas vueltas con botones dorados, y chupa abotonada con botones dorados. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella un corbatín blanco. Su cabello está recogido en una coleta posterior y sobre él, se toca con una peluca blanca de dos bucles.

La figura está ubicada en un espacio interior neutro y oscuro, detrás de un antepecho.

Se trata de un retrato oficial de encargo, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado. Forma parte de la galería iconográfica de los directores del Banco de San Carlos, y con él, Goya inició la serie de seis lienzos que realizó para esta institución.

La obra posee gran calidad y fuerza expresiva, características del momento en el que el artista deja de ser considerado un experto en la pintura de cartones de tapicería para convertirse en el mejor retratista de la sociedad de su época.

La composición es de una gran simplicidad y presenta a Toro situado detrás de un antepecho figurado, a modo de alfeizar o pretil casi de frente, recortando su volumen sobre un fondo neutro oscuro y acentuando la presencia y corporeidad de la figura.

La gama de colores es reducida, pero intensa, armónica y bien matizada y las tonalidades resultan menos crudas que en composiciones anteriores. El rostro tiene una extraordinaria intensidad y viveza, está modelado con tonos transparentes y toques muy ligeros. Las manos son finas y huesudas y muestran una gran naturalidad y maestría en el dibujo.

8.3.2. *Descriptores*

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Toro y Zambrano Ureta, José de (¿-1806). |
| CRONOLÓGICOS | 1785. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Diputado de la Nobleza del reino de Chile. Director bienal del Banco de San Carlos. Financiero. Miembro del Consejo de Su Majestad. Oidor de la Junta de Comercio y Moneda. Miembro del cuerpo de Hijosdalgos de Madrid. Regidor honorario de la villa de Madrid. Caballero de la Orden de Carlos III. Indiano. Noble. Traje de corte. Casaca. Botones. Chupa. Antepecho. Bocamangas. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Peluca de dos bucles. Alfeizar. Pretil. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Solemnidad. Austeridad. Rigidez. Compostura. Simplicidad. Sencillez. Seriedad. Vitalidad. Inteligencia. Posición social. Poder económico. Nobleza. |

8.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 207.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 35.
- BATICLE, J. Les amis "norteños" de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. Vol. III, 1978, p. 15-30, p. 18.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 84.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 19-20.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 13.
- CARRETE PARRONDO, J. José del Toro y Zambrano. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 59.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *EL ARTE en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336, p. 336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64, 72.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 59-60, 63-64.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 188.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 37.
- GLENDINNING, N. Goya y el espíritu de Velázquez. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés, p. 13-44, p. 31.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47.
- *GOYA en las colecciones madrileñas*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 121-123.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Herald de Aragón, 1992, p. 104.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato de D. José de Toro Zambrano. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 122-123.
- LAFUENTE FERRARI, E. Catálogo: Introducción. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 77-109, p. 91.
- LUNA, J. J. José del Toro y Zambrano. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 62-63.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *EL BANCO de España dos siglos de historia 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos Madrid, Junio-Julio 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81, p. 75.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Don José de Toro y Zambrano. En *EL BANCO de España dos siglos de historia 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, Junio-Julio 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 151.
- TORRALBA, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 35-39.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 110-111.
- SAMBRICIO, V. de. Don José de Toro y Zambrano. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 40.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 188-189.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 84-85.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 37-39.
- VALVERDE, J. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, p. 5, 8, 19.
- VEGA, J. D. José de Toro Zambrano. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 60-61.

- VEGA, J. Goya 1900. La exposición. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 86-116, p. 99.

9.

RETRATO DE LA DUQUESA DE OSUNA



9. RETRATO DE LA DUQUESA DE OSUNA

9.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La duquesa de Osuna¹.

Fecha: 1785.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm.

Localización: Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera².

Catalogaciones: Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140.

9.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

9.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de una mujer adulta en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. Tiene el brazo derecho extendido y entreabierto, y con la mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo extendido y entreabierto y su mano izquierda está apoyada sobre un telescopio metálico³. Espacio interior neutro.

¹ También se conoce esta obra como *La condesa de Benavente*, o *La condesa-duquesa de Benavente*, títulos nobiliarios privativos de la efigiada, a quien dada su marcada personalidad e independencia, la identificaban también con el título que compartía con su esposo.

² El retrato permaneció en la colección familiar de los Duques de Osuna, hasta que el nieto de Doña María Josefa, Mariano Téllez-Girón y Beaufort, XII duque de Osuna, famoso por sus dispendios, especialmente durante su embajada en Rusia, arruinó a la familia, obligándola a subastar todas las propiedades y colecciones familiares en una famosa almoneda en Madrid. Con este motivo se confeccionó, en Madrid, en el año 1896, un catálogo de las pinturas puestas a la venta, entre las cuales figuraba este retrato con el número 64. Allí fue adquirido por el banquero Bauer, en cuya colección madrileña permaneció. Posteriormente lo heredó el hijo de éste, Alfredo Bauer. Su viuda, ya mediado el siglo XX lo vendió a D. Juan March Ordinas, heredándolo su hijo Bartolomé March. Actualmente, por herencia, se encuentra en Mallorca, formando parte de la colección pictórica de la Fundación Bartolomé March Servera.

³ La descripción de este objeto es controvertida, puesto que no resulta fácil de identificar. Pudiera tratarse del bastón metálico de una sombrilla; o como señala A. Reuter –María Josefa de la Soledad, duquesa de Osuna, o la condesa de Benavente, 1785. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*.

[Informativa] Viste un traje vaquero⁴ de satén de color azul de estilo “María Antonieta” adornado con cintas, encajes y flores; compuesto por un corpiño de talle puntiagudo con un gran lazo de satén rosa en el pecho, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes, y una falda del mismo color, adornada con encajes, cintas de raso y flores. Cubre su pecho con un fichú transparente, sus manos y antebrazos con unos guantes blancos. Sus cabellos⁵, rizados y voluminosos, están empolvado y adornados en el lado

Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 180-181– también pudiera ser el remate del respaldo de una silla. Esta suposición, no obstante, no parece muy probable, pues debería ser, en todo caso, una silla de respaldo muy bajo. Parece más acertada la suposición de F. Regueras Grande –*Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, 1998, p. 89– al señalar que se trata de un pequeño telescopio, o un catalejo, instrumento científico por el que los Osuna estaban muy interesados, y que se hacían traer de los mejores establecimientos europeos.

⁴ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 105– lo denomina “robe a l’anglaise”. No obstante, a través de uno de los documentos más fiables de la época sobre los aspectos indumentarios –las cartas de dote que hacían casi todas las mujeres enumerando los bienes que aportaban al matrimonio–, tenemos constancia de los nombres que recibían todas las prendas. A través de estas fuentes sabemos que en España a la *robe a l’anglaise* se la denominaba vaquero, o vaquero hecho a la inglesa. Esta prenda, según recoge A. Leira Sánchez –La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*, 28-10-2001, p. 44-52, p. 46– se usaba sin cotilla debajo, y tenía un cuerpo muy ajustado que llevaba ballenas incorporadas. Se ceñía mucho a la cintura por detrás y terminaba en un pico alrededor del cual la falda tenía muchos pliegues. Por delante, el vaquero terminaba también en un pico y tenía una guarnición alrededor del escote, el final de la manga y las aberturas de la falda exterior. La falda interior, llamada brial cuando estaba hecha de tela suntuosa, llevaba la misma guarnición en la parte inferior. El escote se rellenaba con un pañuelo de tela muy fina.

⁵ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Véase a este respecto M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor a la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; Gudiol 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa con tontillo* (1789. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194), así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en los Museos de Zaragoza, Villanueva y Geltrú y en la colección Altadis; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); y el *Retrato de Doña*

derecho con una rosa y unos capullos de color rosa y cubiertos con un gran sombrero de estilo inglés, adornado con pequeñas flores blancas, una gran pluma de avestruz, y un llamativo lazo de raso de satén rosa similar al del vestido⁶.

9.2.2. *Identificación*

[Indicativa] María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel Téllez-Girón, Borja y Centelles, Diego-López de Zúñiga, Ponce de León. (1752⁷-Madrid 1834), XV condesa de Benavente, XII duquesa de Benavente, condesa de Mayorga, VIII marquesa de Javalquinto, XII duquesa de Béjar, VII duquesa de Mandas, duquesa de Villanueva, duquesa de Plasencia, XIV duquesa de Gandía, marquesa de Lombay, princesa de Anglona, princesa de Esquilache, XII duquesa de Arcos, marquesa de Cádiz, XV duquesa de Medina de Ríoseco, condesa de Alba de Aliste, XIII marquesa de Gibraleón, XIV condesa de Bañares, XV de Belalcázar, XIV vizcondesa de la Puebla de Alcocer, dueña del Oficio de Justicia Mayor y alguacil mayor hereditario del reino de Castilla, miembro de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, presidenta de la Junta de Damas, dama de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, mecenas, intelectual, ilustrada.

Hija de Francisco de Borja Alonso Pimentel y Vigil de Quiñones Borja Aragón y Centelles Enríquez Zúñiga Mendoza Guzmán y Heredia. (1703-1763), XIV conde de Benavente, XI duque de Benavente, XIII duque de Gandía, XIV duque de Medina de Ríoseco, VII marqués de Javalquinto, marqués de Villarreal, XV conde de Luna, conde de Mayorga, conde de Alba de Aliste; y de María Faustina Téllez-Girón y Pérez de Guzmán .

María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253).

⁶ El tocado en su conjunto, es una variación del estilo “erizón” –vid *supra*– realizada por Brayeau, el peluquero francés de la duquesa de Osuna, sobre las creaciones que lucía la reina María Antonieta, que también había inspirado la vestimenta. Las grandes lazadas que lo adornan son precursoras del gran lazo sobre el pelo que la actriz María Antonia Fernández pondrá de moda a fines del siglo XVIII y a los que dará su nombre “la Caramba”.

Esposa y prima hermana de Pedro Alcántara Téllez-Girón y Pacheco (Madrid 1755-Madrid 1807), IX duque de Osuna⁸, X marqués de Peñafiel, conde Fontanar, XIII conde de Ureña, camarero mayor del Rey, notario mayor del reino de Castilla, justicia mayor de Castilla, primera voz y brazo militar del Estamento de Cerdeña, alcalde perpetuo de Sevilla, teniente general de los Reales Ejércitos, coronel del regimiento de Reales Guardias Españoles, director general del Supremo Consejo de Guerra, embajador extraordinario en Viena, miembro de la Real Academia española, gentilhombre de Cámara con ejercicio de Carlos III y Carlos IV, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden de Carlos III, casados en 1771.

Madre de José María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel (1775-1776); de Ramón María Téllez-Girón Alonso-Pimentel; de Micaela María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel (¿-1780); de Pedro de Alcántara Ramón (1778-1782); de Josefa Manuela Téllez-Girón Alonso-Pimentel, (Barcelona 1783-1817), marquesa de Marguini, marquesa de Camarasa; de Joaquina María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Madrid 1785-1851), condesa de Osilo, marquesa de Santa Cruz de Mudela, aya de Isabel II; de Francisco de Borja Bruno Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Madrid 1786-Pozuelo de Alarcón, Madrid 1820), X duque de Osuna, XIV conde de Ureña, XI marqués de Peñafiel, señor de Tiedra, Briones, Gumiel de Izán, Morón de la Frontera, Cazalla de la Sierra, Archidona, Olvera, Ortegicar y El Arahál, conde de Fontanar, camarero mayor del Rey, notario mayor del reino de

⁷ F. Regueras Grande –*op. cit.*, p. 67–, señala que nació en el año 1751, mientras que J. Ezquerro del Bayo –*Retratos de la familia Téllez-Girón. Novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934, p. 8– indica que nació en 1752.

⁸ La documentación de la Casa Ducal de Osuna constituye una importante sección del Archivo Histórico Nacional, en el que se encuentra depositada desde 1917. El conjunto documental es muy importante y riquísimo en cuanto a información, ya que reúne siete archivos diferentes, correspondientes a los siete grandes estados de la familia, y comprende más de seis siglos. Por lo que respecta a nuestro trabajo, resulta un fondo excepcional, pues permite documentar pormenorizadamente las relaciones entre Goya y sus patronos, así como las condiciones que suscitaron los encargos, las condiciones de realización de éstos, los precios que se pagaron por las obras, etc. Véase a propósito A. Carrasco Martínez –Una aproximación a la documentación señorial: La Sección de Osuna del Archivo Histórico Nacional. *Cuadernos de Historia Moderna*. 1993, 14, p. 265-276– y M. C. Contel Barea –Fondos nobiliarios en el Archivo Histórico Nacional. *Cuadernos de Historia Moderna*. 1994, 15, p. 397-413–.

Castilla, duque de Benavente, Béjar, Gandía y Arcos, conde de Mayorga y Valalcázar, marqués de Lomgay y Zahara, duque de Monteagudo en Cerdeña, 1º teniente del regimiento de Reales Guardias de Infantería Española, teniente coronel del regimiento de Voluntarios de la Corona, caballero de la Orden de Calatrava, Caballero de la Orden Carlos III, gentilhombre de cámara con ejercicio y servidumbre del rey Carlos IV y Fernando VII; de Pedro Alcántara Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Quiruelas de Vidriales, Zamora, 1787-1851), príncipe de Anglona, IX marqués de Javalquinto, 2º director del Museo del Prado; y de Manuela Isidra Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Madrid 1794-Madrid 1838), condesa de Coguinás, duquesa de Abrantes, camarera mayor de Palacio.

Hermana de Francisca de Borja Alonso-Pimentel Téllez-Girón, Borja y Centelles, Diego-López de Zúñiga, Ponce de León (1760-?).

Nieta de María Ignacia Juana Magdalena de Borja Aragón Córdova y Ponce De León (1677-1721); y de Antonio Francisco Alonso-Pimentel y Quiñones (¿-1725), XIII conde de Benavente y X duque de Benavente.

Abuela de Pedro Alcántara Téllez-Girón y Beaufort-Spontin (Cádiz 1809-Madrid 1844), XVI conde de Benavente, XIII duque de Benavente, XI duque de Osuna, XII duque de Peñafiel, XV duque de Urueña, XIII duque de Arcos, XVI duque de Medina de Ríoseco, XV duque de Gandía, XIV duque de Béjar y Plasencia, XIII duque del Infantado, XI duque de Lerma, duque de Pastrana, duque de Mandas y de Villanueva, duque de Monteagudo, marqués de Santillana, marqués de Cenete, marqués de Tavera, marqués de Gibrleón, marqués de Lombay, marqués de la ciudad de Terranova, marqués de Zahara, conde de Bailen y de Casares, conde de Oliva y de Mayalde, conde de Bañares y Belalcázar, conde de Mayorga, vizconde de la Puebla de Alcocer, príncipe de Esquilache en Cerdeña, primera voz del Estamento Militar del reino de Cerdeña, justicia mayor de Castilla, 4 veces grande de España; de Mariano Téllez-Girón y Beaufort-Spontin⁹ (Madrid

⁹ El proceso por el que se dilapidó el conjunto de las riquezas de la familia Osuna, encarnado representativamente en la persona de Mariano Téllez Girón ha suscitado un gran interés en la

1814-Beauring, Bélgica 1882), XVII conde de Benavente, XIV duque de Benavente, XII duque de Osuna, XIV duque de Arcos, XVII duque de Medina de Ríoseco, XVI duque de Gandía, XIV duque del Infantado, XII duque de Lerma, XIII duque de Peñafiel, XVI duque de Urueña, XIV duque de Béjar y Plasencia, duque de Pastrana, duque de Mandas y de Villanueva, duque de Monteagudo, marqués de Santillana, marqués de Cenete, marqués de Tavera, marqués de Gibrleón, marqués de Lombay, marqués de la ciudad de Terranova, marqués de Zahara, conde de Bailén y de Casares, conde de Oliva y de Mayalde, conde de Bañares y Belalcázar, conde de Mayorga, vizconde de la Puebla de Alcocer, príncipe de Esquilache en Cerdeña, camarero mayor del Rey, notario mayor del reino de Castilla; de Pedro Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán (Cádiz 1812-1900), XVIII conde de Benavente, XV duque de Benavente, XIII duque de Osuna, XVII conde de Gandía y de Pastrana, XV de Béjar, XVIII duque de Medina de Ríoseco, príncipe de Anglona, príncipe de Esquilache, X marqués de Javalquinto, XVII conde Urueña; de Tirso Téllez-Girón y Fernández de Santillán (1817-1871), caballero de la Orden de Santiago; de Ángel Carvajal Téllez-Girón (1815-1890), duque de Abrantes; de Manuela Carvajal Téllez-Girón; de Agustín Carvajal Téllez-Girón (1816-?); de Pedro Alcántara Carvajal Téllez-Girón (1818-?); de José Joaquín Carvajal Téllez-Girón; de Vicente Carvajal Téllez-Girón (1828-1899); de Francisco de Borja de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, XI marqués de Santa Cruz de

historiografía de los últimos años. En este sentido es fundamental el trabajo desarrollado por I. Atienza Hernández –*Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987–. En esta monografía, fruto de la investigación de su tesis doctoral, analiza las diferentes vías de formación y gestión del patrimonio, el papel cumplido por las estrategias matrimoniales en el proceso de agregación de estados a una misma casa, así como las diferentes causas que produjeron la quiebra de la mayoría de los linajes aristocráticos, en un proceso desarrollado a lo largo de trescientos años, que culminó en el siglo XIX con el trasvase de gran parte de la riqueza – especialmente los bienes inmuebles– a la burguesía crediticia. Otras referencias interesantes son I. Atienza Hernández y R. Mata Olmo –La quiebra de la Casa de Osuna. *Moneda y crédito*. 1986, 176, 3, p.71-95–; R. Mata Olmo –Ruina nobiliaria y enriquecimiento burgués. Nuevos datos sobre la quiebra de la Casa de Osuna. *Revista Internacional de Sociología*. 1987, 45, 1, p. 149-177; y Crédito, especulación y trasvase de riqueza en la última etapa de la crisis de la Casa de Osuna. En Bahamonde Magro, A. y Otero Carvajal, L. E (eds.). *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931: [3.ª Coloquio de Historia Madrileña]*. Madrid: Consejería de Cultura, 1989. 3 v. v. 1, p. 613-635–; I. Atienza Hernández –La Casa de Osuna. *Historia 16*. 1987, 12, 130, p. 31-42–; y F. Sánchez Marroyo –La mujer como instrumento de perpetuación patrimonial. *Norba. Revista de historia*. 1987-1988, 8-9, p. 207-213–.

Mudela, conde de Pie de Concha, grande de España de primera clase, alcalde corregidor de Madrid, senador del reino por derecho propio y vicepresidente del Senado, caballero de la Orden del Toisón de Oro, maestrante de Valencia, caballero gran cruz de la Orden de Carlos III, caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, comendador de la Orden de Isabel La Católica, gran oficial de la Legión de Honor de Francia, gentilhombre de cámara de su majestad, con ejercicio y servidumbre, sumiller de corps de S. M. el rey Alfonso XII, mayordomo mayor de la reina María Cristina; de Inés de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, marquesa de Alcañices; de María Teresa de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel; de María Josefa Gayoso de los Cobos y Téllez-Girón; de Encarnación Camarasa Téllez-Girón y; de María Josefa Camarasa Tellez-Girón.

Sobrino de Francisco Ponce de León (¿-1763), X duque de Arcos, XVI duque de Nájera y; de Antonio Ponce de León (¿-1780), XI duque de Arcos, XVII duque de Nájera.

Sobrino y nuera de Pedro Zoilo Tellez-Girón Pérez de Guzmán (1728-1787), VIII duque de Osuna, XII conde de Urueña, VIII marqués de Peñafiel, señor de Morón de la Frontera, de Archidona, El Arahal, Olvera, Ortegicar, Cazalla de la Sierra, Gumiel de Izán, Briones.

Suegra de Marie-Françoise-Philippine Gräfin von Beaufort-Spontin Álvarez de Toledo (1785-1830), condesa de Beaufort y del Santo Imperio Romano, casada con Francisco de Borja en 1802; de María del Rosario Fernández de Santillán y Valdivia (1795-1857), casada con Pedro Alcántara; de Joaquín María Gayoso de los Cobos Sarmiento de Mendoza Bermúdez de Castro (1778-1849), XII marqués de Camarasa, marqués de Castro, marqués de la Puebla de Parga, marqués de San Miguel das Penas, marqués de la Mota, conde de Castrogeriz, conde de Amarante, conde de Rivadavia, casado con Josefa Manuela en 1800; de José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein (¿-1839), marqués del Viso, X marqués de Santa Cruz de Mudela, marqués de Villazor, marqués de Bayona, marqués de Arcicollar, conde de Montsanto, conde de Pie de Concha, mayordomo de Fernando VII, director perpetuo de

la Academia Española, casado con Joaquina María del Pilar en 1801; y de Ángel María Francisco Carvajal y Fernández de Córdoba, VII duque de Abrantes, duque de Linares y conde Aguilar de Inestrillas, casado con Manuela Isidra en 1813.

Consuegra del conde-duque-marqués de Beaufort-Spontin, marqués de Florennes, conde de Beauraing, chambelán del emperador de Alemania, gran mariscal de la corte de los Países Bajos, y de María Dolores Leopolda Álvarez de Toledo y Salm-Salm; del marqués de la Motilla, conde de Casa Alegre, y de la condesa de Torralba; de Ángel Agustín Miguel de Carvajal y Gonzaga (1771-1793), y de María Soledad Fernández de Córdoba Figueroa (1768-1827); de Mariana Waldstein (Viena 1763-1808), condesa del Sacro Imperio Romano, directora honoraria y académica de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y de José Joaquín de Silva-Bazán, IX marqués de Santa Cruz de Mudela (¿-1802).

Bisnieta de Francisco Casimiro Antonio Alonso-Pimentel de Quiñones y Benavides, XII conde de Benavente, IX duque de Benavente, V marqués de Javalquinto, marqués de Villarreal, XI conde de Luna, XII conde de Mayorga, regente del reino designado por el rey Carlos II y; de Manuela Zúñiga y Silva.

Bisabuela de María de los Dolores Téllez-Girón y Dominé (1859-1939), XIX condesa de Benavente, XVI duquesa de Benavente; y de Francisco de Borja Téllez-Girón y Fernández-Velasco (1839-1897), XX duque de Escalona, XI duque de Uceda, marqués de Villena, conde de Alba de Aliste, conde de la Puebla de Montalbán, condesa de Pinto; de María del Rosario Téllez-Girón y Fernández-Velasco (1840-1926), XVI duquesa de Béjar, XVIII marquesa de Gibraleón, XIV marquesa de Peñafiel, condesa de Luna, condesa de Melgar, condesa de Oliva, vizcondesa de Puebla de Alcocer; de José Ambrosio Bruneti Gayoso de los Cobos (1839-?); de Leonor Carvajal y Samaniego; de Petra Carvajal y Samaniego; de María Dolores Carvajal Samaniego; de Concepción Carvajal y Pascual de Povil (1840-1906); y de Ángel Carvajal y Pascual de Povil.

[Informativa] María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel nació en Madrid el 26 de noviembre 1752, dentro de la importante familia de los Zúñiga. Disfrutó desde niña de una vasta formación, pues se educó junto a su abuelo, el duque de Huéscar, prócer exquisito y de gran refinamiento en cuya casa se respiraba una atmósfera cultural de gran altura. El abuelo María Josefa mantenía una orquesta de cámara que, bajo la dirección de Manuel Canales, recibía e interpretaba partituras de Haydn y trabajaba en conciertos con Boccherini, el famoso músico italiano afincado en España. La formación de la condesa-duquesa y sus aspiraciones culturales se vieron completadas por una estancia en París, lugar en el que vivió antes del estallido de la Revolución Francesa.

Se casó en el 29 de diciembre de 1774 con su primo hermano, Pedro Alcántara Téllez-Girón y Pacheco. El matrimonio se había concertado teniendo en cuenta que el futuro esposo era el segundón de la casa de Osuna, de manera que los títulos y mayorazgos de Osuna no hiciesen sombra a los de María Josefa¹⁰. Pero el hermano mayor del novio falleció unos días antes de celebrarse la boda, de manera que el novio pasó a ser el heredero de Osuna, y por tanto marqués de Peñafiel. Don Pedro recibió después de la muerte de su padre, en 1787, el título de duque de Osuna convirtiéndose en el noveno que gozó de la dignidad. A partir de entonces fueron conocidos como duques de Osuna y así han pasado a la posteridad. En 1782 acompañó a su esposo, a la sazón coronel del regimiento de Infantería de América, durante la Campaña de Menorca y en 1783 se trasladó con él a Barcelona, donde nació su hija Josefa Manuela. De vuelta en Madrid, participó activamente en la creación de la Sociedad de las Damas de Honor y Mérito, dependiente de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, leyendo su discurso de ingreso en julio de 1786. Un año más tarde, en octubre de 1787 fue nombrada presidenta de la misma por el rey Carlos IV.

¹⁰ Esta política matrimonial se dio con relativa frecuencia en las Casas de Alba, Fernán Núñez, Medinaceli, Arión, Mirabel y Osuna, cuando el título nobiliario lo heredaba una mujer, de manera que concertaban su matrimonio con un primo hermano suyo para mantener el apellido y el título nobiliarios dentro de la familia. Véase al respecto F. Sánchez Marroyo –La mujer como instrumento de perpetuación patrimonial. *Norba. Revista de Historia*. 1987-1988, 8-9, p. 207-213–.

En 1792 recibió la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa. En enero de 1799 emprendió viaje junto a su esposo y sus cinco hijos hacia Viena, donde su esposo había sido debía dirigirse pues había sido nombrado Embajador de Austria, pero las circunstancias políticas hicieron que nunca llegasen a desempeñar su misión, pues por razones de política internacional el gobierno austriaco se negó a recibirlos. La familia permaneció en la capital francesa durante un año, esperando que las circunstancias cambiasen, y tuvieron ocasión de conocer de primera mano el ambiente del París del Directorio.

María Josefa formaba parte de la más alta aristocracia española de su tiempo y estuvo considerada como la rival de la duquesa de Alba en la sociedad madrileña, aunque mantenían relaciones muy cordiales. Ambas representaban dentro de la nobleza dos actitudes muy distintas: mientras la de Alba destacó por su hermosura, gracia, excentricidad y por adoptar algunas de las costumbres y aficiones del pueblo, la condesa-duquesa de Benavente, modelo de mujer ilustrada, sobresalió por su inteligencia, cultura y por su elegancia de inspiración francesa. No obstante, más importante que su noble ascendencia fue su dedicación durante toda su vida a la protección de las artes. Trabajó amistad y contactos con la elite intelectual del país que frecuentaba su palacio madrileño, situado en la Puerta de la Vega y su palacete de recreo en las afueras, la famosa Alameda de Osuna, en cuyas paredes colgaron numerosas obras de Goya, entre ellas “los asuntos de campo” y la secuencia con temas de brujas y hechicerías. Efectivamente, fue una de las primeras y más importantes comitentes de Goya¹¹, al que encargó

¹¹ Una relación completa de los diferentes trabajos que Goya realizó para la familia Osuna puede verse en la biografía realizada por la Condesa de Yebes, C. Muñoz Roca-Tallada –*La condesa-duquesa de Benavente: Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías, p. 39-49–. Desde 1785 hasta 1816, a lo largo de más de treinta años, Goya mantuvo una larga y estrecha relación con la Casa de Osuna. Retrató al matrimonio, a sus hijos y hasta algunos de sus amigos. Les vendió y regaló pinturas, hasta el punto de que en 1896 –año de la tristemente célebre subasta pública de los bienes de los Osuna– la colección constaba de 30 obras de Goya, sólo superada en aquel momento por el Museo del Prado. Eso sin contar los lienzos que ya habían sido enajenados con anterioridad, los cuatro ejemplares de los Caprichos adquiridos en 1799, las obras contratadas al pintor representando a los reyes o a las hijas del matrimonio, encargos como el de la capilla de San Francisco de Borja, de la Catedral de Valencia, o aquellos otros retratos que indirectamente los efigiados consiguieron gracias a la mediación de los Osuna. Incluso, entorno a 1820, Goya reclama pagos no satisfechos a cuenta de diversos encargos actualmente

ya desde los años ochenta numerosas obras, como el gran retrato familiar, el retrato presente y el de su esposo, hoy en colección particular. Posteriormente le encargaría los de sus hijos, la marquesa de Santa Cruz, el X duque de Osuna, la duquesa de Abrantes, etc. No interrumpió sus encargos ni durante la misma Guerra de la Independencia, en la que se destacó por su patriotismo, residiendo en Cádiz entre 1808 y 1813¹².

Estaba asesorada en sus lecturas por Leandro Fernández de Moratín y por el librero y erudito francés Carles Pougens, quién le envió libros desde el vecino país hasta casi el mismo año de su muerte. Gracias a sus buenas relaciones, obtuvo licencia de la Inquisición para leer libros que formaban parte del *Índice de libros prohibidos*, entre ellos obras de Rousseau y Voltaire, por lo que su palacio se convirtió pronto en el lugar preferido de la inteligencia madrileña: Su salón fue uno de los más importantes de la época. En él se desarrolló una nueva forma de sociabilidad¹³, en la que las mujeres conquistaron el espacio público –hasta ese momento estrictamente reservado a los hombres– y en el que confluyeron varones y féminas, aristócratas y plebeyos. Allí, Ramón de la Cruz estrenó sus piezas teatrales, y Leandro Fernández Moratín fue asiduo contertulio. Fue además mecenas de Juan Meléndez Valdés y de Isidoro Máiquez. Al primero le concedió una beca, al segundo le mandó al extranjero para que pudiese ampliar su formación. Perteneció a una asociación que tenía por objetivo sostener la ópera en España. Poseía una importante biblioteca musical a la que los profesores de la catedral de Salamanca se dirigían para pedirle préstamos. Poseía una rica colección de instrumentos musicales, algunos traídos *ex profeso* desde

no identificados. También aporta información relativa a este aspecto F. Regueras Grande –*Op. cit.*, 89-92–. Finalmente N. Glendinning establece las características, emplazamientos previstos, y así como unas interesantes pruebas documentales sobre un retrato de grupo similar al de la *Familia del infante*, que Goya no llegó a realizar para la familia Osuna. Véase N. Glendinning. *Perspectivas: De Gustibus. Marco social de la afición al arte*. En Glendinning, N. –*Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 41-65, p. 50-52–.

¹² Véase Yebes, Muñoz Roca-Tallada, C. Condesa de. *Op. cit.*, p. 233-250.

¹³ Véase para este aspecto los diferentes trabajos de P. Fernández-Quintanilla. Fernández-Quintanilla – Los salones de las “damas ilustradas” madrileñas en el siglo XVIII. *Tiempo de Historia*. 1979, 5, 52, p.

Inglaterra para ella. Gozó por todo ello de merecida fama como gran protectora de las artes y las letras.

Se interesó por las cuestiones económicas y científicas del país, siendo una de las primeras mujeres admitidas en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Al crearse la Junta de Damas de dicha asociación, que trabajaba para el fomento del bienestar y del progreso del país, fue nombrada presidenta durante los tres primeros años, 1787-1790, y volvió a desempeñar el mismo cargo en 1801. Prestó relevantes servicios a la educación, la industria y la beneficencia, y dirigió las tertulias dedicadas a ciertos problemas nacionales como el de las cárceles de mujeres, la situación de las reclusas, la justicia social, la mejora de la higiene, etc. Se interesó por el uso y la difusión de las vacunas, y aportó de su propio peculio fondos en calidad de becas para personas que se habían distinguido en actividades relacionadas con el arte y la ciencia.

Todo ello le permitió brillar con luz propia en el panorama de la Ilustración española sin renunciar, como gran señora, ni a la exhibición de la riqueza y de la elegancia, ni al deseo de mostrar un acreditado buen gusto en aquello que emprendía, desde la indumentaria –era aficionada a la exquisita moda francesa y vestía, con trajes del país vecino– a las fiestas y desde el modo de recibir a vivir en ambientes dignamente lujosos.

Promovió la cultura y el progreso, ocupándose tanto de los científicos como de los literatos, y ella misma debió de ser una mujer muy culta, considerándose una auténtica intelectual con deseos de mejorar el mundo en que vivía. Superó con mucho en importancia a su marido, con quien al parecer mantenía relaciones convencionales, puesto que no le faltaban cortejadores, entre los que destacó Manuel de la Peña, marqués de Bondad Real.

Vió morir a sus cuatro primeros hijos en su tierna infancia; enviudó en 1807, y sufrió la pérdida de su hija mayor Josefa Manuela, en 1817, y de su

primogénito Francisco de Borja, en 1820. Murió a los ochenta y tres años, el 5 de octubre de 1834.

9.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo¹⁴, que forma pareja con el de su esposo¹⁵, en el que la efigiada aparece a la edad de treinta y tres años, en una singular actitud dominante, aristocrática y plena de vivacidad.

La composición es sencilla. No obstante, con el simple recurso de disponer los brazos entreabiertos, Goya crea un espacio envolvente alrededor del cuerpo de la duquesa. Su silueta se recorta sobre un fondo neutro, sobre el que incide una tenue luz difusa, que destaca las tonalidades grises y opalinas de la indumentaria. Por otra parte, mediante el significado simbólico de los objetos que la dama sostiene entre sus manos –un abanico¹⁶ y un pequeño telescopio– Goya supo captar la doble y complementaria personalidad de la Pimentel: fervorosa no sólo de las modas francesas y del nuevo papel desempeñado por las mujeres en la sociedad, sino apasionada también por el progreso ilustrado que tales objetos científicos representaban en su época. De esta manera, sin duda subyugado por la personalidad de la dama, el pintor compensó la falta de hermosura convencional de la duquesa –cuya imagen responde más al concepto de cultivada elegancia, que al de belleza–, con el hábil empleo de la luz, el cromatismo y el dibujo, logrando uno de sus

¹⁴ Se conserva la orden de pago emitida por el Duque de Osuna en fecha 16 de julio de 1785, en el que se consigna “para que se despache un libramiento de orden de Su Excelencia a favor de Don Francisco Goya pintor 4.800 reales de Vellón por dos retratos que ha hecho de sus Excelencias”, tal como recoge F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 432–. Esta pareja de retratos marcó el inicio de una fructífera relación entre el pintor aragonés y la familia Osuna, para la que realizaría algunas de las obras cimeras de la producción goyesca, como el retrato familiar realizado en 1788, una serie de obras de gabinete –entre ellas seis pequeños lienzos con escenas de brujas destinados al “Capricho”–, los retratos *La arquesa de Santa Cruz*, de la *Duquesa de Abrantes*, el *X Duque de Osuna*, etc.

¹⁵ *El noveno duque de Osuna* (1785. Óleo sobre lienzo. 111 x 82 cm. Gran Bretaña, Colección Jedburgh. Gassier 169; GW 219; Gudiol 164/70, 149/1985; Morales y Marín 139).

¹⁶ Era un aditamento imprescindible para los juegos de galanteo de las petimetras. Sus manejos, medio audaces, medio pudorosos, eran clave indispensable en las relaciones de cortejo en un tiempo en el que todavía la libertad de expresión de las mujeres estaba severamente reprimida. A la sombra del abanico, según C. Martín Gaité, “se deslizaban confidencias y atrevimientos, se desgranaban risas, se disimulaba el rubor, se enviaban miradas prometedoras y se acercaban los rostros”.

mejores retratos, con un indudable aire rococó con reminiscencias del academicismo de Rafael Mengs¹⁷, presentándola como el paradigma de la modernidad femenina del siglo XVIII.

El artista muestra con virtuosismo la exuberancia del atuendo a la francesa, que evoca perfectamente la corte en tiempos de Luis XVI y parece extraído de un lienzo de Madame Vigée-Lebrun¹⁸. Revela el detallado conocimiento que Goya tenía de los pormenores de la ropa así como su maestría técnica para reproducir con esmero las diferentes calidades táctiles de las telas, la finura de la seda y los crujientes encajes que producen sensación de suntuosidad. Paralelamente, a través de la expresión del rostro, enmarcadas sus facciones alargadas y finas por los rizos empolvados y el ala ancha del sombrero, muestra la sensibilidad, la fortaleza e inteligencia que caracterizaban a la duquesa¹⁹.

Este retrato refleja el brusco cambio de técnica que desde hace aproximadamente un año había tenido lugar en el estilo de Goya. Los efectos tenebristas de los años 1775-1780, obtenidos en un empaste algo espeso, dan paso a colores claros y transparentes, sin que se debilite la plasticidad de las formas. Con extraordinaria habilidad el artista consigue que el cuadro, visto de lejos, de la impresión de una factura esmerada, mientras que en la proximidad se aprecia que los detalles se han logrado con

¹⁷ Esta es la opinión que mantiene J. M. Arnaiz –Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229– para quien la indudable calidad de la obra muestra las reminiscencias que el academicismo del pintor bohemio mantiene en esta etapa de la obra de Goya.

¹⁸ Marie Louise Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) fue una importante retratista francesa que conoció y pintó a casi todas las figuras prominentes de Europa y Rusia, entre 1770 y 1835. Fue la retratista predilecta de la reina María Antonieta. Como monárquica, Vigée Le Brun huyó de Francia a principios de la revolución. Vivió en el exilio durante 12 años viajando a través de Europa mientras incrementaba su fama y su fortuna. Durante sus viajes, llegó a ser miembro de las Academias de Florencia, Roma, Bolonia, Sant Petersburgo y Berlín. Su corpus está compuesto por más de 900 pinturas incluyendo 700 retratos, entre ellos, algunos autorretratos, 30 retratos de su amiga Maria Antonieta y 50 retratos realizados durante los 6 años que residió en Rusia.

¹⁹ J. Camón Aznar opinaba, no obstante que la modelo “muestra una cierta rigidez de muñeca, con una inmovilidad de maniquí. Con lo cual ha querido simbolizar Goya su aristocratismo.” El erudito supone que “esto es debido a que la dama solo posó para el rostro y quizá para la actitud, pero el cuerpo es envarado y ajeno, falto de esa vida impetuosa que en los retratos directos tienen, no sólo la carne, sino hasta los paños, a los que Goya transmite el latir de la sangre”. Véase J. Camón Aznar. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 10.

pequeñas pinceladas vivas y ligeras, a veces yuxtapuestas. Es evidente que el contacto diario con las magníficas colecciones de pinturas del infante don Luis en Arenas de San Pedro le permitieron descifrar los procedimientos técnicos de los maestros antiguos allí conservados, en especial el recurso a la veladuras, para elaborar su propia alquimia. Se cerraba así su conversión artística, desde que siete años antes le permitieran trabajar en el Palacio Real de Madrid para preparar su serie de grabados a partir de las obras de Velázquez.

Finalmente, otra importante innovación es que Goya se atreve a mirar de frente a una modelo de la alta sociedad. Se permite hurgar en sus facciones inteligentes, pero poco agraciadas²⁰ y encarar la mirada aguda de la duquesa Benavente, que acepta el reto con aire divertido.

9.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

9.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel Téllez-Girón, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y entreabierto, y con la mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo aparece extendido y entreabierto y su mano izquierda está apoyada sobre un telescopio metálico.

Viste un traje vaquero de satén de color azul de estilo “María Antonieta” adornado con cintas, encajes y flores; compuesto por un corpiño de talle puntiagudo con un gran lazo de satén rosa en el pecho, escote amplio y

²⁰ Sin duda este es uno de los tópicos más usuales entorno la condesa-duquesa, a quien Lady Holland describió en su libro de viajes *The Spanish Journal of Elisabeth Lady Holland* como “la mujer más distinguida de Madrid por sus talentos, mérito y gusto”.

mangas ceñidas hasta el codo con encajes, y una falda del mismo color, adornada con encajes, cintas de raso y flores. Cubre su pecho con un fichú transparente, sus manos y antebrazos con unos guantes blancos. Sus cabellos, rizados y voluminosos, están empolvados y adornados en el lado derecho con una rosa y unos capullos de color rosa y cubiertos con un gran sombrero de estilo inglés, adornado con pequeñas flores blancas, una gran pluma de avestruz, y un lazo de raso de satén rosa similar al del vestido

La figura está situada en un espacio interior neutro.

Es un retrato privado de encargo, que forma pareja con el de su esposo, en el que la efigiada aparece a la edad de treinta y tres años, en una singular actitud dominante, aristocrática y plena de vivacidad.

La composición es sencilla, no obstante, con el simple recurso de disponer los brazos entreabiertos, Goya crea un espacio envolvente alrededor del cuerpo de la duquesa. Su silueta se recorta sobre un fondo neutro, sobre el que incide una tenue luz difusa, que destaca las tonalidades grises y opalinas de la indumentaria. Mediante el significado simbólico de los objetos que la dama sostiene entre sus manos –un abanico y un pequeño telescopio– Goya supo captar la doble y complementaria personalidad de la Pimentel: fervorosa de las modas francesas y del nuevo papel desempeñado por las mujeres en la sociedad, y también por el progreso que estos objetos científicos representaban.

El pintor compensó la falta de hermosura convencional de la duquesa –cuya imagen responde más al concepto de cultivada elegancia, que al de belleza– con el hábil empleo de la luz, el cromatismo y el dibujo, logrando uno de sus mejores retratos, con un aire rococó con reminiscencias del academicismo de Rafael Mengs, presentándola como el paradigma de la modernidad femenina del siglo XVIII.

El artista muestra con virtuosismo la exuberancia del atuendo a la francesa, y revela el detallado conocimiento que tenía de los pormenores de la ropa así como su maestría técnica para reproducir las diferentes calidades táctiles de

las telas. Paralelamente, a través de la expresión del rostro muestra la sensibilidad, la fortaleza e inteligencia que caracterizaban a la duquesa.

Este retrato supone un brusco cambio de técnica en la obra goyesca. Los efectos tenebristas de los años 1775-1780 dan paso a colores claros y transparentes, sin que se debilite la plasticidad de las formas. El artista consigue que el cuadro, visto de lejos, de la impresión de una factura esmerada, mientras que en la proximidad se aprecia que los detalles se han logrado con pequeñas pinceladas vivas y ligeras, a veces yuxtapuestas. Sin duda, el contacto diario con las colecciones de pinturas del infante don Luis en Arenas de San Pedro le permitieron descifrar los procedimientos técnicos de los maestros antiguos allí conservados, en especial el recurso a las veladuras.

Otra importante innovación es que Goya se atreve a mirar de frente a una modelo de la alta sociedad. Se permite hurgar en sus facciones inteligentes, pero poco agraciadas y encarar la mirada aguda de la duquesa Benavente, que acepta el reto con aire divertido.

9.3.2. Descriptores

| | |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Alonso-Pimentel Téllez-Girón Borja y Centelles Diego-López de Zúñiga Ponce de León, María Josefa de la Soledad (1752-Madrid, 1834). XV condesa de Benavente. XII duquesa de Benavente. Condesa de Mayorga. VIII marquesa de Javalquinto. XII duquesa de Béjar. VII duquesa de Mandas. Duquesa de Villanueva. Duquesa de Plasencia. XIV duquesa de Gandía. Marquesa de Lombay. Princesa de Anglona. Princesa de Esquilache. XII duquesa de Arcos. Marquesa de Cádiz. XV duquesa de Medina de Ríoseco. Condesa de Alba de Aliste. XIII marquesa de Gibraleón. XIV condesa de Bañares. XV de Belalcázar. XIV vizcondesa de la Puebla de Alcocer. |
| CRONOLÓGICOS | 1785. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |

| | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato aristocrático. Retrato pendant. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Presidenta de la Junta de Damas. Dama de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa. Noble. Mecenas. Intelectual. Ilustrada. Traje vaquero de estilo Maria Antonieta. Cintas. Encajes. Lazos. Fichú. Guantes. Rosa. Sombrero de estilo inglés. Pluma de avestruz. Peinado en erizón. Caramba. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Ilustración. Poder nobiliario. Aristocracia. Linaje. Nobleza. Arquetipos femeninos. Frivolidad. Posición social. Progreso. Ciencia. Elegancia. Modernidad. Sensibilidad. Fortaleza. Inteligencia. |

9.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 224.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 108-109.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. La Casa de Osuna. *Historia 16*. Febrero 1987, XII, 130, p. 31-42, p. 39-40.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 35.
- BATICLE, J. Goya y la duquesa de Alba: ¿Qué tal? En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 60-71, p. 64.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 65, 83.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 38-39.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 10.
- CARRETE PARRONDO, J. La condesa-duquesa de Benavente. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELARY, A. La duquesa de Osuna. En COLORADO CASTELARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia:

Quadrivio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.

- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 131, 135.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 288.
- ESCRIBANO, M. Un país sucio y mestizo. En *ASÍ nos hemos visto: La figura humana en el arte español*. Barcelona: Lunwerg, 2002, p. 107-157, p. 142, 153-154.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Icnografía Nacional, 1934, p. 17.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 130, 182, 192.
- GASSIER, P. ¿Un retrato de Boccherini por Goya? En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 175-181, p. 181.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 31.
- GLENDINNING, N. José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 11-33, p. 13.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 432.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104-105, 109.
- HEMPEL-LIPSCHUTZ, I. Théophile Gautier y su “Quimera retrospectiva” captada en la obra pictórica de Goya. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 206-225, p. 213.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidentes e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 75, 126.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 16-17.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Duquesa de Osuna. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 120-121.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 173.

- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 28-10-2001, p. 44-52, p. 46.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 56-57.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya y la fábula burlesca. *Boletín del Museo del Prado*. 1995, XVI, 34, p. 21-28, p. 22.
- LUNA, J. J. La duquesa de Osuna. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 60-61.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La condesa-duquesa de Benavente. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 150-151.
- NORDSTRÖM, F. Goya och hertigparet av Osuna. En GRATE, P. (ed.). *Spanska Mästare: En konsbok fran Nationalmuseum*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1960. *Arsbok för Svenska statens konstsamlingar*; VIII, p. 157-169 y notas p. 174, p. 157, 159.
- NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989, p. 184.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 72, 89-92.
- REUTER, A. María Josefa de la Soledad, duquesa de Osuna, o la condesa de Benavente, 1785. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 180-181.
- RIBEIRO, A. La moda femenina en los retratos de Goya. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 105.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 33, 36, 90.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87, p. 80.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. *Genios de la pintura*. Arte; 4.
- VEGA, J. Goya 1900. La exposición. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 86-116, p. 106.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. *Pegasus Library*, p. 22-23 .
- WILLIAMS, G. A. *Goya y la revolución imposible*. Barcelona: Icaria, 1978. *Icaria*; 17, p. 97.

- YEBES, C. MUÑOZ ROCA-TALLADA, Condesa de. *La condesa-duquesa de Benavente: Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías, p. 40.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 34.

10.

RETRATO DE LA MARQUESA DE PONTEJOS



10. RETRATO DE LA MARQUESA DE PONTEJOS

10.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La Marquesa de Pontejos.

Fecha: 1786¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 210 x 126 cm.

Localización: Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon³.

Catalogaciones: Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142.

¹ Aunque el retrato no está fechado ni se conserva documentación a propósito del encargo, existe un amplio consenso entre todos los críticos, considerando unánimemente esta fecha como la de realización del encargo. Corresponde al año en que Doña Mariana de Pontejos contrajo matrimonio con Francisco Antonio Moñino y Redondo. La ceremonia tuvo lugar en Madrid, en el palacio de Pontejos situado en la carrera de San Jerónimo de Madrid, el 23 de diciembre de 1786, ante el nuncio papal.

² La restauración llevada a cabo sobre esta pintura ha permitido descubrir que el soporte es un lienzo de densidad media y urdimbre plana, recubierto con ceras y resinas, que montado sobre un bastidor nuevo en 1968. Los márgenes deteriorados por los clavos han sido recortados. La preparación previa rojiza es visible donde la pintura se aplicó con finura o se raspó. Son visibles arrepentimientos y ajustes de contorno en el lado izquierdo de la cintura y el dobladillo del vestido. También es perceptible que la posición de los pies ha cambiado. La pintura es estructuralmente segura. Hay raspaduras dispersas a través de la figura y en el fondo. Esta información técnica está disponible en *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. The Marquesa de Pontejos*. En National Gallery of Art. [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL: <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=95+0+none>> (Consultado el 25 de marzo de 2003).

³ El retrato permaneció en posesión de la marquesa hasta su muerte, pasó entonces a su yerno don Manuel de Pando y Fernández, marqués de Miraflores, y consorte de Casa Pontejos. Hacia el año 1900 estaba en posesión su bisnieta Genoveva de Samaniego y Pando, marquesa Viuda de Martorell y marquesa de Miraflores y de Casa Pontejos. Ella lo legó a su hijo, y tataranieta de la efigiada, Manuel Álvarez de Toledo, marqués de Miraflores y de Casa Pontejos. Fue vendido en julio de 1931 –a través de Mrs. Walter H. Schoellkopf, en Madrid, y M. Knoedler & Co. en New York y París– a Andrew W. Mellon, quien falleció en diciembre de 1934 y la legó a *The A. W. Mellon Educational and Charitable Trust*; que la depositó en 1937 en su emplazamiento actual, la National Gallery of Art de Washington.

10.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

10.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer joven en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado y separado del cuerpo, y la mano derecha sujeta el tallo de un clavel rosa. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y con la mano izquierda sujeta un abanico cerrado. Delante, a su izquierda, aparece un perro pequeño.

Espacio exterior, con cielo, nubes y árboles frondosos al fondo, y en primer plano, un camino de tierra con pequeñas matas de flores silvestres.

[Informativa] Viste un traje de corte de tejido vaporoso de color gris, de estilo “a la polaca”⁴, con cuello redondo doble de encaje⁵, sobrefalda abullonada adornada con cintas blancas y flores rosas, guardapiés plisado en la parte inferior y ceñido⁶ en la cintura con un lazo de raso rosa que cae por el lado izquierdo. Calza medias blancas y chapines de tacón adornados con bordados dorados en forma de espiga. Sus cabellos⁷, empolvados, rizados y

⁴ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 104– precisa que la indumentaria que luce la Pontejos es una versión personal y libre de la polonesa, traje femenino de corte también denominado vestido a la polaca.

⁵ A. Leira Sánchez –La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 47– señala que en los documentos conocidos como cartas de dote se puede constatar que este tipo de adorno en el escote gozó de un gran éxito en España desde finales de la década de los 80.

⁶ A. Leira Sánchez –*Op. cit.*, p. 44-52– indica que en este retrato se aprecia con claridad la técnica que se utilizaba en esta época para remarcar el talle fino de la cintura, mediante el uso de dos especies de almohadillas laterales que resaltaban las caderas.

⁷ Entre 1785 y 1795, las damas de las clases altas españolas pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española– por su parecido con un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban cardados y ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor a la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya durante esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o dondesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín 140); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70,

voluminosos están peinados achatados en la parte superior⁸. Se toca con un sombrero de color blanco de estilo inglés, adornado con lazos y gasas del mismo color. El perro es de raza carlino⁹ de color beige claro, tiene las orejas recortadas y lleva un lazo rosa en el cuello con tres cascabeles a modo de collar.

10.2.2. Identificación

[Indicativa] Mariana de Pontejos y Sandoval (Madrid 1762-1834), marquesa de Casa Pontejos¹⁰, condesa de la Ventosa¹¹, miembro de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, miembro de la Junta de Damas, ilustrada, liberal, exiliada.

Hija de Antonio Bruno de Pontejos y Sesma (1732-1807); y de María Vicenta de Sandoval y Rojas (¿-1801), casados en 1760.

244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en diferentes colecciones y museos; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase, sobre esta materia, M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–.

⁸ Esta disposición particular no puede ser observada, dada la posición casi frontal de la efigiada. No obstante, así lo indica la historiadora especialista en indumentaria dieciochesca A. Leira Sánchez –*op. cit.*, p. 44-52–.

⁹ Los carlinos constituyen una raza de perros pequeños, que miden entre 30-35 centímetros y pesan entre 4-8 Kg. Su color habitual es plateado, beige claro, gris o negro. Fueron traídos a Europa por los marinos holandeses que volvían desde Oriente. En las pinturas flamencas del siglo XV aparecen perros antepasados del carlino actual. Gracias a Guillermo III de Orange y a María II Estuardo, llegaron a Inglaterra, donde fueron muy apreciados. En el siglo XVIII era una especie muy extendida y valorada en toda Europa, por ser buenos guardianes y compañeros agradables. Los estilos rococó y biedermeier hicieron del carlino una especie de símbolo y fue representado en numerosos cuadros; todas las fábricas europeas de porcelana realizaron figuritas de él y pequeñas cabezas de carlino adornaban los bastones y los tapones de los frascos de perfume. Pero, a finales del siglo XIX, la moda pasó y el carlino cayó lentamente en el olvido. En la actualidad es una de las razas menos conocidas.

¹⁰ Puesto que era hija única, heredó este título, creado en el siglo XVIII, cuando murió su padre en el año 1807.

¹¹ Mariana Pontejos disfrutó de este título cuando murió su madre, en el año 1801.

Esposa de Francisco Antonio Moñino y Redondo, casados en 1786; de Fernando de Silva Meneses (¿-1815), casados en 1808; y de Joaquín Pérez Vizcaíno y Moles (La Coruña 1790-Madrid 1840), casados en 1817.

Madre de Vicenta Moñino Ponteijos (1796-1867), marquesa de Casa Ponteijos; y de Mariana Moñino Ponteijos, hijas de su primer matrimonio.

Nieta de Antonio Juan de Ponteijos (1711-1773).

Abuela de Carolina de Pando y Moñino (¿-Madrid 1890).

Nuera de los padres del conde de Floridablanca

Suegra de Manuel Pando Fernández de Pinedo (1792-1872), marqués de Miraflores, conde de Villapaterna y presidente del Consejo de Ministros, esposo de Vicenta Moñino Ponteijos (1808-1867).

Cuñada de José Moñino (Murcia 1728-Sevilla 1808), conde de Floridablanca, vizconde de Moñino, primer Secretario de Estado entre 1777 y 1792.

Bisnieta de Antonio de Ponteijos (1676-1735).

Bisabuela de Genoveva Samaniego y Pando, marquesa de Martorell y de Casa Ponteijos (¿-Madrid 1926).

[Informativa] Mariana de Ponteijos nació el 11 de septiembre de 1762 y fue la única hija de María Vicenta de Sandoval y de Antonio Bruno de Ponteijos, que se habían casado en 1762. Heredó de sus padres una cuantiosísima fortuna y el título de condesa de la Ventosa, en 1801, a la muerte de su madre, y el de marquesa de Casa Ponteijos¹², en 1807, cuando falleció su padre.

¹² La rama paterna de la familia tomó su nombre del lugar de Ponteijos, del que procedían, en la región de Santander. No eran una familia aristocrática antigua, pero sí de origen hidalgo. La mayoría de los miembros varones de la familia habían sido oficiales del Ejército o de la Armada. Entre los más destacados contaban con un almirante y varios caballeros de las Ordenes de Santiago y de Calatrava. La familia Ponteijos hizo su fortuna en los primeros años del siglo XVIII. El bisabuelo de Mariana, don Antonio de Ponteijos (1676-1735) se trasladó a Madrid, donde desempeñó el cargo de ayuda de cámara de Felipe V, que le hizo merced luego del título de marqués de Casa Ponteijos. Era ya por sí mismo un hombre adinerado y su fortuna se vio incrementada considerablemente por el matrimonio. Cuando murió, sus bienes se estimaban en 5.682.108 reales y su segunda esposa –hija del primer marqués de Santiago– tenía 16.684.481 reales. Por aquel tiempo se vincularon al título de Casa Ponteijos varios bienes de fortuna, pasando también a pertenecer a la familia parte de la colección de cuadros de Santiago.

Se casó en tres ocasiones, la primera en 1786, cuando contaba 24 años, con Francisco Antonio Moñino y Redondo, hermano del conde de Floridablanca, a la sazón embajador español en Portugal. Mariana de Pontejos aportó al matrimonio una buena dote¹³ y unas rentas generosas y mediante este enlace se incorporó a los círculos del poder cortesano, hasta que se vio arrastrada en la pérdida de favor de su cuñado, en 1792, y fue desterrada brevemente a Murcia.

Fue miembro de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, en la que coincidió con María Josefa Alonso-Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna. Poseyó una sólida fortuna pero no fue una mujer precisamente feliz. Tuvo cuatro hijos de los que perdió dos en los primeros años de su matrimonio, de manera que solo sobrevivieron dos hijas. Enviudó en 1808. Este mismo año la marquesa de Pontejos resolvió no prestar acatamiento a José Napoleón, y como tenía posesiones en Cádiz y Tarifa, optó por irse a vivir Andalucía, que era el centro de resistencia.

Se volvió a casar con un noble andaluz –don Fernando de Silva Meneses, caballero de la Orden de Carlos III– en Málaga¹⁴. En Cádiz se sintió enferma e hizo testamento nombrando albacea a Antonio Alcalá-Galiano¹⁵. Mantuvo en esta ciudad una tertulia intelectual muy conocida. Enviudó de

El título pasó a la modelo de Goya a través de su abuelo, Antonio Juan de Pontejos (1711-1773), y de su padre Antonio Bruno (1732-1807). Iba acompañado de extensas posesiones entre las que se contaban casas y tierras en Madrid, Santander y Cádiz, y una casa de campo en Torrejón de Ardoz.

¹³ J. Valverde Madrid –Evocación de la marquesa de Pontejos. *Goya*. 1996, 252, p. 365-366– indica que la escritura de dote de este primer matrimonio se hizo el 23 de diciembre de 1786, ante el escribano madrileño González, en este documento consta que doña Mariana aportaba al matrimonio medio millón de reales, doce mil ducados anuales más y dos mil para gastos menudos. El Sr. Moñino aportaba el heredamiento de Zarza Vaqueros, estimado en doce mil ducados anuales de renta, más dos mil ducados para alfileres. Esta es, sin duda, una de las más crecidas dotes firmadas en la sociedad madrileña de aquel entonces.

¹⁴ No otorgaron escritura de capitulaciones matrimoniales, ya que eran tiempos revolucionarios, según señala J. Valverde Madrid. *Ibidem*.

¹⁵ Instituyó como heredera a sus dos hijas, habidas en su primer matrimonio, llamadas Mariana y Vicenta, ya que no tuvo descendencia en su segundo enlace. Nombró albacea y tutor de las niñas a don Antonio Alcalá-Galiano, ilustre político liberal de la época.

nuevo en 1815 y dos años más tarde, se volvió a casar¹⁶ con don Joaquín Vizcaíno¹⁷, veintiocho años más joven que ella.

En 1820, Vizcaíno se unió a la Milicia Nacional contra Fernando VII, por lo que después de diversas peripecias políticas y económicas adversas, partieron al exilio en 1822. Vivió en París, donde coincidió con otros exiliados españoles y con el propio Francisco de Goya¹⁸. En la capital francesa se instaló con sus cuatro hijos y ofreció grandes recepciones a la nobleza española exiliada. Su actividad fue vigilada por la policía francesa que se mantuvo al tanto de las tertulias y los contactos políticos del matrimonio.

Regresó a España en 1833 y falleció en Madrid, el 18 de julio de 1834, en casa de Vicenta, la mayor de sus hijas, pues el Palacio de Pontejos –Carrera de San Jerónimo, 19, en el lugar que actualmente ocupa en parte el teatro Reina Victoria y el Banco Crédit Lyonnais– se encontraba en ruinas desde 1827. Sus títulos y su fortuna fueron heredados por su hija mayor.

¹⁶ Firmaron capitulaciones matrimoniales el 8 de noviembre de 1817, doña Mariana aportaba a la sociedad conyugal tres mil ducados y don Joaquín, una casa en propiedad en la calle de la Cruz y un lujoso coche. La marquesa de Pontejos declaraba asimismo disponer de una renta anual de sesenta mil ducados. Véase J. Valverde Madrid. *Ibidem*.

¹⁷ Joaquín Vizcaíno Martínez, el tercer esposo de Mariana Sandoval nació en la Coruña en 1790. Cuando le conoció la marquesa era un joven oficial de caballería. Durante el exilio de ambos en París, a causa de sus ideas liberales, conoció la mecánica de las cajas de ahorro francesas, fundadas por iniciativa privada, ideadas sin ánimo de lucro y protegidas por el Gobierno. A su vuelta a España se incorporó a la vida política, llegando a ser corregidor de Madrid. Destacó como uno de los urbanistas más importantes del siglo XIX. Durante su mandato se levantaron las aceras de la capital, se instaló un sistema más moderno de iluminación, se levantó un nuevo plano topográfico de la ciudad, se implantó la numeración de las viviendas y se colocó en las esquinas de las calles una placa con su nombre. A su vez, mejoró la infraestructura de los bomberos y creó un servicio de recogida de basuras. Así mismo construyó retretes públicos, un matadero, una escuela de natación. Se inauguraron nuevos paseos y se mejoró el de la Castellana. Fundó el Asilo de San Bernardino. Desde su cargo de jefe político, el 23 de septiembre de 1838 propuso la creación de una Caja de Ahorros en la capital de España. Finalmente, el 25 de octubre de 1838 se aprobó el decreto de creación del Monte de Piedad y de la Caja de Ahorros de Madrid. En su testamento, firmado en Madrid ante el escribano Bande, nombró heredera universal de todos sus bienes a Joaquina Vizcaíno, hija natural habida con Francisca Aulet, fuera de su matrimonio con Mariana de Pontejos.

¹⁸ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 74–precisan que en julio de 1824, durante su estancia en París, Goya coincidió con algunas damas a las que había retratado en España –como la condesa de Chinchón y la misma marquesa de Pontejos– en los salones de Vicente Gonzalez Arnao, josefino y uno de los más antiguos exiliados españoles, a quien el pintor aragonés acudió a través del amigo común Leandro Fernández de Moratín.

10.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹⁹, realizado probablemente con motivo del primer compromiso matrimonial de Mariana de Sandoval, con Francisco Moñino. Se trata de un retrato aristocrático que muestra a la marquesa con todo el esplendor de su juventud y elegancia, como una joven y frágil dama prometida, o quizá recién casada, que sostiene en la mano derecha un clavel²⁰, que simboliza, al igual que su perrito faldero, fidelidad; la virtud más requerida en su papel de recién comprometida. No obstante, se aprecia ya perfectamente en su postura, un tanto altiva y orgullosa, su carácter firme, lo que explica, en parte, su interés futuro por la política.

La composición –recortando la figura delante de un paisaje gris verdoso– está inspirada en fuentes europeas y se inscribe dentro de la línea del retrato internacional de la centuria. Goya ya había recurrido con anterioridad al retrato con paisaje²¹ inspirándose en el entorno real de la Sierra de Gredos,

¹⁹ Desconocemos las circunstancias en que este retrato fue encargado a Goya y tampoco sabemos si los comitentes fueron los padres o el cuñado de la futura marquesa. No obstante, varias vías confluyen en Goya como el artista más adecuado para recibir esta comisión. Por un lado, la familia Pontejos estaba emparentada por matrimonio con los marqueses de Santiago, que eran ya por entonces patronos de Goya. Por otro, el propio Floridablanca posó para Goya dos años atrás, en 1784, y le prometió nuevos encargos. En otro orden de cosas, A. de Beruete y Moret –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 39– señala la existencia de otro retrato de la marquesa, visto por él en el comercio de Madrid, unos años antes de la publicación de su obra, con alguna más edad, y también original de Goya, “si bien no lo considero obra muy saliente”. Señala también que desconoce su paradero posterior. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva un dibujo del mismo cuadro, que ha sido considerado como boceto preparatorio por algunos especialistas, pero que en la actualidad se considera ajeno a la mano de Goya y posterior al retrato.

²⁰ El clavel era un tema simbólico muy frecuente en el retrato flamenco de los siglos XV y XVI, alude al amor de los esposos, y por extensión de significados, puede representar también la maternidad. F. Torralba y A. Fortún –*Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 80– observan que el tallo quebradizo de la flor es una sutil alusión a la fragilidad del propio tallo y aspecto de la marquesa.

²¹ El género de retrato de una persona noble ante un paisaje gozaba de una larga y arraigada tradición en la pintura francesa, y más aún en la inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Se caracteriza por su especial gusto por presentar una ambientación en la que aparecen individuos o familias –las célebres *conversation pieces*– recortándose sobre un panorama que se corresponde con sus propiedades rústicas. Entre los artistas que cultivaron este género destacan Gainsborough, Romney, Lawrence y Reynolds, cuyos retratos disfrutaron de una gran difusión en todas las cortes europeas gracias a su reproducción en grabados de talla dulce o aguafuertes. Sin duda Goya conoció estas fuentes a través de sus círculos de amigos, y también es muy probable que Goya encontrase en la propia Colección Real precursores de este género dentro de la escuela francesa. En este sentido, la crítica de Goya ha mencionado a pintores de Felipe V, como Jean Ranc y Van Loo, quienes retrataron a la familia real y a algunos de sus miembros destacados delante de paisajes. Por su parte A. Mengs, contemporáneo de Goya, retrató a la princesa de

en los retratos que realizó de la esposa y la hija del infante don Luis²², pero a partir del retrato de doña Mariana de Pontejos, mediada la década de los 80, el artista conseguirá sintetizar con singular maestría los dos tópicos que confluyen en este tipo obras: la representación de fincas pertenecientes al modelo para aludir a su categoría social y la creación de un escenario simbólico que refleja su función en la vida o sus condiciones personales. En la novena década del siglo XVIII, conseguirá grandes éxitos creativos²³ aplicando este mismo esquema compositivo y fraguará un modelo que cultivará prácticamente hasta el final de su vida.

La figura, elegante y frágil, se recorta sobre el fondo²⁴ mediante una perspectiva de gran calidad pictórica que destaca a la protagonista por contraste con la naturaleza agreste, realzando la figura delicada, aristocrática y refinada de la marquesa de Pontejos, convirtiéndola en la representación de la fragilidad, la exquisitez y la elegancia femenina²⁵. En contraposición, el minúsculo perrillo faldero, dispuesto a sus pies, camina dignamente hacia

Asturias, la futura reina María Luisa delante de un paisaje, en una obra muy conocida y admirada en su momento (1765. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando).

²² *Retrato de Maria Teresa de Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 151 x 97 cm. Munich, Alte Pinakothek. Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146; De Angelis 170; Morales y Marín 126); *Retrato de la niña Maria Teresa de Borbon y Vallabriga* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; De Angelis 158; Morales y Marín 127) y *Retrato de Maria Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galeria degli Uffizzi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166).

²³ Entre otras obras maestras, pertenecen a este tipo el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); *Retrato de la duquesa de Alba* (1795. Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Madrid, Fundación Casa de Alba. Gassier 283; GW 351; Gudiol 334/70, 320/85; Morales y Marín 257); y posteriormente también el siguiente *Retrato de la duquesa de Alba* (1797. Óleo sobre lienzo, 210,2 x 149,3 cm. Nueva York, Hispanic Society of America. Gassier 302; GW 355; Gudiol 371/70, 344/85; Salas 269; Morales y Marín 263).

²⁴ Es interesante hacer notar que un fondo de paisaje representado en términos similares está presente en los escenarios escogidos para algunos de los cartones para tapices pintados en esa época para el comedor del Palacio del Pardo y años más tarde aparecerá también en los “asuntos de campo” de los cuadros de gabinete pintados para la Alameda de los Osuna.

²⁵ Por supuesto, aunque esta consideración está muy extendida, también aparecen voces que disienten con este concepto de elegancia, quizá porque valoran esta condición con criterios no coetáneos a la época. Así también aparecen valoraciones que la consideran “una especie de muñeca de porcelana”, o que indican, como J. Gállego Serrano –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 160-161–, que “la marquesa parece un maniquí, un pasmarote, un espantapájaros de lujo, y no comprendo cómo ilustres críticos e historiadores han dicho que esta figura es la suma de la elegancia”.

el espectador, en un acusado escorzo que contribuye a dar mayor profundidad al cuadro.

La gama cromática está creada sobre la armoniosa combinación de tonos grises, rosas, verdes y blancos. La extraordinaria eclosión de grises en la figura, que se combinan con los verdes del fondo, y los castaños del primer plano, revelan a Goya como un colorista consumado, que usa una paleta muy elegante y se sirve de los detalles florales bajo los encajes del cuello y prendidos en los abullonamientos de la sobrefalda para acentuar los juegos de transparencias de los tejidos, dando una mayor consistencia al atuendo. La variedad cromática se enriquece con los tonos rosas ligeros –en el clavel y la banda de la cintura– y se añaden al efecto de las carnaciones del rostro y el escote, las tonalidades marrones y grisáceas del cabello, y las cintas blanquecinas del sombrero. Los juegos de luz subrayan los contrastes de claros y sombras, creando de esta forma, una sutil afinidad entre el fondo y la figura. Por otra parte, la esmerada y minuciosa descripción de las lujosas galas demuestran la maestría de Goya en la representación de las texturas de los diferentes tejidos que estuvieron de moda en la década de los ochenta²⁶.

Es una obra que tiene importancia singular dentro de la retratística goyesca, pues le permite demostrar su claro acoplamiento al sentido cortesano, grácil y decorativo del rococó. Con este tipo de retratos, elegantes, refinados y de clara inspiración europea, Goya triunfará en los círculos cortesanos madrileños, haciendo gala de un virtuosismo de admirable modernidad.

²⁶ La influencia británica se pone de manifiesto también en este gusto por el detalle, en el reflejo de la suntuosidad y variedad de los tejidos. No en vano, esta época que ha sido denominada “la década de la anglomanía” se caracterizó por que muchas españolas utilizaron modelos ingleses más cómodos y menos ornamentados, como la “robe a l’inglaise”, caracterizada por el corpiño ceñido, de corte redondeado en la cadera y unido a la falda por detrás. Este tipo de indumentaria hizo fortuna en Francia, de donde vino a España. Véase A. Ribeiro. *Op. cit.*, p. 104.

10.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

10.3.1. *Resumen*

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Mariana de Pontejos y Sandoval, marquesa de Pontejos, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado y separado del cuerpo, y la mano derecha sujeta el tallo de un clavel rosa. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y con la mano izquierda sujeta un abanico cerrado. Delante, a su izquierda, aparece un perro pequeño, de raza carlino de color beige claro, con las orejas recortadas, que lleva un lazo rosa en el cuello con tres cascabeles a modo de collar.

Viste un traje de corte de tejido vaporoso de color gris, de estilo “a la polaca”, con cuello redondo doble de encaje, sobrefalda abullonada adornada con cintas blancas y flores rosas, guardapiés plisado en la parte inferior y ceñido en la cintura con un lazo de raso rosa que cae por el lado izquierdo. Calza medias blancas y chapines de tacón adornados con bordados dorados en forma de espiga. Sus cabellos, empolvados, rizados y voluminosos están peinados achatados en la parte superior. Se toca con un sombrero de color blanco de estilo inglés, adornado con lazos y gasas del mismo color.

La figura está situada en un espacio exterior, con cielo, nubes y árboles frondosos al fondo; y en primer plano, un camino de tierra con pequeñas matas de flores silvestres.

Es un retrato privado de encargo, realizado probablemente con motivo del primer compromiso matrimonial de Mariana de Sandoval, con Francisco Moñino. Se trata de un retrato aristocrático que muestra a la marquesa con todo el esplendor de su juventud y elegancia, como una joven y frágil dama prometida, o quizá recién casada, que sostiene en la mano derecha un clavel

que simboliza, al igual que su perrito faldero, fidelidad; la virtud más requerida en su papel de recién comprometida.

La composición dispone la figura delante de un paisaje gris verdoso; está inspirada en fuentes europeas y se inscribe dentro de la línea del retrato internacional de la centuria. Ya había sido utilizada con anterioridad por el pintor. No obstante, a partir de este retrato el artista consigue sintetizar con singular maestría los dos tópicos que confluyen en este tipo obras: la representación de fincas pertenecientes al modelo para aludir a su categoría social y la creación de un escenario simbólico que refleja su función en la vida o sus condiciones personales.

La figura, elegante y frágil, se recorta sobre el fondo mediante una perspectiva de gran calidad pictórica que destaca a la protagonista por contraste con la naturaleza agreste, realizando la figura delicada, aristocrática y refinada de la marquesa de Pontejos, convirtiéndola en la representación de la fragilidad, la exquisitez y la elegancia femenina. En contraposición, el minúsculo perrillo faldero, dispuesto a sus pies, camina dignamente hacia el espectador, en un acusado escorzo que contribuye a dar mayor profundidad al cuadro.

La gama cromática está creada sobre la armoniosa combinación de tonos grises, rosas, verdes y blancos. Goya se muestra como un colorista consumado, que usa una paleta muy elegante y se sirve de los detalles florales para acentuar los juegos de transparencias de los tejidos, dando una mayor consistencia al atuendo. Los juegos de luz subrayan los contrastes de claros y sombras creando una sutil afinidad entre el fondo y la figura. Por otra parte, la esmerada y minuciosa descripción de las lujosas galas demuestran la maestría de Goya en la representación de las texturas de los diferentes tejidos que estuvieron de moda en la década de los ochenta.

Este retrato tiene gran importancia dentro de la obra goyesca, pues le permite demostrar su claro acoplamiento al sentido cortesano, grácil y decorativo del rococó. Con este tipo de retratos, elegantes, refinados y de

clara inspiración europea, Goya triunfará en los círculos cortesanos madrileños, haciendo gala de un virtuosismo de admirable modernidad.

10.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Pontejos y Sandoval, Mariana de (1762-1834). Marquesa de Casa Pontejos. Condesa de la Ventosa. |
| CRONOLÓGICOS | 1786. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio exterior. Paisaje. Camino. Cielo. Nubes. Árboles. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato conmemorativo. Retrato aristocrático. Obra maestra. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Miembro de la Junta de Damas. Ilustrada. Liberal. Exiliada. Clavel. Abanico. Perro carlino. Cascabeles. Traje de corte de estilo a la polaca. Encajes. Cintas. Flores. Lazos. Sombrero. Gasas. Medias. Chapines. Bordados. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Exquisitez. Juventud. Elegancia. Belleza. Fidelidad. Fragilidad. Matrimonio. Aristocracia. Nobleza. Compromiso matrimonial. Influencia europea. Arquetipos femeninos. Posición social. Espacio simbólico. Naturaleza. Rococó. Metáforas femeninas. Poder nobiliario. |

10.4. BIBLIOGRAFÍA

- ABBRUZZESE, M. *Goya: The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1976. Dolphin art books, p. 33.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 35.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 39.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte, 38, p. 28.

- BROWN, J. y MANN, R. G. *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries. Washington: The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue.* Washington, D.C.: National Gallery of Art; [Cambridge, England]: Cambridge University Press, 1990, p. 7-8.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya.* Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, 47, 49.
- CARRETE PARRONDO, J. María de Pontejos y Sandoval, marquesa de Pontejos. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras.* [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia.* 1982, 55, p. 125-143, p. 130-131.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Catalogue.* Washington: National Gallery of Art, 1985, p. 182.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Summary Catalogue.* Washington: National Gallery of Art, 1975, p. 158.
- FALLAY D'ESTE, L. Retrato de la marquesa de Pontejos. En *EL ARTE europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980: [Catálogo de exposición].* Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 66-67.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828.* Zaragoza: Oroel, 1982, p. 78-79, 81.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya.* Zaragoza: Librería General, 1978, p. 144, 158-161, 182, 192.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición].* Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 16-17.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición].* 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 55.
- GASSIER, P. *Goya.* Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 32, 96.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo).* Madrid. Espasa-Calpe, 1958, p. 159.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición].* Paris: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 70.
- GIL SALINAS, R. Goya y la difusión del arte español en América. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional.* Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 327-336, p. 332.
- GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de*

- 1989: [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 73-88, p. 83.
- GLENDINNING, N. Marquesa de Pontejos En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 154-156.
 - GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y “las cosas profundas”. Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 103.
 - GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
 - GÓMEZ MORENO, M. Los fondos de Goya. *Boletín de la Real Academia de la Historia. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. Madrid, 1946, p. 29-41, p. 36.
 - *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 252.
 - GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 105-108.
 - GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965], p. 86-87.
 - HAVEMEYER, L. W. *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*. New York: Priv. Print. for the family of Mrs. H.O. Havemeyer and the Metropolitan Museum of Art, 1961, p. 167.
 - HERRANZ. RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA 250 Años después: 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 266.
 - HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 406, 409.
 - LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 118.
 - LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 11-12.
 - LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52 p. 47.
 - LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 285-287, 290-291, 301.
 - LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 19-20.
 - LUNA, J. J. La marquesa de Pontejos. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996*:

[Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 154-155, 347-348.

- MENA MARQUÉS, M. B. Goya: La question n'est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37, p. 30.
- MILNER, F. *Goya*. London: Bison Books, 1995, p. 40.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojó de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273²⁷, p. 236-238.
- REUTER, A. La marquesa de Pontejos, hacia 1786. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 242-244.
- RIBEIRO, A. La moda femenina en los retratos de Goya. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 104.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya, su vida y sus obras*. Madrid: Peninsular, 1951, p. 35-36, 38, 153-154.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 37, 70, 96.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte, p. 42.
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. The Marquesa de Pontejos*. En National Gallery of Art. [En línea]. National Gallery of Art: Washington, 2003. URL: <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=95+0+none>> (Consultado el 25 de marzo de 2003).
- TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 25, 195.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 80-81.
- TORRALBA, F. Goya, fuera de España. En FATÁS, G. (dir.). *Aragón en el mundo*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 299-307, p. 304.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 4, 52.
- VALVERDE MADRID, J. Evocación de la marquesa de Pontejos. *Goya*. 1996, 252, p. 365-366.
- VEGA, J. Goya 1900. La exposición. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas*

²⁷ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

Artes. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 86-116, p. 100.

- VEGA, J. *La Marquesa de Pontejos*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 182-184.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 19.

11.

RETRATO DE CARLOS III
EN TRAJE DE CORTE



11. RETRATO DE CARLOS III EN TRAJE DE CORTE

11.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes¹.

Título: Carlos III en traje de corte.

Fecha: 1787².

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm.

Localización: Madrid, Colección del Banco de España³.

Catalogaciones: Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70, 201/1985; De Angelis 210; Morales y Marín 173.

¹ J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 34– considera que este retrato se puede considerar “obra de taller”.

² Esta datación corresponde al 29 de enero de 1787, fecha en la que fue pagado a Goya junto con el *Retrato del marqués de Tolosa* (1787. Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175) y el *Retrato del conde de Altamira* (1786-87. Óleo sobre lienzo. 177 x 108 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174), según consta en el asiento consignado en los *Libros de Contabilidad* del Banco de San Carlos, tomo 26-1787, folio 65, bajo el epígrafe *Gastos Generales* de “29 de enero 1787. Al pintor Goya p^r los retratos del Rey, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa. R^{vn} 10.000”. Estos datos fueron dados a la luz por L. García de Valdeavellano –*Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65, p. 60– y más tarde recogidos por F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437–.

³ El lienzo fue encargado y adquirido por el Banco de San Carlos en octubre 1787. Desde esa fecha ha sufrido diversas vicisitudes. Al desaparecer el Banco de San Carlos, su colección de pinturas pasó al Banco de España y curiosamente, las obras de Goya quedaron en una estancia de la antigua sede – Dirección de la Deuda Pública– en la calle de Atocha. Con el paso del tiempo, tanto éste como los otros cinco retratos conmemorativos perdieron vigencia para la institución y cayeron en el olvido. De este modo se perdió la memoria de la autoría goyesca. En un artículo publicado por L. García de Valdeavellano –*supra*– se revelaba la forma en que el por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda, redescubrió los retratos con motivo de unas obras en el antiguo edificio. Curiosamente, este fue el único de los retratos de esta serie que no fue dado a conocer al gran público durante la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900.

11.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

11.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre anciano en pie, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae levemente flexionado hacia delante y separado del cuerpo y con la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo, también levemente flexionado y separado, sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un tricornio.

Espacio interior con un fondo de pared, forrada de tela, ornamentado con un friso de quimeras aladas y pavimento de losetas.

[Informativa] Viste traje de corte⁴ de terciopelo de color verde adornado con bordados dorados de motivos fitomórficos, compuesto de casaca con botones dorados; bolsillos de tapilla, mangas con vueltas bordadas y botones dorados; chupa, con escote de caja, abotonada, con bolsillos de tapilla con botones dorados y calzón con botones en la pernera y ligas con hebillas doradas. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebillas doradas. Sobre sus cabellos recogidos en una coleta posterior, lleva peluca blanca. De su cuello pende el collar de la Orden del Toisón de Oro, y el collar de la Orden de Carlos III. Cruzan su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciadas, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁵, la roja de la Orden de San Jenaro, y la azul de la Orden del Espíritu Santo.

⁴ M.^a José Saéz Piñuela –Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 236-237– toma de una crónica del VI conde de Fernán-Núñez una descripción pormenorizada del atuendo del rey, tanto en invierno, como en verano, cuando “llevaba medias de hilo, casaca de chamelote y la chupa de seda azul Prusia, con galón de plata. En casos de ceremonia se ponía, sobre la chupa, casaca muy rica con botones de diamantes. Así lo vemos en el retrato que se conserva en el Banco de España”.

⁵ La Real y Distinguida Orden de Carlos III fue instituida para conmemorar el nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo primogénito de los príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa de Parma, el 19 de septiembre de 1771, dedicándola a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, misterio muy popular entre los españoles y del cual el mismo monarca era devoto. El decreto creador de la Orden y sus

También porta, debajo de la chupa, a su izquierda, un espadín con empuñadura metálica. El tricornio es de color negro.

11.2.2. Identificación

[Indicativa] Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Hijo de Felipe V de Borbón (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma, reina de España.

Esposo de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760), casados en 1738.

Padre de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España,

estatutos fue dado el día 24 de octubre, siendo aprobada en Roma por el Papa Clemente XIV el día 21 de febrero de 1772.

Carlos III se declaró Jefe y Gran Maestre de la Orden, estableciendo que debían serlo perpetuamente los reyes de España, sus sucesores, presidiendo siempre el rey la Asamblea e incorporando a ella una real junta para tratar de los asuntos de su real patronato.

Con esta Orden, se propuso el monarca condecorar a personas próximas a la Corona, que le hubieran demostrado celo y amor a su servicio, distinguiendo también el mérito y la virtud de los nobles, establecimiento para ello las reglas y disposiciones convenientes expresadas en los estatutos que entonces se redactaron y que su hijo y sucesor, el rey Carlos IV, modificó posteriormente.

La Orden se configuró con tres clases de miembros: caballeros grandes cruces, en número de sesenta; caballeros pensionistas, en número de doscientos; y caballeros supernumerarios de número ilimitado.

Las insignias de la Orden están constituidas por una banda de seda ancha, dividida en tres franjas iguales, la del centro azul celeste, y las dos laterales de color azul blanco, terciada desde el hombro derecho a la faldriquera izquierda, uniendo sus extremos un lazo de cinta angosta de la misma clase. Posteriormente esta disposición de la banda fue modificada por Carlos IV en junio de 1792. La cruz es de oro, de ocho brazos iguales entre sí, que rematan en otros tantos globos lisos; en sus contornos unas fajas de esmalte blanco, y en el centro llamas en azul; entre los brazos cuatro flores de lis de oro; sobrepuesto un escudo ovalado, su campo esmaltado de amarillo claro con ráfagas amarillas más oscuras; y en la parte exterior una orla de esmalte azul, colocada en la misma imagen de la Concepción en relieve, cuyo manto es esmaltado de azul con estrellas de plata, y la túnica y media luna blancas.

Una noticia detallada a cerca de la devoción a la Inmaculada Concepción, la iconografía de la institución de la orden, y la historia de la propia orden se encuentra en el artículo de W. Rincón. Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. Junio 1988, 12-13-14, p. 145-161.

emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Roma 1818), príncipe de Asturias, rey de España (1788-1808); de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España; y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Gúastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, conde de Chinchón, cardenal arzobispo de Toledo; y de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Hermanastro de Luis I de Borbón y Saboya (1707-1724), rey de España, y de Fernando VI de Borbón y Saboya (1713-1759), rey de España.

Nieto de Luis de Borbón (1661-1711), Gran Delfín de Francia, y de María Cristina de Baviera, por línea paterna, y de Odoardo II de Farnesio (1666-1693) y de Dorotea Sofía von der Pfalz (1670-1748).

Abuelo de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; María Luisa de Borbón (1777-1782); María Amelia de Borbón (1779-1798); infanta de España; Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España y duquesa de Lucca; Carlos y Felipe de Borbón, gemelos, (1783-1784); Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste, Italia 1855), infante de España; María Isabel

de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; María Teresa de Borbón (1791); Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Tío de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga; de Fernando de Borbón y Borbón; y de Isabel de Borbón y Borbón.

Yerno de Federico Augusto III de Polonia, elector de Sajonia y de María Josefa de Austria.

Suegro de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana y emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada en primeras nupcias con Fernando, y de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna, duquesa de Florida, casada en segundas nupcias con Fernando; de Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), casada con Gabriel; María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de María Luisa de Parma, princesa de Asturias, esposa de Carlos.

Cuñado de María Teresa de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820), casada con Luis Antonio; de Victor Amadeo III de Saboya, casado con María Antonia; y de Luisa Isabel de Francia, casada con Felipe.

Bisabuelo de Isabel II de Borbón, reina de España (Madrid 1830-1904) y de María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897).

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos III, era el hijo primogénito de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio. Había nacido en Madrid el 20 de enero de 1716. La sucesión a la corona de España le correspondía a su hermano mayor Fernando VI, hijo del primer matrimonio de su padre, y por ello Carlos recibió como herencia en 1731 los ducados de Parma, Piacenza y Guastalla. Ese mismo año abandonó España y pasó a Italia donde fue

proclamado rey de Nápoles y de las Dos Sicilias el 25 de agosto de 1734, con el nombre de Carlos VII. El 9 de mayo de 1738 contrajo matrimonio por poderes con María Amalia de Sajonia. Su reinado en Nápoles fue beneficioso para este país: obtuvo su pacificación, saneó la administración y embelleció la ciudad. Uno de sus principales colaboradores en las tareas de gobierno fue el marqués de Tanucci, con el que mantuvo una estrecha amistad a lo largo de su vida.

Unos años más tarde en 1759, falleció sin sucesión su hermano Fernando VI, y Carlos de Nápoles fue llamado a ocupar el trono español. Este mismo año dejó el reino de Nápoles a su tercer hijo –Fernando–, puesto que el segundo –Carlos Antonio– fue designado príncipe de Asturias y el primogénito –Felipe– había sido declarado incapaz.

El primer período de su reinado en España, hasta los motines de 1766, se caracterizó por la influencia del italiano Esquilache, quien realizó en Madrid una serie de reformas sanitarias e higiénicas y desarrolló un sistema de limpieza y de iluminación de las calles. En sus cambios también se incluían la prohibición de los juegos de azar, el uso de las armas, de las capas largas y de los sombreros chambergos, buscando más seguridad por la ciudad. Todo esto, unido a un alza en los precios de los alimentos de primera necesidad provocó el levantamiento de 1766, conocido como el *Motín de Esquilache*. En realidad fueron levantamientos populares que tuvieron lugar en Madrid, Palencia, Salamanca, Alicante, Coruña, Zaragoza, Huesca y otras ciudades no sólo contra Esquilache sino contra los reformadores, cuya política erosionaba los privilegios de la nobleza, el clero y los gremios; y favorecía el ascenso de la burguesía.

Como consecuencia de ello, el rey tuvo que ceder y desterrar a Esquilache a pesar de que las nuevas normas siguieron activas. Este motín marcó una separación muy clara en la política desarrollada por el monarca.

Al año siguiente tuvo lugar la expulsión de los jesuitas, realizada por Campomanes, quien los acusó de monopolizar la enseñanza y de propiciar el Motín de Esquilache. La decisión fue tomada por acuerdo entre los

soberanos de España, Portugal, Francia y Nápoles, para que fuese expulsada dicha orden de toda la Europa católica, siendo los primeros ministros de dichos países el conde de Aranda, el marqués de Pombal, Choisseul y Tanucci. En 1767 se decretó la expulsión de la Compañía, al igual que había sucedido en Portugal y en Francia.

También se produjo la repoblación de las tierras de Sierra Morena, llevada a cabo por Olavide. El proyecto consistió en poner en explotación tierras improductivas que fueron ocupadas por católicos extranjeros; una sociedad campesina con un régimen jurídico especial. El resultado fue una repoblación por parte de españoles y extranjeros, con mucho éxito debido fundamentalmente a las explotaciones mineras de la zona.

La política industrial tendió a romper los moldes de los gremios y a proteger la industria privada. La principal figura del gobierno de Carlos III en su segunda etapa fue José Moñino, conde de Floridablanca, quién llevo a cabo una serie de medidas culturales y económicas muy importantes para el país como la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, la Reforma Universitaria, la Ley Agraria, que fue encomendada a Jovellanos, y la liberalización del comercio con las Indias, entre otras.

Carlos III creó la primera banca estatal –el Banco de San Carlos– en 1782 y el primer papel moneda en su intento de unificar el sistema monetario.

La política exterior giró en torno a las posesiones americanas. Los barcos españoles seguían siendo apresados y atacados en el océano. Ésto, sumado al contrabando inglés, obligó a Carlos III a firmar el Tercer Pacto de Familia en 1761. La guerra terminó con la firma de la Paz de París en 1763. En 1783 se firmó la Paz de Versalles en la que España volvió a recuperar Menorca, y también diversas posesiones en el Golfo de México. En la América española se produjeron los primeros conatos de independencia con la sublevación del Perú dirigida por Tupac-Amaru.

El 14 de diciembre de 1788, a la edad de setenta y tres años y veintinueve de reinado, Carlos III falleció, dejando a su hijo y sucesor, Carlos IV una

política renovada cultural y económicamente, merced a un eficaz y competente grupo de ministros.

11.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁶ destinado a presidir la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos, en la sede de la propia institución.

Forma parte de la segunda serie de obras que Goya realizó para la banca nacional, y a diferencia del resto de los retratos, es probable que fuese llevado a cabo a partir de otros grabados y retratos previos⁷, no de la copia directa del natural.

La composición posee ciertas resonancias velazqueñas⁸ que rememoran la sobriedad del retrato cortesano español del Siglo de Oro, emulando su deseo

⁶ El lienzo forma parte de la segunda serie de retratos que el Banco de San Carlos encargó a Goya, junto con los del marqués de Tolosa y el conde Altamira. Cobró por los tres la cantidad de 10.000 reales de vellón el 29 de enero de 1787, según consta en los documentos citados en la nota 2, una cantidad realmente baja, considerando los altos precios que llegó a percibir años más tarde por obras similares –en torno al triple, por un retrato de cuerpo entero, en la década de los noventa–. Por el conjunto de los seis cuadros que conforman la serie Goya percibió la cantidad total de 19.028 reales de vellón, incluyendo el marco y su dorado. Es decir, poco más de 3.000 reales por cada uno de ellos. Véase L. García de Valdeavellano. *Op. cit.*, p. 60-61.

⁷ Es poco verosímil suponer que Goya tuviese ocasión de que el rey Carlos III posase para él, pues por aquella época el pintor aragonés era sólo uno más de los numerosos artistas de la Real Cámara, y no tendría ocasión de trabajar directamente para el monarca, ya anciano, que fallecería en diciembre del año siguiente. Sin embargo, como señala J. J. Luna –Carlos III. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 348– “no cabe duda de que Goya conocía al modelo puesto que le había contemplado personalmente en diferentes ocasiones. Es distinto que posase para él, de lo que no hay constancia alguna; en consecuencia es lógico concluir que el aragonés sumó a sus experiencias propias, derivadas de la captación del rostro de Carlos III y conservadas en su prodigiosa memoria, las imágenes de otros artistas, plasmadas tanto en pintura o escultura como en dibujo o grabado, consiguiendo una fiel representación de sus facciones, no en vano la obra iba a tener un destino oficial y el aspecto final debía estar revestido de verosimilitud y dignidad.”

Es muy probable, como han señalado J. Gállego Serrano –De Velázquez a Goya. En *Goya und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 30– que dichas fuentes directas fuesen un retrato de Carlos III, pintado por A. Mengs en 1761 y una estampa de José Camarón y Boronat.

⁸ Señaladamente de Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV* (1623. Óleo sobre lienzo, 198 x 101,7 cm. Madrid, Museo del Prado. Inventario 1.182). Recordemos que Goya tenía acceso, dada su condición de pintor regio, a las colecciones reales, cuyo estudio testimonió en una serie de aguafuertes. El tema tiene tal trascendencia que ha merecido una exposición monográfica –*Goya und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991– y numerosos artículos y estudios monográficos de J. Gállego Serrano –*Op. cit.*, p. 29-36–; N. Glendinning –Goya y el espíritu de Velázquez. En Vega, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de

de conseguir una efigie sencilla y natural, sin menoscabo de la majestad del monarca, pero impidiendo su hieratización.

Sin embargo, el esquema compositivo utilizado aporta poco a la evolución del pintor, pues carece de plasticidad y es convencional en su resolución. La figura se coloca en tres cuartos para evitar el exceso de frontalidad y se recorta con fuerza sobre un fondo de pared fuertemente iluminado. Las líneas paralelas que sugieren las losetas del pavimento quedan en penumbra detrás del soberano, empleándose este sencillo recurso para procurar la necesaria sensación de profundidad espacial.

La gama cromática combina tonalidades agradables y ricas en matices; sin embargo, la imprimación rojiza del lienzo ha producido un parcial oscurecimiento del mismo que, aunque no destruye la armonía general, reduce parcialmente el efecto que Goya quiso conseguir en esta pieza.

La técnica pictórica resulta un tanto dura, a causa de la opacidad y rigidez de las pinceladas. Sin embargo, se advierte una cuidada insistencia y precisión en los pormenores, tanto en los más menudos detalles como en los elementos principales, subrayándose todas y cada una de las características de las facciones, los diminutos elementos de las condecoraciones y la multiforme presencia de los bordados. El rostro destaca por la fuerza de su expresión, curtido por la vida al aire libre y con las huellas visibles que el tiempo imprime en la piel. La acusada clarividencia psicológica del autor –visible particularmente en la irónica mirada que pone en sus ojos y en la intención de prestancia del porte que el cansancio y la edad traicionan– construye una obra que se aproxima a una fina y respetuosa caricatura de un monarca,

Zaragoza, 2000. Martín Cortés. *Ciencias Sociales*, p. 13-44–; M. B. Mena Marqués –Goya “copista” de Velázquez. En *Goya und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 44-49–; J. L. Morales Y Marín —Goya y Velázquez. En *Velázquez y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 421-425–; J. Ortega Y Gasset –Papeles sobre Goya y Velázquez. Madrid: *Revista de Occidente*, 1950–; J. Vega –Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor. En Vega, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés. *Ciencias Sociales*, p. 45-94–; y R. López Domech –Goya y Velázquez. *Letras de Deusto*. 1996, 73, p. 125-137–.

reflejado más bien como un hombre ya avejentado, con las espaldas cargadas, que carece de la fuerza vital que el cargo requiere⁹.

Quizá este aire desmañado, así como la evidente torpeza general de la figura parezcan sugerir como si Goya no estuviese cómodo en este trabajo de carácter tan protocolario¹⁰ y prefiriese aproximarse más íntimamente a sus personajes.

En parte por razones como ésta, la obra ha sido interpretada¹¹ como una suerte de destronamiento pictórico que degrada al monarca al plano de mero mortal sorprendido en una posición momentánea e incómoda, sin saber que hacer con sus simbólicas varas de mando¹².

⁹ Esta misma actitud será escogida también por Goya para fijar la imagen del rey cazador, únicamente variando el atuendo y la posición de los brazos. Sin embargo, en el retrato de tema cinegético el tratamiento es más ligero y libre, tal vez debido a la diferencia de indumentaria que en el caso presente, cuando menos permite disimular mediante la acumulación de distinciones y bordados la complexión cada vez más encorvada el rey.

¹⁰ Goya desde 1786, era ya académico y teniente director de la Academia y un retratista que comenzaba su curso ascendente. Por ello no deja de sorprender esta cierta desgana en la figura. Son relativamente frecuentes en Goya esas desigualdades de calidad en lienzos próximos en fecha, y siempre resultan perjudicados en estas caídas de nivel los lienzos de más compleja composición y más ambiciosa intención, frente a los retratos de más íntima aproximación al personaje, como es en este caso, dentro de la misma serie el del marqués de Tolosa o, año y medio antes, el de don José del Toro y Zambrano.

¹¹ Esta es la tesis sustentada por Robert Rosenblum –Goya frente a David: La muerte del retrato regio. En *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación Amigos del Museo del Prado, 1994, p. 161-181– donde lleva a cabo un interesante paralelismo entre la vida y obra de estos dos pintores coetáneos, analizando la forma en que ambos toman –en una época que amenazaba destruir la idea de la monarquía– los mitos antaño indiscutidos de la realeza y los transforma en realidades terrenales de unas personas cuyo rango real estriba únicamente en el azar del nacimiento y el uso de los símbolos heredados de la riqueza y el poder.

¹² R. Rosemblum –*Op. cit.*, p. 166– muy gráfica e hiperbólicamente lo expresa así: “La fealdad de Carlos III, con esa enorme nariz bulbosa, es llamativa, y su postura de supuesto donaire resulta rígida y torpe, como de bufón ensayando el papel de rey en una ópera cómica”.

11.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

11.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural, del rey Carlos III de Borbón en pie, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae levemente flexionado hacia delante, separado del cuerpo y con la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo, también levemente flexionado y separado, sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un tricornio de color negro. Viste traje de corte de terciopelo de color verde adornado con bordados dorados de motivos fitomórficos, compuesto de casaca con botones dorados, bolsillos de tapilla, mangas con vueltas bordadas y botones dorados; chupa, con escote de caja, abotonada, con bolsillos de tapilla con botones dorados; y calzón con botones en la pernera y ligas con hebillas doradas. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños; y, sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebillas doradas. Sobre sus cabellos recogidos en una coleta posterior, lleva peluca blanca. De su cuello penden el collar de la Orden del Toisón de Oro y el collar de la Orden de Carlos III. Cruzan su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciadas, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III, la roja de la Orden de San Jenaro, y la azul de la Orden del Espíritu Santo.

También porta, debajo de la chupa, a su izquierda, un espadín con empuñadura metálica.

La figura se ubica en un espacio interior cuyo fondo es una pared forrada de tela, en la que se advierte un friso decorado con quimeras aladas y pavimento de losetas.

Es un retrato oficial de encargo destinado a presidir la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos, en la sede de la propia institución. Forma parte de la segunda serie de obras que Goya realizó para

la banca nacional, y a diferencia del resto, es probable que fuese llevado a cabo a partir de otros grabados y retratos previos, no de la copia directa del natural.

La composición posee ciertas resonancias velazqueñas que rememoran la sobriedad del retrato cortesano español del Siglo de Oro, emulando su deseo de conseguir una efigie sencilla y natural, sin menoscabo de la majestad del monarca, pero impidiendo su hieratización.

Sin embargo, el esquema compositivo utilizado aporta poco a la evolución del pintor, pues carece de plasticidad y es convencional en su resolución. La figura se coloca en tres cuartos para evitar el exceso de frontalidad y se recorta con fuerza sobre un fondo de pared fuertemente iluminado. Las líneas paralelas que sugieren las losetas del pavimento quedan en penumbra detrás del soberano, para procurar la necesaria sensación de profundidad espacial. La gama cromática combina tonalidades agradables y ricas en matices; sin embargo, la imprimación rojiza del lienzo ha producido un parcial oscurecimiento del mismo que reduce parcialmente el efecto que Goya quiso conseguir.

La técnica pictórica resulta dura, a causa de la opacidad y rigidez de las pinceladas. Sin embargo, se advierte una cuidada insistencia y precisión en los pormenores. El rostro destaca por la fuerza de su expresión, curtido por la vida al aire libre y con las huellas visibles que el tiempo imprime en la piel. La acusada clarividencia psicológica del pintor construye una obra que se aproxima a una fina y respetuosa caricatura de un monarca, reflejado más bien como un hombre ya avejentado, con las espaldas cargadas, que carece de la fuerza vital que el cargo requiere. Quizá este aire desmañado, así como la evidente torpeza general de la figura parezcan sugerir que Goya no estuviese cómodo en este trabajo de carácter tan protocolario y prefiriese aproximarse más íntimamente a sus personajes. En parte por razones como ésta, la obra ha sido interpretada como un destronamiento pictórico que degrada al monarca al plano de mero mortal sorprendido en una posición

momentánea e incómoda, sin saber que hacer con sus simbólicas varas de mando.

11.3.2. *Descriptores*

| | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos III, rey de España (1716-1788). |
| CRONOLÓGICOS | 1787. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre anciano. Rey de España. Cetro. Tricornio. Traje de corte. Bordados. Motivos fitomórficos. Casaca. Botones. Bolsillos de tapilla. Encajes. Chupa. Ligas. Hebillas. Calzón. Camisa. Chorreras. Corbatín. Medias. Zapatos. Coleta. Peluca. Condecoraciones. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Collar de la Orden del Toisón de Oro. Collar de la Orden de Carlos III. Lazo. Empuñadura. Espadín. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Caricaturización. Ironía. Cansancio. Vejez. Rigidez. Destronamiento pictórico. Hieratización. Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Posición social. Símbolos reales. |

11.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 33.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 89.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 13-14, 20.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. En torno al atribucionismo goyesco. La colaboración de Esteve. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso*

Internacional. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 121-129, p. 123.

- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 34.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 288-289.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 61.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 58-59.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *EL ARTE en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 30.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 27.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, 18.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 60, 63-64.
- GARCÍA SAIZ, M. C. En busca de una imagen real: Carlos III visto por los artistas borbónicos. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*. 1988, 2, p. 223-236.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 267.

- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 1996, p. 73-86, p. 84.
- LUNA, J. J. Carlos III. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 157, 348-349.
- LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35, p. 28.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Carlos III. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 151.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81, p. 76.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 34.
- RINCÓN, W. Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. Junio 1988, 12-13-14, p. 145-161.
- ROSENBLUM, R. Goya frente a David: la muerte del retrato regio. En *EL RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p. 161-181, p. 166.
- SAEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. p. 232-239, p. 236-237.
- SALAS, X. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 110-112.
- SAMBRICIO, V. de. El rey Carlos III. En *Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 28-29.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TORRALBA, F. *Goya: Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 39, 46.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 13.

12.

RETRATO DEL CONDE DE ALTAMIRA



12. RETRATO DEL CONDE DE ALTAMIRA

12.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El conde de Altamira.

Fecha: 1786-1787¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm.

Localización: Madrid, Colección del Banco de España².

Catalogaciones: Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174.

12.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

12.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre adulto sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, con las piernas derecha e izquierda extendidas y cruzadas hacia delante. El brazo derecho está flexionado sobre el pecho, y oculta la mano derecha bajo los ropajes. El

¹ La realización del cuadro es anterior al 29 de enero de 1787, fecha en la que fue pagado a Goya junto con los retratos de Carlos III y el marqués de Tolosa, tal como recoge el asiento en los *Libros de Contabilidad* del Banco de San Carlos, tomo 26-1787, folio 65, bajo el epígrafe Gastos Generales de “29 de enero 1787. Al pintor Goya pr los retratos del Rey, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa. Rvn 10.000”. Estos datos fueron dados a la luz por L. García de Valdeavellano –Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65, p. 60– y más tarde recogidos por F. de Goya. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437.

² La obra fue adquirida por el Banco de San Carlos, primitiva denominación del Banco de España, al pintor el 29 de enero de 1787 en calidad de encargo. Desde esa fecha ha permanecido en las colecciones del Banco, donde ha sufrido avatares diversos. Con el paso del tiempo, tanto éste como los otros cinco que fueron encargados al pintor, fueron perdiendo importancia y fueron desplazados desde su emplazamiento original, resultando relegados a oficinas menos visitadas. De este modo se perdió la memoria de la autoría goyesca. En el mencionado artículo de L. García de Valdeavellano se revelaba la forma en que, el por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda, redescubrió los retratos, con motivo de unas obras realizadas en el antiguo edificio. Tras este hecho, fue dado a conocer al gran público en la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900.

brazo derecho izquierdo está extendido y apoyado sobre una mesa cuadrada y con la mano izquierda sujeta un pliego de papel. Espacio interior.

[Informativa] Viste traje de corte compuesto por casaca de color azul oscuro con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados, bolsillos de tapilla y vueltas rojas con botones dorados; chupa roja abotonada con bordados dorados de motivos vegetales y bolsillos de tapilla; y calzón rojo abotonado con cinco botones en la pernera y ligas sencillas doradas con hebilla. La camisa es de color blanco con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebilla alta dorada. Sus cabellos oscuros recogidos en una coleta posterior, están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle. Cruza su pecho, de derecha a izquierda terciada, la banda la Orden de Carlos III³, y sobre el lado izquierdo del pecho luce la gran cruz de la misma Orden. Está sentado en un sillón bajo de respaldo ovalado, con patas de leve incurvación y acusado claveteamiento en el tapizado de color dorado. La mesa tiene el sobre rectangular y está cubierta totalmente por un tapete dorado de seda, y sobre ella hay una escribanía de plata con dos plumas, tintero y pliegos de papel.

³ La banda que luce el conde de Altamira tiene la disposición original establecida por Carlos III, según se establecía en los estatutos dados el día 24 de octubre y aprobados en Roma por el papa Clemente XIV el día 21 de febrero de 1772.

Con esta Orden se condecoraba a personas próximas a la Corona, distinguiendo el mérito y la virtud de los nobles. En 1792, el rey Carlos IV modificó los estatutos y una de las insignias de la orden, la banda, que pasó de estar dividida en tres franjas iguales, la del centro azul celeste, y las dos laterales de color blanco, a invertir la disposición de los colores y ser la franja central de color blanco y azul celeste las dos laterales.

12.2.2. Identificación

[Indicativa] Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán⁴ (Madrid 1756-Madrid 1816), XVII marqués de Astorga, XVII conde de Cabra, VIII duque de Sanlúcar la Mayor, VI de Medina de las Torres, VI de Atrisco, XIV de Sessa, XII de Terranova (reino de las Dos Sicilias), XII de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XII de Andría (reino de las Dos Sicilias), X de Baena, XI de Soma y XIV de Maqueda, VII marqués de Leganés, X de Velada, XI conde de Altamira, XII príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), X marqués de Almazán, XI de Poza, VI de Morata de la Vega, VII de Mairena, XIV de de Ayamonte, IX de San Román, IX de Villamanrique, VI de Monasterio y XIII de Elche, XV conde de Monteagudo, X de Lodosa, X de Arzacóllar, XVIII de Nieva, X de Saltés, XVI de Trastámara, XVII de Santa Marta de Ortigueira, XVIII de Palamós, XII de Oliveto, XVIII de Avellino (reino de las Dos Sicilias) y XVIII de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVII vizconde de Iznájar, XXVII barón de Bellpuig, XII de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias). 13 veces grande de España. Financiero. Director bienal del Banco de San Carlos entre 1783 y 1788, director nato del Banco de San Carlos hasta 1816, presidente de la Junta Central, ilustrado, coleccionista de arte.

Hijo de Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1731-?), XVI marqués de Astorga, XVI conde de Cabra, VII duque de Sanlúcar la Mayor, V de Medina de las Torres, V de Atrisco, XIII de Sessa, XI de Terranova

⁴ Existe una cierta confusión entre los diferentes autores que tratan sobre esta obra en cuanto a la identificación del personaje. Si bien todos son coinciden en cuanto al título nobiliario que ostenta es el de conde de Altamira y marqués de Astorga y al primer apellido el de Osorio de Moscoso, hay divergencias en cuanto a su nombre de pila: J. Valverde –Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XLVI, 1991, p. 5-26, p. 5-7–, lo identifica como Vicente Joaquín, mientras que J. J. Luna –*Op. cit.*, p. 349– y A. E. Pérez Sánchez –Conde de Altamira. En *El Banco de España dos siglos de historia 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152– lo hacen como Vicente Isabel Osorio de Moscoso. Por otra parte J. Camón. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982, 4 v. Tomo II 1785-1796, p. 31, 34, lo hace como Vicente Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba. A su vez, J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 202-203–, como Vicente Osorio de Moscoso Álvarez de Toledo.

(reino de las Dos Sicilias), XI de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XI de Andría (reino de las Dos Sicilias), IX de Baena y X de Soma, VI marqués de Leganés, IX de Velada, X conde de Altamira, XI príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), IX marqués de Almazán, X de Poza, V de Morata de la Vega, VI de Mairena, XIII de Ayamonte, VIII de San Román, VIII de Villamanrique, V de Monasterio, XIV conde de Monteagudo, IX de Lodosa, IX de Arzacóllar, XVII de Nieva, IX de Saltés, XV de Trastámara, XVI de Santa Marta de Ortigueira, XVII de Palamós, XI de Oliveto, XVII de Avellino (reino de las Dos Sicilias) y XVII de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVI vizconde de Iznájar, XXVI barón de Bellpuig, XI de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias), 12 veces grande de España, y de María de la Concepción de Guzmán Guevara y Fernández de Córdoba, VI marquesa de Montealegre, grande de España.

Esposo de M.^a Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795), en primeras nupcias, en 1774.

Esposo de Magdalena Fernández de Córdoba, viuda de Diego Carrillo de Albornoz, conde de Montemar, en segundas nupcias, en 1806.

Padre de Vicente Isabel Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, (Madrid 1777-Madrid 1837), XVII marqués de Astorga, XVIII conde de Cabra, IX duque de Sanlúcar la Mayor, VII de Medina de las Torres, VII de Atrisco, XIV de Sessa, XIII de Terranova (reino de las Dos Sicilias), XIII de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XIII de Andría (reino de las Dos Sicilias), XI de Baena, XII de Soma y XV de Maqueda, VIII marqués de Leganés, XI de Velada, XII conde de Altamira XIII, príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), XI marqués de Almazán, XII de Poza, VII de Morata de la Vega, VIII de Mairena, XV de Ayamonte, X de San Roman, X de Villamanrique, VII de Monasterio y XIV de Elche, XVI Conde de Monteagudo, XI de Lodosa, XI de Arzacóllar, XIX de Nieva, XI de Saltés, XVII de Trastámara, XVIII de Santa Marta de Ortigueira, XIX de Palamós, XIII de Oliveto, XIX de Avellino (reino de las

Dos Sicilias) y XIX de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVIII vizconde de Iznájar, XXVIII barón de Bellpuig, XIII de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias), 13 veces grande de España; de Manuel Osorio y Álvarez de Toledo (1784-1792), señor de Ginés; de José Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, señor de Ginés; de Bernardo Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, chantre de la catedral de Sevilla; y de María Agustina Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, hijos de su primer matrimonio.

Padre de Joaquín Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, y de Fernando Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, hijos de su segundo matrimonio.

Nieto de Ventura Osorio de Moscoso y Guzmán Dávila y Aragón (1707-1746), XIV marqués de Astorga, VI duque de Sanlúcar la Mayor, IV de Medina de las Torres y IV de Atrisco, V marqués de Leganés y VIII de Velada, IX conde de Altamira, VIII marqués de Almazán, IX de Poza, IV de Morata de la Vega, V de Mairena, XII de Ayamonte, VII de San Román, VII de Villamanrique y IV de Monasterio, XIII conde de Monteagudo, VIII de Lodosa, VIII de Arzacóllar, XVI de Nieva, VIII de Saltés, XIV de Trastámara y XV de Santa Marta de Ortigueira, XIV Alférez Mayor del Pendón de la Divisa, Guarda Mayor del reino de Castilla, 6 veces grande de España; y de Ventura Fernández de Córdoba Folch de Cardona Requesens de Aragón (1712-1770), XV condesa de Cabra, XII duquesa de Sessa, X de Terranova, X de Santángelo, X de Andría, VIII de Baena y IX de Soma, X princesa de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa, XVI condesa de Palamós, X de Oliveto, XVI de Trivento y XVI de Avellino, XV vizcondesa de Aznájar, XXV baronesa de Bellpuig, X de Calonge y de Linola, 6 veces grande de España.

Abuelo de Vicente Pío Osorio de Moscoso y Ponce de León (Madrid 1801-Madrid 1864).

Sobrino del XV marqués de Aguilar de Campóo.

Tío de Francisco de Álvarez de Toledo y Palafox (1799-1816), XXIV conde de Niebla; de María Teresa Álvarez de Toledo y Palafox (¿-1866); de

Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox (1805-?); de Pedro Álvarez de Toledo y Palafox (Madrid 1803-Madrid 1867), XVII duque de Medina Sidonia, XIII marqués de Villafranca del Bierzo, XI duque de Fernandina, XI príncipe de Montalbán, príncipe de Paterno, VIII marqués de Villanueva de Valdeuza, VIII conde de Peña Ramiro, XVI marqués de Molina, IX marqués de Martorell, XIII duque de Montalto, XIII marqués de los Vélez, XIX conde de Aderno, XVI conde de Golisano, XVI marqués de Cazaza en África, XXV conde de Niebla; de José María Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1885), e Ignacio Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1878).

Yerno de Antonio María Álvarez de Toledo y Guzmán (Madrid 1716-Madrid 1773), X marqués de Villafranca del Bierzo, VII duque de Fernandina, VII príncipe de Montalbán, V marqués de Villanueva de Valdeuza, V conde de Peña Ramiro, XIII marqués de Molina, VI marqués de Martorell, IX duque de Bivona, X duque de Montalto, X marqués de los Vélez, XVI conde de Aderno, XVII conde de Caltabellora, XVI conde de Scaflania, conde de Golisano, Adelantado y Capitán Mayor del reino de Murcia, Alcaide perpétuo de los Reales Alcázares de Lorca, caballero de la Orden del Toisón de Oro, VIII príncipe de Paterno, XIV conde de Caltanageta, XIII de Collesano, XIX de Centervi, barón de Castellví de Rosanes y de María Antonia Dorotea Sinforosa Gonzaga y Caracciolo (Madrid 1735-Madrid 1801), padres de su primera esposa.

Suegro de María del Carmen Ponce de León y Carvajal (Jaén 1780-?) IV duquesa de Montemar, IX marquesa de Castromonte, X de Montemayor y VI del Águila, VI condesa de Garcéz, VI de Valhermoso y X de Cantillana, grande de España, casada en primeras nupcias con Vicente Isabel Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo; y de María Manuela Yangüas, casada en segundas nupcias.

Cuñado de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga (1755-1821), de José Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1756-Sevilla 1796), XV duque de Medina Sidonia, XI duque de Montalto, IX duque de Bibona, VIII duque de Fernandina, IX príncipe de Paterno, VIII príncipe de

Montalbán, XI marques de Villafranca del Bierzo, XI marqués de los Vélez, VI marqués de Villanueva de Valdueza, XIV marqués de Molina, XIV marqués de Cazaza en Africa, VII marqués de Martorell, VI marqués de Valverde, marqués de Bivona, XVII conde de Aderno, XVIII conde de Caltabellota, XX conde de Certovi, XVII conde de Scafani, XXII conde de Niebla, VI conde de Peña-Ramiro, XV conde de Caltanageta, XIV conde de Collesano, barón de Castellví de Rosanes, 5 veces grande de España, de Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1763-Madrid 1821) XVI duque de Medina Sidonia, XII marqués de Villafranca del Bierzo, IX duque de Fernandina, IX príncipe de Montalbán, VII marqués de Villanueva de Valdueza, VII conde de Peña Ramiro, XV marqués de Molina, VIII marqués de Martorell, X duque de Bivona, XII duque de Montalto, XII marques de los Vélez, XVIII conde de Aderno, XIX conde de Caltabellota, XVIII conde de Sacaflani, XV conde de Golisano, XXIII conde de Niebla, XV marqués de Cazaza en Africa, VII marqués de Valverde, X príncipe de Paternó, XXI conde de Centorvi, XVI conde de Caltageneta, XV conde de Collesano, conde de Miranda, barón de Rosanes; de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Gonzaga caballero de la Orden de Santiago y de Buenaventura Álvarez de Toledo y Gonzaga, caballero de la Orden de Santiago.

Concuñado de Juan de la Cruz Belvis de Moncada y Pizarro (1756-1835), Conde de Tendilla y de Villamonte; de María del Pilar Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo (1762-Madrid 1802), XIII duquesa de Alba de Tormes, XIV condesa de Lerín, 2 veces grande de España de primera clase, VI duquesa de Montoro, XI marquesa del Carpio, VIII condesa-duquesa de Olivares, XI condesa de Monterrey, XIII condesa de Oropesa, 5 veces grande de España, XIV condestabla de Navarra, XVII duquesa de Huéscar, XIII marquesa de Coria, IX de Eliche, XII de Villanueva del Río, VI de Tarazona, de Villar de Grajaneros, Marquesa de Flechilla y Jarandilla, XII condesa de Salvatierra, de Piedrahita, de Moruente, de Galve, XIV de Osorno, XI de Ayala, IX de Fuentes de Valpero, condesa de Alcaudete y Deleitosa, XVII señora del estado de Valdecorneja y otros, XV baronesa de

Dicastillo, San Martín, Curton, Guissens, 8 veces grande de España; de María Teresa Palafox y Portocarrero (Madrid 1780-Portici 1835); y de Carmen López de Zuñiga y Chaves (¿-1829), X duquesa de Peñaranda de Bracamonte, XV marquesa de Bañeza, IX de Mirallo, VIII de Valjunquillo, XV de Moya, XV condesa de Miranda del Castañar, VI de Santa Cruz de la Sierra, XVIII de San Esteban de Gormaz y de Casarrubios del Monte, XV vizcondesa de los Palacios de Valdueña, grande de España.

[Informativa] Vicente Joaquín Osorio de Moscoso nació en Madrid en 1756. Procedía de una de las familias más aristocráticas de Galicia y desde el punto de vista de su fortuna, era uno de los hombres de mayor poder económico de su tiempo⁵. Esta razón hizo de él uno de los directores del Banco de San Carlos en representación de la nobleza.

Entre los cargos honoríficos que disfrutó destacan los de Alférez Mayor de Castilla y de la villa de Madrid, Caballerizo de Carlos IV y Alférez Mayor del Santo Oficio de Sevilla; fue además miembro de la Real Academia de San Fernando en 1796 y consiliario de la misma en 1815. En su época, se llegó a decir que la mansión palaciega cuya realización encomendó al arquitecto Ventura Rodríguez –conservada en parte en la actualidad en la madrileña calle de la Flor– no llegó a ser construida en su totalidad puesto que el rey Carlos III le obligó a reducir el proyecto, ya que temía superase al Palacio Real en dimensiones y esplendor. Su colección artística fue muy importante y poseyó una de las galerías de pinturas más extensas y plenas de cuadros de primer orden de toda España, no admitiendo otro parangón que con la propia colección real.

Contrajo matrimonio en dos ocasiones, la primera con María Ignacia Álvarez de Toledo, el día 12 de marzo de 1774, con dote firmada ante el escribano Paris. Enviudó en 1795, y once años más tarde, en 1806 se volvió a casar con doña María Magdalena Fernández de Córdova, aportando ella,

⁵ Véase una pormenorizada historia del triunfo y decadencia de la familia Osorio de Moscoso en los trabajos de M.^a J. Vázquez –Los condes de Altamira. *Estudios mindonienses*. 1994, 10, p. 195-279– y G. De Andrés –La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la casa de Altamira. *Hispania*.1986, XLVI, 164, p. 587-635–.

que era viuda de don Diego Carrillo de Albornoz, la suma de 2.000.000 de reales de los cuales 450.000 procedían de la herencia de su anterior marido, el conde de Montemar. Al producirse la invasión francesa y la Guerra de la Independencia se refugió en Cádiz formando parte de la Junta Central en 1808. A la vuelta del rey, regresó a Madrid, donde falleció en el año 1816, una vez hecho testamento ante el escribano madrileño Sancha el día 25 de enero de 1816⁶.

12.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁷ destinado a conmemorar el cargo de director bienal del Banco de San Carlos y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores de esta institución.

Dentro de la obra goyesca, representa un temprano intento de crear un modelo propio de retrato de autoridad⁸. Goya propone aquí una representación arquetípica del hombre de estado sentado ante un escritorio –aludiendo a los deberes oficiales que desempeña⁹– y despliega una

⁶ Dicho testamento se encuentra conservado en el tomo 23.640 del Archivo de protocolos de Madrid, tal como recoge J. Valverde –*Op. cit.*, p.6–.

⁷ El lienzo forma parte de la segunda serie de retratos realizados para el Banco de San Carlos, en 1787, por intermediación de Juan Agustín Ceán Bermúdez, junto con el *Retrato de Carlos III en traje de corte* (Ca. 1786-1787. Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70; De Angelis 210; Morales y Marín 173) y el *Retrato del marqués de Tolosa* (1787. Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175). Esta serie había estado precedida por la entrega del *Retrato de José del Toro y Zambrano* (1785. Óleo sobre lienzo, 113 x 68 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 200; GW 223; Gudiol 163/70, 148/85; Morales y Marín 141).

⁸ Aunque con anterioridad había realizado el *Retrato de José Moñino, conde de Floridablanca* (1783. Óleo sobre lienzo, 262 x 166 cm. Madrid, Banco Urquijo. Gassier 151; GW 203; Gudiol 140/70, 130/85; Morales y Marín 120) y el *Retrato de Miguel de Muzquiz y Goyeneche, conde de Gausa* (Ca 1783-1785. Óleo sobre lienzo, 200 x 114 cm. Madrid, Colección Banco de España. GW 215; Gudiol 169/70, 155/85; Morales y Marín 121), se puede considerar que fue en este retrato donde fraguó en buena medida –aunque con un éxito relativo– su propuesta de retrato de autoridad. Este modelo era muy habitual en los siglos XVII y XVIII, y solía presentarse con amplia profusión de elementos y objetos ornamentales de un simbolismo profuso y elocuente. Goya lo simplificó notablemente y culminó con éxito su desarrollo en el *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*. (Ca. 1798. Óleo sobre lienzo, 205 x 133 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 321; GW 675; G 376/70, 355/85; Salas 284; Morales y Marín 291).

⁹ Como contraposición a la representación del noble, al que muestra exhibiendo sus posesiones territoriales –marqués de San Adrián–, su condición militar –Palafox–, su entrega diletante al arte –el duque de Alba–, etc.

codificación iconográfica –la mesa, el brazo acodado, los pliegos de papel, los objetos de escritorio, etc.– que le permite caracterizar al hombre de estado típicamente ilustrado¹⁰. Aunque la propuesta no resultó completamente exitosa, es indudable que el retrato agradó al efigiado, pues encargó a Goya los de todos los miembros de su familia¹¹.

La composición parece inspirada en obras de Mengs¹². Presenta la figura menuda del conde de Altamira recortada sobre un fondo neutro que amplía el volumen de la escena. Su posición resulta incómoda y poco atractiva, sentado en un amplio butacón, con las piernas¹³ cortas, los faldones de la casaca cayendo desafortunadamente, el brazo izquierdo rígido y torpemente encajado, ante una mesa excesivamente alta. No obstante, la desproporción entre la figura y el mobiliario no solo es atribuible a la estatura del modelo¹⁴, sino también a la falta de pericia del pintor, todavía poco familiarizado con la estructura y composición de este tipo de obras.

¹⁰ Estos pertenecen a una nueva clase social emergente, dotados de buena formación intelectual y artística: son burócratas destinados a desempeñar los más altos puestos en la administración política, cultural o económica del Estado; y aparecen en algunos de sus mejores retratos, como el ya citado de Jovellanos, o el *Retrato de Ferdinand Guillemardet* (1798. Óleo sobre lienzo, 1185 x 125 cm. París, Museo Nacional del Louvre. Gassier 322; GW 667; Gudiol 375/70, 391/85; Salas 286; De Angelis 365; Morales y Marín 292).

¹¹ De su esposa María Ignacia Álvarez de Toledo, con su hija en brazos, *La condesa de Altamira y su hija en los brazos* (1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Lehman. Gassier 210; GW 232; Gudiol 250/70; Morales y Marín 177); de su hijo primogénito, *Retrato de Vicente Osorio de Moscoso, conde de Trastámara* (1786-87. Óleo sobre lienzo, 135 x 110 cm. Suiza, colección privada. Gassier 209; GW 231; Gudiol 210/70; Morales y Marín 144); y de su segundo hijo, *Retrato de Manuel Osorio de Moscoso*. (1788. Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm. Nueva York, Metropolitan Museum. Gassier 211; GW 233; Gudiol 233/70; Morales y Marín 178).

¹² J. J. Luna –Retrato del conde de Altamira. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 348-349– señala que la fuente compositiva de este lienzo procede de la obra de Antonio Mengs *Fernando IV de Nápoles*, existente en las colecciones reales españolas durante los años ochenta, o bien de otros retratos de niños pintados por el pintor bohemio, en los que subrayó la infantil pequeñez. No obstante, no tenemos ninguna constancia documental que lo corrobore.

¹³ El conde de Altamira cruza las piernas en un gesto que se asociaba con las altas jerarquías en el siglo XVIII, pues se consideraba como propio de las personas distinguidas. Este mismo artificio se observa en otros retratos que Goya realizaría posteriormente, como los del duque de Alba, Godoy, el citado Guillemardet, marqués de San Adrián, Manuel García de la Prada; Jovellanos, X duque de Osuna, etc.

¹⁴ Lady Holland recoge en su *Diario* que el conde de Altamira era “notable por lo bajo de su estatura” y aún extrema más la descripción diciendo que era “el hombre más pequeño que he visto nunca en sociedad, y más chico que alguno de los enanos que se exhiben pagando”.

La falta de atractivo de la composición se dulcifica con la belleza y armonía de los colores, basadas en la unidad de los tonos oscuros, especialmente el rojo de la chupa y el azul marino de la casaca. Destacan las carnaciones del rostro, iluminado por un potente foco de luz procedente de la izquierda. La factura es excelente, especialmente en las irisaciones azules de la seda de la banda y en la escribanía, ejecutada con toques de fina precisión. Resaltan así mismo los pormenores de los bordados y las calidades de las telas, muy especialmente el tapete que cubre la mesa, sobre el que la luz resbala creando un atractivo efecto de plegado.

El retrato suma más aciertos que errores y constituye una obra representativa de los comienzos de Goya en el complejo arte del retrato

12.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

12.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, XI Conde de Altamira, sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, con las piernas derecha e izquierda extendidas y cruzadas hacia delante. El brazo derecho está flexionado sobre el pecho y oculta la mano derecha bajo los ropajes. El brazo derecho izquierdo está extendido y apoyado sobre una mesa cuadrada y con la mano izquierda sujeta un pliego de papel.

Viste traje de corte compuesto por casaca de color azul oscuro con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados, bolsillos de tapilla y vueltas rojas con botones dorados; chupa roja abotonada con bordados dorados de motivos vegetales y bolsillos de tapilla; y calzón rojo abotonado con cinco botones en la pernera y ligas sencillas con hebillas doradas. La camisa es de color blanco con chorreras y encajes en los puños

y sobre ella, en el cuello, luce un corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebilla alta dorada. Sus cabellos oscuros, recogidos en una coleta posterior, están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle. Cruza su pecho, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III, y en el lado izquierdo del pecho luce la gran cruz de la misma Orden.

La figura está emplazada en un espacio interior amueblado con un sillón bajo de respaldo ovalado, con patas de leve incurvación y acusado claveteamiento en su tapizado de color dorado, y una mesa rectangular, cubierta por un tapete de seda dorada sobre el que se dispone una escribanía de plata con dos plumas, tintero y pliegos de papel.

Es un retrato oficial de encargo, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

Representa, dentro de la obra goyesca, un temprano intento de crear un modelo propio de retrato de autoridad. Goya propone aquí una representación arquetípica del hombre de estado sentado ante un escritorio –aludiendo a los deberes oficiales que desempeña– y despliega una codificación iconográfica –la mesa, el brazo acodado, los pliegos de papel, los objetos de escritorio, etc.– que le permite caracterizar al estadista ilustrado.

La composición parece inspirarse en obras de Mengs. Presenta la figura menuda del conde de Altamira recortada sobre un fondo neutro que amplía el volumen de la escena. Su posición resulta incómoda y poco atractiva, sentado en un amplio butacón, con las piernas cortas, los faldones de la casaca cayendo desacertadamente y el brazo izquierdo rígido y torpemente encajado, ante una mesa excesivamente alta. No obstante, la desproporción entre la figura y el mobiliario no solo es atribuible a la estatura del modelo, sino también a la falta de pericia del pintor, todavía poco familiarizado con la estructura y composición de este tipo de obras.

La falta de atractivo de la composición se dulcifica con la belleza y armonía de los colores, basadas en la unidad de los tonos oscuros, especialmente el rojo de la chupa y el azul marino de la casaca. Destacan las carnaciones del rostro, iluminado intensamente por un foco de luz procedente de la izquierda.

La factura es excelente, especialmente en las irisaciones azules de la banda de seda y en la escribanía, ejecutada con toques de fina precisión. Resaltan los pormenores de los bordados y las calidades de las telas, muy especialmente el tapete que cubre la mesa, sobre el que la luz resbala creando un atractivo efecto de plegado.

El retrato suma más aciertos que errores y constituye una obra representativa de los comienzos del pintor en el complejo arte del retrato.

12.3.2. Descriptores

| | |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín (1756-1816). XVII marqués de Astorga. XVII conde de Cabra. VIII duque de Sanlúcar la Mayor. VI duque de Medina de las Torres. VI duque de Atrisco. XIV duque de Sessa. XII duque de Terranova (reino de las Dos Sicilias). XII duque de Santángelo (reino de las Dos Sicilias). XII duque de Andría (reino de las Dos Sicilias). X duque de Baena. XI duque de Soma. XIV duque de Maqueda. VII marqués de Leganés. X marqués de Velada. XI conde de Altamira. XII príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias). X marqués de Almazán. XI marqués de Poza. VI marqués de Morata de la Vega. VII marqués de Mairena. XIV marqués de Ayamonte. IX marqués de San Román. IX marqués de Villamanrique. VI marqués de Monasterio. XIII marqués de Elche. XV conde de Monteagudo. X conde de Lodosa. X conde de Arzacóllar. XVIII conde de Nieva. X conde de Saltés. XVI conde de Trastámara. XVII conde de Santa Marta de Ortigueira. XVIII conde de Palmaos. XII conde de Oliveto. XVIII |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | conde de Avellino (reino de las Dos Sicilias). XVIII conde de Trivento (reino de las Dos Sicilias). XVII vizconde de Iznájar. XXVII barón de Bellpuig. XII barón de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias). |
| CRONOLÓGICOS | 1786-1787. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Despacho. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato sedente. Retrato de encargo. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Grande de España. Financiero. Director bienal del Banco de San Carlos. Director nato del Banco de San Carlos. Presidente de la Junta Central. Ilustrado. Coleccionista de arte. Noble. Sillón. Mesa. Pliegos de papel. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bolsillos de tapilla. Vueltas. Chupa. Calzón. Ligas. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Medias. Zapatos. Coleta. Peluca de un solo bucle. Banda de la Orden de Carlos III. Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Tapete. Escribanía. Plumas. Tintero. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Solemnidad. Rigidez. Compostura. Incomodidad. Rigurosidad. Seriedad. Poder político. Poder económico. Posición social. Nobleza. Ilustración. |

12.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, G. de. La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira. *Hispania*.1986, XLVI, 164, p. 587-635, p. 596-597, 598.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 33.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 207.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 89.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de*

mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72, p. 65.

- BATICLE, J. Les amis “norteños” de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. Vol. III, 1978, p. 15-30, p. 18.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 20.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 31, 34.
- CARRETE PARRONDO, J. Conde de Altamira. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. Conde de Altamira. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadrivio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 288-289.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 62.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quien en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 62-63.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *EL ARTE en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336, p. 336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64, 72.
- GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 30.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, 18.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 60, 63, 65.

- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 89.
- GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 73-88, 81-82.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 170-171.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I., y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 188.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 37.
- GLENDINNING, N. Goya y el espíritu de Velázquez. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés, p. 13-44, p. 31.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 237, 239, 247.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y "las cosas profundas". Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 102, 107.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 268.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104-105.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato del conde de Altamira. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.ª ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 126-127.

- LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35, p. 28.
- LUNA, J. J. Greven av Altamira. Retrato del conde de Altamira. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 76-77.
- LUNA, J. J. Retrato del conde de Altamira. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 158, 348-349.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 202-203.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *EL BANCO de España dos siglos de España 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Conde de Altamira. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152.
- *RETRATO del Conde de Altamira*. En *CARLOS III y la Ilustración. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de Exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 2, p. 602.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 110-112.
- SAMBRICIO, V. de. El conde de Altamira. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la Capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid. Excmo. Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 42-43.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 51.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87, p. 76.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 117, 126, 131-133.

- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 39, 41-42, 61.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 3, 5.
- VALVERDE MADRID, J. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, p. 5-6, 18.
- VÁZQUEZ, M.^a J. Los condes de Altamira. *Estudios mindonienses*. 1994, 10, p. 195-279, p. 235.
- VEGA, J. *El Conde de Altamira*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 56-57.
- WILSON-BAREAU, J. Goya in the Metropolitan-Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103, p. 102.
- WILSON-BAREAU, J. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47, p. 47.

13.

RETRATO DEL MARQUÉS DE TOLOSA



13. RETRATO DEL MARQUÉS DE TOLOSA

13.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya.

Título: El marqués de Tolosa.

Fecha: 1787¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm.

Localización: Madrid, Colección del Banco de España².

¹ La datación corresponde al 29 de enero de 1787, fecha en la que fue pagado a Goya junto con los *Retratos del rey Carlos III y del conde de Altamira*, según consta en el asiento consignado en los *Libros de Contabilidad* del Banco de San Carlos, tomo 26-1787, folio 65, bajo el epígrafe Gastos Generales de “29 de enero 1787. Al pintor Goya p^r los retratos del Rey, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa. Rⁿ 10.000”. Estos datos fueron dados a la luz por L. García de Valdeavellano –Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65, p. 60– y más tarde recogidos en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437–, así como en A. E. Pérez Sánchez –Marqués de Tolosa. En *El Banco de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 153–.

² El lienzo fue adquirido en calidad de encargo por el Banco de San Carlos –antecesor del Banco de España– al pintor el 29 de enero de 1787. Desde esa fecha ha permanecido en las colecciones del Banco, donde ha sufrido diversas vicisitudes. En este sentido, en el testamento del hijo del efigiado, el III marqués de Tolosa, otorgado ante el escribano madrileño López Salazar el día 10 de marzo de 1841 (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, t. 24.968, f. 242.), se ordena a sus herederos que procurarán cambiar el retrato de su padre en el Banco de San Carlos “para evitar que desaparezca, como está para desaparecer el mismo banco, obra, aquél, del distinguido pintor Goya”. No cumplieron o no pudieron cumplir sus deseos.

Pero es indudable que con el paso del tiempo –tanto éste como los otros cinco retratos conmemorativos que fueron encargados al pintor– fueron perdiendo actualidad y resultaron paulatinamente desplazados desde su emplazamiento original, siendo relegados a oficinas menos visitadas. De este modo se perdió la memoria de la autoría goyesca. En el artículo ya mencionado de L. García de Valdeavellano se revelaba la forma en que el por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda redescubrió los retratos con motivo de unas obras en el antiguo edificio. Tras este hecho, fue dado a conocer al gran público en la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900.

Por otra parte, J. Gudiol –*Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1985. 2 v., p. 102– señala la existencia de una réplica de este retrato, conocida sólo por una fotografía de Moreno, que pasó por el Servicio de Recuperación en Madrid en el año 1941 y de la que no hay noticias posteriores. Abundando en esta cuestión, N. Glendinning –El problema de las atribuciones desde la exposición Goya 1900. En *Goya 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 15-37, p. 19– señala que era frecuente en la misma época goyesca que las propias familias encargasen réplicas de los retratos que les gustaban. Entre algunas de las más tempranas, se encuentra la réplica mencionada por Gudiol, y actualmente desaparecida, del II marqués de Tolosa. Desgraciadamente carecemos de más datos sobre la autoría y localización de dicha copia.

Catalogaciones: Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175.

13.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

13.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre en pie, situado detrás de un antepecho, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho también está flexionado y con la mano derecha empuña un bastón. El brazo izquierdo está flexionado y pegado al cuerpo, y con la mano izquierda sujeta un sombrero. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje³ de corte compuesto por casaca de color verde muy oscuro, con bordados de motivos fitomórficos en el cuerpo y en las mangas, bolsillos de tapilla y vueltas rojas con botones dorados; y chupa de color rojo abotonada. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras, y sobre ella corbatín blanco. Sobre la casaca, en el lado izquierdo luce joyel de venera orlado de brillantes, y bordada la Cruz de la Orden de Calatrava. Sus cabellos están recogidos en una coleta posterior y sobre ellos se toca con una peluca blanca de un solo bucle. Empuña un bastón de madera con empuñadura dorada y borla; y sujeta un sombrero negro con ribetes dorados. El antepecho es de color verdoso.

13.2.2. Identificación

[Indicativa] Miguel Fernández Durán (Madrid 1721-Ledesma 1791), II marqués de Tolosa, financiero, director bienal del Banco de San Carlos entre 1784 y 1788, miembro del Banco de los Cinco Gremios, gentilhombre de cámara del rey, mayordomo de semana del rey, portero de cámara del Consejo,

³ El traje de corte se completa con el calzón. No es posible describir esta prenda indumentaria, pues queda oculta detrás del alfeizar. No obstante, es verosímil suponer que fuese del mismo color y calidad que la chupa.

caballero de la Orden de Calatrava, académico de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, coleccionista de arte.

Hijo de Miguel Fernández (Braojos ¿-1748), I marqués de Tolosa, secretario de Estado y de Despacho Universal de Guerra, Indias y Marina; y de Isabel María López de Tejada (Salamanca ¿-?), condesa de Morata, marquesa de Villaverde.

Padre de Miguel Fernández Pinedo, III marqués de Tolosa.

Esposo de Antonia Pinedo, casados en 1749.

Yerno del marqués de Perales.

[Informativa] Miguel Fernández Durán nació en Madrid el día 16 de septiembre de 1721 en la casa que sus padres tenían alquilada al marqués de Gallegos en la plaza del Cordón. Dos años antes de su nacimiento, en 1719, su padre había recibido el título de I marqués de Tolosa, y poco después, su madre heredó el condado de Morata y el marquesado de Villaverde.

En 1748, a la edad de 27 años fue nombrado gentilhomme de Cámara del rey, ejerciendo como mayordomo de semana del rey y ese mismo año ingresó en la Orden de Calatrava. Un año más tarde, en 1749, contrajo matrimonio con Antonia Pinedo, hija del marqués de Perales; los contrayentes otorgaron escritura de capitulaciones matrimoniales ante el escribano madrileño Martínez de Salazar⁴. Poseía inclinaciones artísticas y era un hábil dibujante por lo que fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando. Desde el año 1751 desempeñó el cargo de portero de Cámara del Consejo, cargo que retrocedió a la corona en el año 1761. Estuvo presente en los órganos administrativos del Banco de los Cinco Gremios, y cuando posteriormente se creó el Banco de San Carlos, fue nombrado su segundo director bienal, cargo que desempeñó entre 1784

⁴ Este documento, guardado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (t. 16.740, Escritura de 25-5-1749), aporta interesantes informaciones, como las cantidades aportadas a la sociedad conyugal por los contrayentes –ella cuatro millones de reales de vellón y valiosas fincas y Tolosa veinticinco mil ducados en arras– y muy señaladamente, entre la relación de propiedades del futuro esposo, obras de arte como un *Tabernáculo* de Dürero, una *Montería de Vos* y *el Rapto de Elena* de Tintoretto.

y 1788. Falleció⁵ en Ledesma el año 1791, a los 70 años de edad, durante una de sus habituales estancias en los baños de esta localidad. El testamento de su hijo, el III marqués de Tolosa, otorgado cincuenta años después, documenta que la familia seguía manteniendo una importante colección de obras de arte⁶.

13.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁷, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

Mantiene el planteamiento compositivo propuesto dos años antes, en el *Retrato de José de Toro y Zambrano*, aunque resulta una obra de inferior calidad⁸.

La composición se caracteriza por su sencillez. La figura se dispone detrás de un antepecho, a modo de alfeizar o pretil⁹ figurado, casi de perfil, con la cabeza en escorzo, fuertemente iluminada por un foco de luz que destaca y delinea vivamente el rostro sobre un fondo oscuro e impreciso.

⁵ Su testamento fue otorgado en 1772 y se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (t. 20.137, f. tres de marzo).

⁶ En este documento, citado en la nota 2, se relacionan importantes obras artísticas como la *Negación de San Pedro* del Guercino, el retrato de *Carlos II* de Carreño y el de *Floridablanca* del pintor italiano Battoni, más un *Cristo* de Maella de dos varas y media por tres.

⁷ Esta obra forma parte de la segunda entrega que Goya realizó para el Banco de San Carlos, que le fue pagada en enero de 1787, junto con el *Retrato de Carlos III en traje de corte* (Ca. 1786-1787. Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70; de Angelis 210; Morales y Marín 173) y el *Retrato del conde de Altamira* (1786-87. Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; de Angelis 211; Morales y Marín 174). Con anterioridad, había pintado el *Retrato de José de Toro y Zambrano* (1785. Óleo sobre lienzo, 113 x 68 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 200; GW 223; Gudiol 163/70, 148/85; de Angelis 175; Morales y Marín 141). Más adelante, en octubre del mismo año de 1787 le abonaron el *Retrato de Francisco Javier de Larrumbe* (1787. Óleo sobre lienzo, 113 x 77 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 204; GW 227; Gudiol 243/70, 231/85; Salas 10; Morales y Marín 176) y en abril del año siguiente el *Retrato de Francisco de Cabarrús* (1788. Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 205; GW 228; Gudiol 249/70, 237/85; Salas 163; de Angelis 223; Morales y Marín 179).

⁸ F. Torralba –Goya, *economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 39– lo valora así “es de tipo semejante al anterior, pero mucho menos logrado y menos fino de ejecución”.

⁹ El antepecho, además de un recurso compositivo que recrea la profundidad espacial, podía recibir una inscripción, a modo de cartela en la que constaban la identidad y los títulos y cargos del retratado.

La gama de colores es cálida y suntuosa. Las carnaciones sonrosadas del rostro y las manos están modeladas con firmeza y proyectan una gran intensidad lumínica. Las pinceladas son sueltas y minuciosas, aunque muestran cierta sequedad en la ejecución de la casaca y sus bordados.

Es un retrato muy sintético que refleja con gran economía de recursos –compositivos, cromáticos y lumínicos– la expresión intensa, perspicaz e inquisitiva de un hombre poderoso y severo

13.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

13.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Miguel Fernández Durán, II marqués de Tolosa, de pie, situado detrás de un antepecho de color verdoso, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada al frente. El brazo derecho está flexionado y con la mano derecha empuña un bastón de madera con empuñadura dorada y borla. El brazo izquierdo se encuentra flexionado y pegado al cuerpo, y con la mano izquierda sujeta un sombrero negro con ribetes dorados.

Viste traje de corte compuesto por casaca de color verde muy oscuro, con bordados de motivos fitomórficos en el cuerpo y en las mangas, bolsillos de tapilla y vueltas rojas con botones dorados y chupa de color rojo abotonada. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras; y, sobre ella, corbatín blanco. Sobre la casaca, en el lado izquierdo luce joyel de venera orlado de brillantes; y bordada la cruz de la Orden de Calatrava. Su cabello está recogido en una coleta posterior y, sobre él, se toca con una peluca blanca de un solo bucle.

La figura está emplazada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

Mantiene el planteamiento compositivo del *Retrato de José de Toro y Zambrano*, aunque resulta una obra de inferior calidad.

La composición se caracteriza por su sencillez. La figura se dispone detrás de un antepecho, a modo de alfeizar o pretil figurado, casi de perfil, con la cabeza en escorzo, fuertemente iluminada por un foco de luz, que destaca y delinea vivamente el rostro sobre un fondo oscuro e impreciso.

La gama de colores es cálida y suntuosa. Las carnaciones sonrosadas del rostro y las manos están modeladas con firmeza y proyectan una gran intensidad lumínica. Las pinceladas son sueltas y minuciosas, aunque muestran cierta sequedad en la ejecución de la casaca y sus bordados.

El retrato resulta sintético y refleja con gran economía de recursos –compositivos, cromáticos y lumínicos– la expresión intensa, perspicaz e inquisitiva de un hombre poderoso y severo.

13.3.2. Descriptores

| | |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Fernández Durán, Miguel (1721- 1791). II marqués de Tolosa. |
| CRONOLÓGICOS | 1787. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Financiero. Director bienal del Banco de San Carlos. Miembro del Banco de los Cinco Gremios. Gentilhombre de cámara del rey. Mayordomo de semana del rey. Portero de cámara del Consejo. Caballero de la Orden de Calatrava. Académico de |

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Coleccionista de arte. Noble. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bocamangas. Botones. Chupa. Bolsillos de tapilla. Antepecho. Joyel. Venera. Brillantes. Cruz de la Orden de Calatrava. Camisa. Encajes. Chorreras. Coleta. Peluca de un solo bucle. Corbatín. Alfeizar. Pretil. Bastón. Empuñadura. Borla. Sombrero. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Solemnidad. Severidad. Rigidez. Compostura. Sencillez. Simplicidad. Disciplina. Rigurosidad. Seriedad. Poder económico. Posición social. Nobleza. |

13.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 33.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 207.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 89.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 20.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 31.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 288.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 62.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 113.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *EL ARTE en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336, p. 336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 30.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64, 72.

- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, 18.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 60, 63, 65.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 170.
- GLENDINNING, N. El problema de las atribuciones desde la exposición Goya 1900. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 15-37, p. 19.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 188.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 437.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato del marqués de Tolosa. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 128-129.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81, p. 76.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Marqués de Tolosa. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 153.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 110-112.
- SAMBRICIO, V. de. El marqués de Tolosa. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 43-44.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.

- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 39-40.
- VALVERDE, J. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, 5, 8-10, 20.
- VEGA, J. *El Marqués de Tolosa*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 2, p. 58-59.

14.

RETRATO DE FRANCISCO JAVIER
DE LARRUMBE



14. RETRATO DE FRANCISCO JAVIER DE LARRUMBE

14.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Francisco Javier de Larrumbe.

Fecha: 1787¹.

Localización: Óleo sobre lienzo, 113 x 77 cm.

Descripción física: Madrid, Colección del Banco de España².

Catalogaciones: Gassier 204; GW 227; Gudiol 243/70, 231/85; Salas 10; De Angelis 217; Morales y Marín 176.

¹El retrato fue pagado a Goya el 15 de octubre de 1787, según consta en el asiento del folio 463 del tomo XXVI del libro de la Dirección del Giro Diario del Banco, en el que se lee: "Rvn. 2.200 pagados al pintor Francisco de Goya como sigue: Rvn. 2.000 por el retrato que ha sacado de Dn. Franco Xabier de Larumbe, Director honorario que fue de la Dirección de Giro del Banco Nacional, 200 que ha pagado por el dorado del marco para el mismo retrato según recibo de este día. Rvn. 2.200". Véase L. García de Valdeavellano –Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65, p. 60–; F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 438– y las fichas catalográficas correspondiente a este retrato; A. E. Pérez Sánchez –Don Francisco Xavier de Larrumbe. En *El Banco de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152–; y J. J. Luna –Francisco Javier de Larrumbe. En Luna, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 70-71–.

²El lienzo fue encargado y adquirido por el Banco de San Carlos al pintor el 15 de octubre 1787. Desde esa fecha ha sufrido diversas vicisitudes. Al desaparecer el Banco de San Carlos, su colección de pinturas pasó al Banco de España y, curiosamente, las obras de Goya quedaron en una estancia de la antigua sede –Dirección de la Deuda Pública– en la calle de Atocha. Con el paso del tiempo, tanto éste como los otros cinco retratos conmemorativos perdieron vigencia para la institución y cayeron en el olvido. De este modo se perdió la memoria de la autoría goyesca. En el artículo ya citado de L. García de Valdeavellano se revelaba la forma en que, él por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda, redescubrió los retratos, con motivo de unas obras en el edificio. Fue dado a conocer al gran público, con el resto de los retratos de la serie excepto el del rey Carlos III, en la gran exposición dedicada a Goya el año 1900.

14.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

14.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto en pie, situado detrás de un antepecho, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y pegado al cuerpo y la mano derecha se oculta bajo la chupa. El brazo izquierdo está flexionado y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un sombrero; la mano izquierda empuña un bastón. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme de la Hacienda Militar³ compuesto por casaca de color azul oscuro forrada en seda roja, con alamares y botones plateados, bolsillos de tapilla, y vueltas rojas con bordados y botones dorados; chupa roja abotonada con bordados y botones dorados y bolsillos de tapilla; y calzón azul oscuro. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras, y sobre ella corbatín blanco. Sus cabellos están recogidos en una coleta posterior, y sobre ellos se toca con una peluca blanca de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la Cruz de la Orden de Carlos III. El bastón de madera tiene empuñadura dorada y borla; el tricornio es azul oscuro con ribetes plateados. Unos dijes de reloj penden de la chupa. El antepecho es de color verdoso.

³ El cuerpo de la Hacienda Militar era, en el ejército español, equivalente al cuerpo de Ministerio en la Armada. Sus miembros vestían uniformes parecidos a los de este último, pero los alamares eran de plata, y en vez de estrellas, tenían lises en los oficiales de contaduría. Este detalle ornamental apenas si se percibe en el retrato de Francisco de Goya, pero en el que el pintor Francisco Folch de Cardona hizo de don Juan de Piña y Ruiz, también comisario de guerra, Director bienal del Banco de San Carlos entre 1786 y 1788, se pueden distinguir con gran nitidez.

J. M. Alía Plana *–Imágenes y textos para el estudio de la iconografía del uniforme militar español en el arte de la Ilustración.* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 1995, p. 22-224– recoge la descripción pormenorizada de la uniformidad de este cuerpo, definida en una Real Orden de 1799, que 14 años después, muestra tan solo leves modificaciones respecto a la que Goya retrató.

14.2.2. Identificación

[Indicativa] Francisco Javier de Larrumbe, financiero, militar, miembro del cuerpo de la Hacienda Militar, comisario de los Reales Ejércitos, comisario general de Guerra, comisario ordenador, director honorario de la dirección del Giro del Banco de San Carlos, director bienal del Banco de San Carlos entre 1785 y 1786, caballero de la Orden de Santiago, caballero de la Orden de Carlos III.

14.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁴, destinado a conmemorar el cargo de director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

La obra posee gran calidad y mantiene el mismo planteamiento compositivo –aunque con una disposición simétrica de la figura– propuesto dos años antes, en el *Retrato de José de Toro y Zambrano*, reiterado también en el *Retrato del marqués de Tolosa*. La simplicidad caracteriza la composición, que presenta a Larrumbe situado detrás de un antepecho figurado⁵, recreando una perspectiva espacial con muy poca profundidad. Su figura se perfila sobre un fondo neutro que contribuye a proyectar su volumen hacia fuera y a reforzar la corporeidad y solidez del personaje.

⁴ Este lienzo es el penúltimo de la serie que Goya realizó para el Banco de San Carlos entre 1785 y 1788, por intermediación de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Ya había pintado el *Retrato de José de Toro y Zambrano* (1785. Óleo sobre lienzo, 113 x 68 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 200; GW 223; Gudiol 163/70, 148/85; De Angelis 175; Morales y Marín 141). En la segunda entrega pintó el *Retrato de Carlos III en traje de corte* (Ca. 1786-1787. Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm. Madrid. Colección del Banco de España. Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70; Angelis 210; Morales y Marín 173); el *Retrato del marqués de Tolosa* (1787. Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175) y el *Retrato del conde de Altamira* (1786-87. Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174). Tras este retrato que nos ocupa, concluiría la serie con el *Retrato de Francisco de Cabarrús* (1788. Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 205; GW 228; Gudiol 249/70, 237/85; Salas 163; De Angelis 223; Morales y Marín 179). Cobró por él 2.000 reales de vellón y el marco que le acompañaba costó 200 reales más.

⁵ Semejante a un pretil o alféizar, este recurso compositivo además de crear una intención de profundidad podía servir para colocar en su frontal la cartela o leyenda que permitían identificar al retratado mediante una inscripción en la que constaba su identidad, y sus títulos o cargos honoríficos.

La gama cromática utilizada es reducida, pero intensa y bien matizada. El rostro está realizado con una técnica magnífica que utiliza tonos claros modelados con toques ligeros en todos los matices del claroscuro. Las manos han sido pintadas con unos tonos ocres casi transparentes que resaltan su vitalidad y delicadeza y reflejan mejor que ningún otro elemento del cuadro –como sucede en los otros retratos de esta serie– la psicología y el carácter del personaje⁶.

Es un retrato notable, aunque elaborado sin demasiado esmero, casi mecánicamente y con cierta rigidez, pero con la huella de genialidad del pintor. Consigue reflejar –con recursos más bien austeros– el carácter inteligente y firme de su modelo y su expresión un tanto despectiva.

14.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

14.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Francisco Javier de Larrumbe, en pie, situado detrás de un antepecho, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y pegado al cuerpo y la mano derecha se oculta bajo la chupa. El brazo izquierdo está flexionado y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un sombrero; la mano izquierda empuña un bastón.

Viste un uniforme de la Hacienda Militar compuesto por casaca de color azul oscuro forrada en seda roja, con alamares y botones plateados, bolsillos de tapilla, y vueltas rojas con bordados y botones dorados; chupa roja abotonada con bordados y botones dorados, y bolsillos de tapilla; y calzón

⁶ J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 58–, a este respecto, indica “La mano es un trozo espléndido, de gran

azul oscuro. Luce camisa blanca con puños de encaje y chorreras, y sobre ella corbatín blanco. Sus cabellos están recogidos en una coleta posterior, y sobre ellos se toca con una peluca blanca de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la Cruz de la Orden de Carlos III. El bastón de madera tiene empuñadura dorada y borla; el tricornio es azul oscuro con ribetes plateados. Unos dijes de reloj penden de la chupa.

La figura está situada en espacio interior neutro y oscuro, con un antepecho de color verdoso.

Es un retrato oficial de encargo, destinado a conmemorar el cargo de Director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

La obra mantiene el mismo planteamiento compositivo –aunque con una disposición simétrica de la figura– propuesto en el *Retrato de José de Toro y Zambrano* y reiterado en el *Retrato del marqués de Tolosa*.

La simplicidad caracteriza la composición, que presenta a Larrumbe apostado detrás de un antepecho figurado, recreando una perspectiva espacial con muy poca profundidad. Su figura se perfila sobre un fondo neutro que contribuye a proyectar su volumen hacia fuera y a reforzar la corporeidad y solidez del personaje.

La gama cromática utilizada es reducida, pero intensa y bien matizada. El rostro está realizado en tonos claros, modelados con toques ligeros en todos los matices del claroscuro. Las manos han sido pintadas con tonos ocres casi transparentes que resaltan su vitalidad y delicadeza y reflejan mejor que ningún otro elemento del cuadro la psicología y el carácter del personaje.

Retrato notable, aunque elaborado sin demasiado esmero, casi mecánicamente y con cierta rigidez. Consigue reflejar –con recursos más bien austeros– el carácter inteligente y firme de su modelo y su expresión un tanto despectiva.

14.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Larrumbe, Francisco Javier de. |
| CRONOLÓGICOS | 1787. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato oficial. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Financiero. Militar. Miembro del cuerpo de la Hacienda Militar. Comisario de los Reales Ejércitos. Comisario General de Guerra. Comisario Ordenador. Director honorario de la Dirección del Giro del Banco de San Carlos. Director bienal del Banco de San Carlos. Caballero de la Orden de Santiago. Caballero de la Orden de Carlos III. Antepecho. Alfeizar. Pretil. Uniforme militar. Casaca. Alamares. Botones. Bolsillos de tapilla. Chupa. Calzón. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Cinta. Cruz de la Orden de Carlos III. Coleta. Peluca de un solo bucle. Bastón. Empuñadura. Borla. Tricornio. Ribetes plateados. Dijes de reloj. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Ejército español. Hacienda Militar. Solemnidad. Austeridad. Rigidez. Compostura. Sencillez. Seriedad. Firmeza. Inteligencia. Altivez. Poder económico. Posición social. Altanería. Orgullo. |

14.4. BIBLIOGRAFÍA

- ALÍA PLANA, J. M. *Imágenes y textos para el estudio de la iconografía del uniforme militar español en el arte de la Ilustración*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 1995, p. 223.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado. Fundación Caja Madrid. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 207.

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 89.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 20.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 55-58.
- CARRETE PARRONDO, J. Francisco Javier de Larrumbe. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 280, 290.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 62.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *EL ARTE en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336, p. 336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64, 72.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 60, 63, 65.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 170.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 188.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 438.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato de D. Francisco Javier de Larrumbe. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 124-125.

- LUNA, J. J. Francisco Javier de Larrumbe. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 70-71.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Don Francisco Xavier de Larrumbe. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 152.
- SAMBRICIO, V. de. Francisco Xavier de Larrumbe. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 39.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte. 4.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1981, p. 39, 42-43.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 84.
- VALVERDE MADRID, J. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, p. 8-9.
- VEGA, J. *El Conde de Cabarrús*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 54.

15.

RETRATO DE FRANCISCO DE CABARRÚS



15. RETRATO DE FRANCISCO DE CABARRÚS

15.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Francisco de Cabarrús.

Fecha: 1788¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm.

Localización: Madrid, Colección del Banco de España².

Catalogaciones: Gassier 205; GW 228; Gudiol 249/70, 237/85; Salas 163; De Angelis 223; Morales y Marín 179.

15.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

15.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. La pierna izquierda está adelantada y el pie izquierdo en posición frontal. El brazo derecho está extendido y separado del cuerpo y la mano derecha permanece abierta. El

¹ Se conserva documentación que permite datar con cierta exactitud la realización de esta obra, pues según consta consignado bajo el epígrafe Gastos Generales, el 21 de abril de 1788, en el folio 172, del tomo VII, del Borrador del Diario del Banco Nacional de San Carlos, conservado en el archivo del Banco, fueron pagados “Reales 4.500 id. a Francisco Goya por la pintura y dorado del marco del retrato de cuerpo entero del Señor Don Francisco Cabarrús, según nota, 4.500.” Véase, al respecto F. de Goya – *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 439, y Pérez Sánchez, A. E. Conde de Cabarrús. En *El Banco de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 153–.

² Este retrato ha permanecido en la institución bancaria desde que fue adquirido a Goya. Con el paso del tiempo, tanto éste como los otros cinco que fueron encargados al pintor aragonés fueron perdiendo vigencia y desplazados desde su emplazamiento original, resultando relegados a oficinas menos visitadas. Este conjunto de factores provocó que se perdiese la memoria de la autoría goyesca. En un artículo publicado por L. García de Valdeavellano –Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 56-65– se revelaba la forma, en la que el por aquellas fechas subgobernador primero del Banco de España, Francisco Belda, redescubrió los retratos con motivo de unas obras, en una habitación poco visitada, y donde habían pasado desapercibidos, así mismo dio a conocer los documentos originales que se conservaban en los libros de contabilidad y libros de Actas del Banco, y también las acciones que el

brazo izquierdo está flexionado y sostiene entre el antebrazo y el cuerpo un sombrero negro de tres picos. La mano izquierda está oculta bajo la casaca. Espacio interior gris claro y neutro.

[Informativa] Viste traje de corte de color amarillo verdoso, compuesto por casaca forrada de lana, con botones forrados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo tejido; chupa abotonada y calzón sujeto con hebillas plateadas por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebilla alta plateada³. Sobre sus cabellos oscuros recogidos en una coleta posterior, luce peluca blanca de un solo bucle. El sombrero es un tricornio de color negro. Bajo la casaca, en el lado izquierdo también porta un espadín con empuñadura y guardas de metal y unos dijes de reloj penden de la chupa.

15.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Francisco Cabarrús y Lalanne (Bayona, Francia 1752-Sevilla 1810), vizconde de Rabouillet⁴, I conde de Cabarrús⁵, comerciante, financiero, economista, director nato del Banco de San Carlos, gobernador del Banco de San Carlos, consejero de la Real Hacienda, embajador plenipotenciario en el Congreso de Rastadt, embajador permanente ante Francia, miembro de la Junta de Hacienda, ministro de Hacienda con José Bonaparte, ilustrado, afrancesado, josefino.

Hijo de Barthélemy Cabarrús (Bayona, Francia ¿-?) y de Marie Lalanne.

pintor suscribió con el Banco de San Carlos. Tras este hecho la obra fue dada a conocer al gran público en la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900.

³ J. Gállego –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 184– precisa que las hebillas de los calzones y zapatos, y los dijes que cuelgan de la chupa son de diamantes, piedra dieciochesca por excelencia.

⁴ Según refiere J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 102–, Francisco Cabarrús podía utilizar este título porque el año 1789 compró al conde de Aranda –con quien mantenía excelentes relaciones– la baronía y las tierras de Rabouillet, no lejos de Prades en el Languedoc francés.

⁵ El 29 de diciembre de 1789 Cabarrús ingresó en la nobleza castellana, con el título de conde de Cabarrús, para él, sus hijos y sus descendientes, según atestigua la documentación conservada en el AHN de Madrid, Estado, Consejos Suprimidos, Libro 2753, a. 1789; Libro 630, a. 1789. Véase al respecto J. Baticle. *Op. cit.*, p. 106.

Esposo de María Antonia Gelabert⁶ y Casanova (Valencia 1750-?).

Padre de Juana Teresa Cabarrús Gelabert⁷ (Carabanchel 1773-Chimay, Bélgica 1835), marquesa de Fontenay, condesa de Caraman, princesa de Chimay; de Domingo Cabarrús Gelabert (1774-?); y de Francisco Cabarrús Gelabert.

Hermano de Dominique-Denis Cabarrus, comerciante bordelés.

Abuelo de Antoine François Julien Théodore de Fontenay (1789-?); de Thermidor Rose Thèrese, más tarde condesa de Narbonne Polet; de Clementine Isaure Thèrese, más tarde señora de Devause; de Jules Adolphe Eduard; y de Claire Gabrièle Thèrese, más tarde señora de de Brunetière⁸.

Primo de François Batdedat.

Tío de Jean Valère Cabarrús, comerciante bordelés.

Yerno de Antonio Gelabert (Montpellier, Francia ¿-?) y de Vicenta Casanova.

Suegro de Jean-Jacques Devin de Fontenay (¿-Paris 1817), marqués de Fontenay casado en 1788 con Teresa Cabarrús y divorciado en 1793; de Jean-Lambert Tallien (Paris 1767-Paris 1820) casado en 1794 con Teresa Cabarrús y divorciado en 1802; del conde de Caraman y príncipe de Chimay, casado con Teresa Cabarrús en 1805; y de Rosa Cologan de Quilly, casada con Domingo Cabarrús.

⁶ Las variantes ortográficas con las que aparece transcrito el apellido de la esposa de Cabarrús son numerosas y significativas; J. Baticle –Esteve, *Goya y sus modelos. Goya. 1979*, 148-150, p. 226-23– y más tarde en su monografía –*Op. cit.*, p. 111–, se refiere a ella como María Antonia Galabert; mientras que N. Glendinning –En José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En Cano Cuesta, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano, I, p. 11-33, p. 32– recoge una cita a su hijo, denominándolo Domingo Cabarrús Gallavert.

⁷ A Teresa Cabarrus, como consecuencia de sus diferentes matrimonios se la conoció también como Teresa de Fontenay, Teresa Tallien, y condesa de Caraman y princesa de Chimay, incluso popularmente, durante la década de los 90, a causa de sus tareas mediadoras ante los republicanos a favor de numerosos nobles, como *Nôtre Dame de Thermidor*.

⁸ Clementine, Jules y Claire nacieron fruto de las relaciones de Teresa Cabarrús con el financiero Barras, durante la estancia de su esposo –Jean-Lambert Tallien– en Egipto, y fueron inscritos con el apellido de soltera de su madre. Pero, por reclamación, el Tribunal de Primera Instancia del Sena decidió, acatando la

[Informativa] François Cabarrús nació en Bayona en el seno de una familia de comerciantes originaria de Navarra y asentada en la ciudad francesa a principios del siglo XVII. Realizó estudios en Condom y Toulouse, y en 1769 fue enviado a España para aprender prácticas comerciales. En 1771 se estableció en Zaragoza donde trabajó con el comerciante lonjista Juan Zaforas. Contrajo matrimonio con la hija del comerciante valenciano de origen francés Antonio Gelabert, quien le introdujo en los medios mercantiles. Fue amigo durante este periodo de Juan Martín de Goicoechea y de Martín Zapater⁹. Pronto se independizó de su suegro y se trasladó a Madrid, donde fundó y dirigió una fábrica de jabón en Carabanchel y donde se dedicó al giro de letras, al cambio de moneda y a la exportación. Al mismo tiempo, contactó con los medios financieros y empresariales de la Corte, ingresando en 1776 en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, gracias a la amistad del fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes, en cuya tertulia participaba junto con Jovellanos y Ceán Bermúdez, y de la que sería miembro destacado. Inició también relaciones con los círculos cortesanos, por las que consiguió conectar con personalidades influyentes de la vida nacional del momento – entre ellos Floridablanca– que supieron valorar y divulgar sus conocimientos hacendísticos. A finales de los setenta, Cabarrús no solo había conseguido un preponderante puesto en la actividad financiera¹⁰, sino

sentencia de 27 de noviembre de 1835, que cada una de sus actas de nacimiento fuesen rectificadas, sustituyendo en ellas el apellido Cabarrús por el de Tallien.

⁹ F. Torralba Soriano –*Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 16– recoge que “La conservadora de la sección de pintura del museo del Louvre, mademoiselle Baticle, insiste en que las relaciones de Goya con Francia empezaron muy pronto, especialmente con Cabarrús, conocimiento tenido por vía de los Pignatelli y de los economistas zaragozanos. Según ella, Cabarrús habría estado siempre en la base del progreso de la situación social de Goya”. Aunque no deja de ser una opinión –en este caso transmitida por un tercero–, es bastante probable que así fuera, pues Francisco Cabarrús se ajustaba bien al perfil ideológico y al talante personal de los más próximos a Goya, como sus amigos Martín Zapater, Juan Martín Goicoechea y Sebastián Martínez, quienes como él mismo, eran hombres del norte, personajes singulares, valientes, audaces, inteligentes y –en ocasiones– controvertidos.

¹⁰ La relevancia de Francisco Cabarrús como economista y financiero ha merecido la atención de la crítica historiográfica, que le ha dedicado monografías como la de A. de P. Ortega Costa y A. M. García Osma –*La embajada extraordinaria de Cabarrús*. Madrid: [s.n.], 1968. Monográfica; 1– y A. de P. Ortega Costa y A. M. García Osma –*Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*. Madrid: [s.n.], 1974 Colección Monográfica; 4–; y numerosos artículos en importantes revistas, como J. Cruz –*Lealtad y meritocracia: ambivalencias entre discurso público y práctica privada de las elites ilustradas y liberales*

también consolidar una importante fortuna personal así como incrementar su aureola de respeto y crédito.

La intervención militar española, en 1779, a favor de las colonias inglesas rebeldes en América, situó la Hacienda Real en una posición insostenible, reabriéndose el debate sobre la conveniencia de dar nacimiento a un banco nacional. Cabarrús presentó un proyecto de emisión de vales reales en 1780, que fue aprobado. En 1781 se nacionalizó español y ese mismo año presentó su *Memoria sobre la formación de un Banco Nacional*¹¹, con el fin de redimir los vales reales. El texto tuvo excelente acogida en la corte y en los círculos financieros, a pesar de las críticas promovidas por el ministro de Hacienda, Miguel de Músquiz, conde de Gausa, y por los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Dicho escrito ésto se materializó en la fundación del Banco de San Carlos en 1782, y le valió ser nombrado director honorario del Banco y consejero de la Real Hacienda. En 1784, tras haber escrito un *Memorial sobre la renta y créditos públicos*, propuso la potenciación del comercio con Oriente, en cuya defensa publicó *Sobre la unión del comercio de América con el de Asia*. El proyecto fue apoyado, obteniendo licencia para capitalizar la antigua Compañía de Filipinas, logrando para ésta el monopolio del comercio con el archipiélago. En 1787 Cabarrús viajó a París donde se le ofreció el puesto de director del Tesoro Real, aunque la banca protestante puso fin a estas aspiraciones, pues le vetó. No obstante, consiguió que varias empresas francesas –Lecouteulx, Le Normand y

españolas. *Historia social*, 1995, 3, 23, p. 101-119–; O. García Regueiro –Cabarrús y el "Elogio de Carlos III": El encausamiento de un "ilustrado". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1987, 184, 1, p. 45-103–; J. L. Guereña –Los orígenes de la reglamentación de la prostitución en la España contemporánea. De la propuesta de Cabarrús (1792) al Reglamento de Madrid (1847). *Dynamis*. 1995, 15, p. 401-441–; J. Hernández Franco. Relaciones entre Cabarrús y Floridablanca durante la etapa de aquel como director del Banco Nacional de San Carlos (1782-1790). *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*. 1985, 6, p. 81-91–; V. Martín Martín –La libertad de comercio bajo Carlos III: Cabarrús, Jovellanos y Foronda. Información comercial española. *Revista de economía*. 1988, 663, p. 7-24–; P. Sande García –Dos propuestas ilustradas sobre el divorcio y el matrimonio civil. *Dereito. Revista xuridica da universidade de Santiago de Compostela*. 1993, 2, 1, p. 9-44–; P. Tedde de Lorca –Los negocios de Cabarrús con la Real Hacienda (1730-1788). *Revista de Historia Económica*. 1987, 5 ,3, p. 527-551–; y M. Zylberberg – Francisco Cabarrús, agricultor instruido, o un banquero rural. *Melanges de la Casa de Velázquez*. 1979, 15, p. 415-450–.

¹¹ *Memoria que Don Francisco Cabarrús presentó a su magestad para la formación de un Banco Nacional por mano del ... Conde de Floridablanca*. Madrid: por Don Joachin Ibarra, 1782.

Lalanne, todos ellas propiedad de amigos o parientes– comprasen 10.000 acciones del Banco de San Carlos, equivalentes a 30.000.000 de reales, suscripción que se convertiría en deuda flotante hasta 1815. Esta cuestión constituyó una verdadera manzana de la discordia entre las dos naciones, porque los banqueros franceses, arruinados por la Revolución, no fueron capaces de hacer frente a sus obligaciones. Durante su estancia parisina concertó la boda de su hija Teresa con Devin de Fontenay –un noble francés–, que se celebró en Saint-Eustache en febrero de 1788.

En 1789, fue recompensado por el rey con el título de conde de Cabarrús, para caer poco después en desgracia. En ese mismo año fue blanco de la Inquisición al conocer ésta el contenido de su *Elogio de Carlos III*, y en 1790 fue acusado por Pedro López de Lerena, ministro de Hacienda, de malversación de fondos y de inversiones arriesgadas, siendo arrestado por orden de Floridablanca en el castillo de Bartres. Durante este periodo redactó una de sus obras más conocidas, *las Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen á la felicidad publica escritas... al Señor Don Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Principe de la Paz*.¹² En 1792, a la muerte de Lerena, fue exonerado de dichas acusaciones; siendo nombrado en 1796 gobernador del Banco de San Carlos y supervisor de los trabajos de construcción de los canales de Guadarrama y Manzanares. En 1797 Godoy le designó embajador plenipotenciario en el Congreso de Rastadt, y en 1798 embajador permanente ante Francia, aunque este país no le concedió el *placet*. Retornó a España y entró a formar parte de la Junta de Hacienda, desde la que –alentado por Mariano Luis de Urquijo, secretario de estado– proyectó la ley que autorizaba a los titulares de mayorazgos a enajenar propiedades. En octubre de 1800, por expreso deseo de Napoleón, transmitido por su hermano Luciano, a la sazón embajador en Madrid, Cabarrús fue desterrado en Barcelona. Junto con otros ilustrados, como

¹² Esta obra se publicó 16 años después –*Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen á la felicidad publica escritas. al Señor Don Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Principe de la Paz*. Vitoria: [s.n.], 1808 (Imp. de Don Pedro Real)–, y es, sin duda, la obra más difundida entre todas las suyas, que ha sido editada en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XIX y XX, tanto en España como en Francia.

Jovellanos, Meléndez Valdés y Urquijo, regresó a la corte al acceder al trono Fernando VII en 1808. Posteriormente aceptó el nombramiento de ministro de Hacienda de José Bonaparte, al que defendió en *Consideraciones de un español a sus conciudadanos*, cargo en el que le sorprendió la muerte en Sevilla, el 27 de abril de 1810.

15.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo¹³ destinado a conmemorar el cargo del efigiado y formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

Ha merecido a lo largo de su historia una valoración desigual por parte de la crítica, pues mientras que algunos críticos¹⁴ la han considerado obra de escaso mérito, para otros se trata de una pieza de elevada categoría¹⁵, con indudables fuentes de inspiración velazqueñas¹⁶

La composición presenta la figura de Cabarrús en una postura tradicional de la oratoria¹⁷ –a lo *arringatore*– con la figura afianzada sólidamente sobre el suelo, avanzando y dirigiéndose hacia el espectador. El efigiado destaca con

¹³ Este fue el último de los retratos que se hicieron para el Banco. Como los anteriores, fue encargado a Goya a través de la intermediación de Juan Agustín Ceán-Bermúdez, oficial mayor de la Secretaría del Banco y amigo del pintor. Por él se pagaron 4.500 reales de vellón el 21 de abril de 1788, según consta bajo el epígrafe de Gastos Generales en el folio 172 del tomo VII del Borrador del Diario del Banco Nacional de San Carlos. Véase *supra* nota 1.

¹⁴ Especialmente incisivo se muestra J. Gállego –*Op. cit.*, p. 184–, cuando afirma “Con su cabeza pequeña, sus ojillos negros y vivos, su buche repleto, sus faldones formando una cola, Cabarrús parece un pájaro, un canario que se va poner a cantar, de un momento a otro, con esas florituras y adornos propios de las arias que hicieron famoso a Farinelli durante dos reinados borbónicos”.

¹⁵ “Creo que estamos ante el más original de los realizados por Goya para este Banco de San Carlos”. F. Torralba Soriano. *Op. cit.*, p. 36-39.

¹⁶ Así lo indica A. E. Pérez Sánchez en el trabajo ya mencionado, “Goya parece aquí recoger de modo manifiesto sugerencias velazqueñas en el tratamiento del fondo, sin ninguna referencia espacial de tipo geométrico, (...) como Velázquez en el Pablillos de Valladolid”. La obra a la que se refiere es *Pablo de Valladolid* (Ca. 1636-1637. Óleo sobre lienzo, 212,4 x 125 cm. Madrid, Museo del Prado. Inventario 1198).

¹⁷ Francisco Cabarrús gozaba entre sus contemporáneos de fama como orador, así lo recoge A. de P. Ortega Costa y A. M. García Osma –*Noticia de Cabarrús y su procesamiento*. Madrid: [s. n.], 1974. Monográfica, 4, p. 38– quienes refiriéndose a su participación en la tertulias de Campomanes escriben “la voz de Cabarrús destacaba entre muchos conversadores por la viveza y la espontaneidad, y ya se había ganado alguna reputación de conferenciante, en quien se apreciaban las entradas oportunas y su buena dosis de sensatez, lo que no excluían algún atrevimiento o nota exagerada”.

una energía que proyecta más allá del espacio simple y monocromo en el que está ubicado, sin ningún elemento de mobiliario que lo determine, utilizando la luz y las sombras como único recurso para conseguir la profundidad.

Sin embargo, el conjunto de la figura revela tensión y dinamismo pues, aunque está sólidamente plantado en el suelo, Cabarrús posa con un punto de inquietud. Tras él, las sombras quedan fijadas con inusitada fuerza, uniéndose a la oscuridad dominante en los fondos que están graduados mediante la luz, que en esta ocasión no bordea el perfil del modelo sino que crea una nitidez de contornos más firme y decidida.

El pincel se mueve con una gran libertad, sin precisar pormenores, pero sin dejar al azar ninguno de ellos, evitando el anecdotismo y buscando sugerir más que determinar. No obstante, los dijes, la rica empuñadura del espadín, las hebillas y los encajes son atributos que lo identifican como miembro de una clase social privilegiada.

El colorido es audaz y luminoso. Destacan los brillos de la piel que forra la chupa y los verdes de tornasol dorado del suntuoso tejido de que está hecha, realzados por los negros poderosos del tricornio y el calzado y por los fondos en gris oscuro que respaldan la composición. Sin embargo, el rostro –un tanto inexpresivo a pesar de las suaves carnaciones– no alcanza la poderosa intensidad de otros lienzos goyescos. No obstante, los labios rojizos y los ojos penetrantes y enérgicos expresan la viveza del carácter del retratado.

Cabarrús, rollizo y atareado avanza con paso rápido, hasta el punto de que el retratista no consigue reflejar su verdadera personalidad, como si la apariencia de hombre importante, activo y esforzado que muestra fuese tan solo una máscara detrás de la que poder refugiarse.

15.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

15.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Francisco Cabarrús y Lalanne, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. La pierna izquierda está adelantada y el pie izquierdo en posición frontal. El brazo derecho está extendido y separado del cuerpo y la mano derecha permanece abierta. El brazo izquierdo está flexionado y sostiene entre el antebrazo y el cuerpo un sombrero negro de tres picos. La mano izquierda está oculta bajo la casaca.

Viste traje de corte de color amarillo verdoso, compuesto por casaca forrada de lana, con botones forrados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo tejido; chupa abotonada y calzón sujeto con hebillas plateadas por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebilla alta plateada. Sobre sus cabellos oscuros recogidos en una coleta posterior, luce peluca blanca de un solo bucle. El sombrero es un tricornio de color negro. Bajo la casaca, en el lado izquierdo también porta un espadín con empuñadura y guardas de metal y unos dijes de reloj penden de la chupa.

La figura está ubicada en un espacio interior neutro de color gris claro.

Es un retrato oficial de encargo, destinado a conmemorar el cargo de Director bianual del efigiado y a formar parte de la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos.

La composición presenta a Cabarrús en una postura tradicional de la oratoria –a lo *arringatore*– con la figura afianzada sólidamente sobre el suelo, avanzando y dirigiéndose hacia el espectador. El efigiado destaca por la energía que proyecta más allá del espacio simple y monocromo en el que

está ubicado, sin ningún elemento de mobiliario que lo determine, utilizando la luz y las sombras como único recurso para conseguir la profundidad.

La figura revela tensión y dinamismo pues, aunque está sólidamente plantado en el suelo, Cabarrús posa con un punto de inquietud. Tras él, los fondos están graduados mediante la luz, que en esta ocasión no bordea el perfil del modelo, sino que crea contornos más nítidos.

El colorido es audaz y luminoso. Destacan los brillos de la piel que forra la chupa y los verdes tornasolados del suntuoso tejido, realzados por los negros poderosos del tricornio y el calzado y por los fondos en gris oscuro que respaldan la composición. Sin embargo, el rostro no alcanza la poderosa intensidad de otros lienzos goyescos. No obstante, los labios rojizos y los ojos penetrantes y enérgicos expresan la viveza del carácter del retratado.

La pincelada es libre, pero evita el anecdotismo y busca sugerir más que determinar. Los dijes, la rica empuñadura del espadín, las hebillas y los encajes son atributos que lo identifican como miembro de una clase social privilegiada.

Cabarrús, rollizo y atareado avanza con paso rápido, sin que el retratista consiga reflejar su verdadera personalidad, como si su apariencia de hombre importante, activo y esforzado fuese tan solo una máscara detrás de la que poder refugiarse.

15.3.2. *Descriptor*

| | |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Cabarrús y Lalanne, Francisco (1752- 1810). I conde de Cabarrús. Vizconde de Rabouillet. |
| CRONOLÓGICOS | 1788. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Comerciante. Financiero. Economista. Noble. Director nato del Banco de San Carlos. Gobernador del Banco de San Carlos. Consejero de la Real Hacienda. Embajador plenipotenciario de España en el Congreso de Rastadt. Embajador permanente de España en Francia. Miembro de la Junta de Hacienda. Ministro de Hacienda. Ilustrado. Afrancesado. Josefino. Traje de corte. Casaca. Botones. Bolsillos de tapilla. Vueltas. Chupa. Calzón. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Medias. Zapatos. Coleta. Peluca de un solo bucle. Tricornio. Espadín. Dijes de reloj. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Solemnidad. Austeridad. Rigidez. Simplicidad. Sencillez. Seriedad. Vitalidad. Inteligencia. Poder político. Poder económico. Posición social. Dinamismo. Ilustración. Nobleza. Triunfo social. |

15.4. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA, M. La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya. En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 428.
- ANDIOC, R. Sobre Moratín y Goya. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 9-36, p. 12-14.
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 174-175.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 33.
- ARTOLA, M. La condesa de Chinchón. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 197-212, p. 207.
- BATICLE, J. Esteve, Goya y sus modelos. *Goya*. 1979, 148-150, p. 226-231.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de*

enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72, p. 65-66.

- BATICLE, J. Les amis “norteños” de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. Vol. III, 1978, p. 15-30, p. 18.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 95-96.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 20.
- BOIS, J. P. *La revolución francesa*. Madrid: Historia 16, 1989.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 66.
- CARRETE PARRONDO, J. Francisco de Cabarrus. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. Conde de Cabarrús. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriodio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 61.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 164.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. Los últimos ilustrados aragoneses En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 415- 431, p. 425.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quien es quien en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 64-65.
- FORNIÉS CASALS, J. F. Los Grandes de España en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en tiempos del Conde de Aranda (1776-1798). En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 391-413.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, p. 331-336, p. 336.

- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 184-185.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64, 70, 72.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, XXXVI, p. 56-65, p. 58-60, 63-64.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 92.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 69.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 170.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 188.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 37.
- GLENDINNING, N. Goya y el espíritu de Velázquez. En VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés, p. 13-44, p. 31.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: La verdadera felicidad. Marco político. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 65-86, p. 76-77.
- *GOYA 250 aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 352.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 47.
- *GOYA en las colecciones madrileñas*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 439.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 271.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 104.

- HEMPEL-LIPSCHUTZ, I. *Spanish painting and the French romantics*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972, Harvard Studies in Romance Languages; 32, p. 10, 12, 362.
- HERRANZ, RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA 250 Años después: 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 258
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 127.
- LAFUENTE FERRARI, E. Catálogo: Introducción. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 77-109, p. 91.
- LAFUENTE FERRARI, E. Retrato del conde de Cabarrús. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 130-131.
- LUNA, J. J. Francisco de Cabarrús. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 159, 352.
- LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35, p. 28.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 43.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Francisco de Cabarrús. EN *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989*. [Madrid]: Museo del Prado, 1988, p. 165-167.
- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*. Madrid: [s. n.], 1974. Monográfica; 4.
- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *La embajada extraordinaria de Cabarrús*. Madrid: [s.n.], 1968. Monográfica; 1.
- PERDICES DE BLAS, L. y REEDER, J. *Diccionario de pensamiento económico en España 1500-1812*. Madrid: Síntesis; Fundación ICO, 2000, p. 57-62.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Conde de Cabarrús. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de España, 1982, p. 153.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Las pinturas del Banco de San Carlos. En *EL BANCO de España dos siglos de historia, 1782-1982: Exposición*

- conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid, junio-julio, 1982: [Catálogo de exposición].* Madrid: Banco de España, 1982, p. 75-81, p. 75, 81.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 238.
 - SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 112.
 - SAMBRICIO, V. de. El conde de Cabarrús. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 59-60.
 - SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
 - SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte, p. 23.
 - SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 127, 131-133.
 - SYMMONS, S. La mujer vestida de blanco: El primer retrato de la duquesa de Alba. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 49-62, p. 57.
 - TEDDE DE LORCA, P. *El Banco de San Carlos (1782-1829)*. Madrid: Alianza; Banco de España, 1988, p. 35-36.
 - TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 244-245.
 - TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 86.
 - TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 19, 39, 44-45.
 - VEGA, J. El Conde de Cabarrús. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 2, p. 54-55.

16.

RETRATO DE CARLOS III EN TRAJE DE CAZA



16. RETRATO DE CARLOS III EN TRAJE DE CAZA

16.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Carlos III cazador.

Fecha: Ca. 1788.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm.

Localización: Madrid, Colección Duquesa del Arco.

Catalogaciones: Gassier 206¹; GW 230²; Gudiol 261/70, 250/85³; De Angelis 219; Morales y Marín 180⁴.

Inscripción: Firmado en la parte inferior derecha del lienzo: “Goya lo hizo”.

16.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

16.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre anciano en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae hacia delante paralelo al cuerpo, y la mano derecha sujeta un guante. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto y la mano izquierda, enguantada, sujeta el cañón de una escopeta de

¹ Pierre Gassier considera que el retrato que nos ocupa es el original y que son réplicas suyas los dos conservados en Madrid, Banco Exterior de España (Gassier 207), y en Tisbury, Wiltshire, en la colección de lord Margadale (Gassier 208).

² P. Gassier, J. Wilson y F. Lachenal también identifican a éste como el retrato original y consideran que los cuatro restantes –conservados en Madrid (Museo del Prado); Madrid (Banco Exterior de España); Madrid (Ayuntamiento); y Tisbury, Wiltshire, colección lord Margadale– son réplicas o copias de diferente calidad, que no incluyen en su catalogación por no estar probada su autoría.

³ J. Gudiol, por su parte, considera originales y cataloga como tales los cinco retratos existentes de Carlos III en traje de cazador.

⁴ J. L. Morales y Marín considera réplica la obra conservada en Madrid (Banco Exterior de España) y copias las de Madrid (Museo del Prado); Madrid (Ayuntamiento) y Tisbury, Wiltshire, colección lord Margadale.

pedernal⁵ cuya culata se apoya en el suelo. A sus pies, en el lado izquierdo, descansa adormilado y acurrucado un perro lebel de caza blanco, en cuyo collar se lee: “Rey N(uestro) S(eñor)”.

Espacio exterior con fondo de paisaje, río, arbolado, construcciones⁶ y montañas⁷.

[Informativa] Viste traje de caza compuesto de casaca de paño de Segovia de color gris, chupa de ante con bordados dorados, bolsillos con tapilla y ceñida con un cinturón, calzón negro de paño de Aravaca sujeto con hebilla por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con chorrera y volantes en los puños y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Los guantes son de ante blanco. Calza medias de lana oscuras, polainas oscuras abotonadas en los laterales y botines negros⁸. Sobre sus cabellos recogidos en una coleta posterior, lleva peluca blanca, y se toca con un tricornio de color negro⁹.

⁵ J. A. Mestre y J. A. Blasco –*Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 168– establecen algunas puntualizaciones interesantes a propósito del arma que aparece representada “cotejándola con algunas de las anteriormente pintadas, parece ser de pedernal, variedad del cuarzo, con muy pequeñas cantidades de agua y alúmina, de color gris amarillento oscuro. Da chispas herido por el eslabón de hierro acerado”.

⁶ Estas construcciones, como ocurre en otras obras de Goya, no representan ningún referente real concreto, aunque por su disposición y apariencia puedan recordar a alguno de los Reales Sitios.

⁷ Varios autores identifican el fondo del lienzo con los montes del Pardo madrileños, señaladamente E. Lafuente Ferrari –*Antecedentes, coincidentes e influencias del arte de Goya: Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 127–; F. Chueca Goitia –Goya y el paisaje. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 155-167, p. 161– y A. E. Pérez Sánchez –Goya y sus fuentes visuales. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127, p. 116–.

Este mismo paisaje “finísimo, bañado de luz y con coloraciones azules y rosas” recuerda a A. de Beruete. –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 13– los mejores fondos de los cartones para tapices, en los que Goya se encontraba trabajando por estas mismas fechas. Coincide en esta valoración J. Gudiol –*Goya*. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 36– cuando señala que “por su atuendo y ambiente, más que un retrato, parece un personaje sacado de un cartón de tapiz”.

⁸ M.^a José Saéz Piñuela –Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 236-237– recoge de una cita del VI conde de Fernán-Nuñez una descripción del atuendo de caza que el rey lleva en invierno; “casaca de paño de Segovia de color corteza, chupa de ante, galonada de oro y calzón negro de lo mismo, de la fábrica de Aravaca, sombrero a lo Federico II, chorrera de encaje en la camisa, pañuelo de batista al cuello, guantes de ante, medias de lana y botines”.

⁹ J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. 4 v. T. II 1785-1797, p. 34–, reproduciendo la crónica del VI conde de Fernán-Nuñez, describe el tocado como “a lo Federico II”.

Cruzan su pecho, terciadas de derecha a izquierda por debajo de la casaca, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III¹⁰, la roja de la Orden de San Jenaro, y la azul de la Orden del Espíritu Santo. En el lado izquierdo de la casaca, a la altura del pecho luce una cinta roja con la venera de la Orden del Toisón de Oro.

Pende de su cintura, encima de la chupa, un cinturón del que está prendido un puñal de caza, con empuñadura metálica, en una vaina con punta dorada.

16.2.2. Identificación

[Indicativa] Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Hijo de Felipe V de Borbón (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma, reina de España.

Esposo de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760), casados en 1738.

Padre de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Roma 1818), príncipe de Asturias, rey de España (1788-1808); de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); Antonio Pascual de Borbón

¹⁰ Véase la historia e iconografía de esta orden en W. Rincón.—Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. Junio 1988, 12-13-14, p. 145-161—.

(Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España; y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de Maria Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de Felipe I de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, Plasencia y Güastalla; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, conde de Chinchón, cardenal arzobispo de Toledo; y de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Hermanastro de Luis I de Borbón y Saboya (1707-1724), rey de España y de Fernando VI de Borbón y Saboya (1713-1759), rey de España.

Nieto de Luis de Borbón (1661-1711), gran delfín de Francia y de María Cristina de Baviera, por línea paterna, y de Odoardo II de Farnesio (1666-1693) y de Dorotea Sofía von der Pfalz (1670-1748), por línea materna.

Abuelo de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; María Luisa de Borbón (1777-1782); María Amelia de Borbón (1779-1798); infanta de España; Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España y duquesa de Lucca; Carlos y Felipe de Borbón, gemelos, (1783-1784); Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, Rey de España; Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste, Italia 1855), infante de España; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Tío de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón;

María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga; de Fernando de Borbón y Borbón y de Isabel de Borbón y Borbón.

Yerno de Federico Augusto III de Polonia, elector de Sajonia, y de María Josefa de Austria.

Suegro de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana y emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada en primeras nupcias con Fernando, y de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna, duquesa de Florida, casada en segundas nupcias con Fernando; de Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), casada con Gabriel; María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de María Luisa de Parma, princesa de Asturias, esposa de Carlos.

Cuñado de María Teresa de Vallabriga y Rozas (Zaragoza 1759-Zaragoza 1820), casada con Luis Antonio; de Victor Amadeo III de Saboya, casado con María Antonia; y de Luisa Isabel de Francia, casada con Felipe.

Bisabuelo de Isabel II de Borbón, reina de España (Madrid 1830-1904), y de María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897).

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos III, era el hijo primogénito de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio. Había nacido en Madrid el 20 de enero de 1716. La sucesión a la corona de España le correspondía a su hermano mayor Fernando VI, hijo del primer matrimonio de su padre, y por ello Carlos recibió como herencia en 1731 los ducados de Parma, Piacenza y Guastalla. Este mismo año abandonó España y pasó a Italia donde fue proclamado rey de Nápoles y de las Dos Sicilias el 25 de agosto de 1734, con el nombre de Carlos VII. El 9 de mayo de 1738 contrajo matrimonio por poderes con María Amalia de Sajonia. Su reinado en Nápoles fue beneficioso para este país: obtuvo su pacificación, saneó la administración y embelleció la ciudad. Uno de sus principales colaboradores en las tareas de

gobierno fue el marqués de Tanucci, con el que mantuvo una estrecha amistad a lo largo de su vida.

Unos años más tarde en 1759, falleció sin sucesión su hermano Fernando VI, y Carlos de Nápoles fue llamado a ocupar el trono español. Este mismo año dejó el reino de Nápoles a su tercer hijo Fernando, puesto que el segundo Carlos Antonio, fue designado príncipe de Asturias, y el primogénito Felipe, había sido declarado incapaz.

El primer período de su reinado en España, hasta los motines de 1766, se caracterizó por la influencia del italiano Esquilache, quien realizó en Madrid una serie de reformas sanitarias e higiénicas, y desarrolló un sistema de limpieza y de iluminación de las calles. En sus cambios también se incluían la prohibición de los juegos de azar, el uso de las armas, de las capas largas y de los sombreros chambergos, buscando más seguridad por la ciudad. Todo esto, unido a un alza en los precios de los alimentos de primera necesidad provocó el levantamiento de 1766, conocido como el Motín de Esquilache. En realidad fueron levantamientos populares que tuvieron lugar en Madrid, Palencia, Salamanca, Alicante, Coruña, Zaragoza, Huesca y otras ciudades no solo contra Esquilache sino contra los reformadores, cuya política erosionaba los privilegios de la nobleza, el clero y los gremios, y favorecía el ascenso de la burguesía.

Como consecuencia de ello, el rey tuvo que ceder y desterrar a Esquilache a pesar de que las nuevas normas siguieron activas. Este motín marcó una separación muy clara en la política desarrollada por el monarca.

Al año siguiente tuvo lugar la expulsión de los jesuitas, realizada por Campomanes, quien los acusó de monopolizar la enseñanza y de propiciar el Motín de Esquilache. La decisión fue tomada por acuerdo entre los soberanos de España, Portugal, Francia y Nápoles, para que fuese expulsada dicha orden de toda la Europa católica, siendo los primeros ministros de dichos países el conde de Aranda, el marqués de Pombal, Choisseul y Tanucci. En 1767 se decretó la expulsión de la Compañía, al igual que había sucedido en Portugal y en Francia.

También se produjo la repoblación de las tierras de Sierra Morena, llevada a cabo por Olavide. El proyecto consistió en poner en explotación tierras improductivas que fueron ocupadas por católicos extranjeros; creando una sociedad campesina con un régimen jurídico especial. El resultado fue una repoblación por parte de españoles y extranjeros, con mucho éxito debido fundamentalmente a las explotaciones mineras de la zona.

La política industrial tendió a romper los moldes de los gremios y a proteger la industria privada. La principal figura del gobierno de Carlos III en su segunda etapa fue José Moñino, conde de Floridablanca, quién llevo a cabo una serie de medidas culturales y económicas muy importantes para el país como, entre otras, la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, la Reforma Universitaria, la Ley Agraria, que fue encomendada a Jovellanos, la liberalización del comercio con las Indias, etc.

Carlos III creó la primera banca estatal, el Banco de San Carlos, en 1782 y el primer papel moneda en su intento de unificar el sistema monetario.

La política exterior giró en torno a las posesiones americanas. Los barcos españoles seguían siendo apresados y atacados en el océano. Esto, sumado al contrabando inglés, obligó a Carlos a firmar el *Tercer Pacto de Familia* en 1761. La guerra terminó con la firma de la Paz de París en 1763. En 1783 se firmó la Paz de Versalles en la que España volvió a recuperar Menorca, y también diversas posesiones en el golfo de México. En la América española se produjeron los primeros conatos de independencia con la sublevación del Perú dirigida por Tupac-Amaru.

El 14 de diciembre de 1788, a la edad de setenta y tres años y veintinueve de reinado, Carlos III falleció, dejando a su hijo y sucesor, Carlos IV, una política renovada cultural y económicamente, merced a un eficaz y competente grupo de ministros.

16.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ destinado a perpetuar la memoria del soberano en la colección privada de su servidor, el VI conde de Fernán Núñez¹², que representa al rey como cazador, practicando una de sus aficiones¹³ preferidas, especialmente desde la muerte de su mujer, la reina María Amalia de Sajonia.

¹¹ Esta obra fue encargada a Goya por el VI conde de Fernán Núñez, aunque no se conserva ningún tipo de documentación que indique las circunstancias y condiciones que la motivaron, por lo que desconocemos también si el artista la llevó a cabo en vida del monarca, o bien la realizó póstumamente.

¹² Carlos José Gutiérrez de los Ríos (1742-1795), VI conde de Fernán Núñez fue embajador de España en Portugal y posteriormente en Francia entre 1787 y 1791. Escribió *Compendio de la vida del Rey D. Carlos III de España*, panegírico laudatorio del rey, con el que mantuvo una prolongada relación de amistad.

¹³ Según sus biógrafos, el rey iba a cazar todos los días del año, y dedicaba a esta actividad entre cuatro y seis horas. No abandonó nunca esta afición y cuando falleció su esposa se convirtió para él en una distracción todavía mayor. Henry Swinburne, noble y viajero inglés que viajó por nuestro país durante 1775 y 1776 escribió en sus cuadernos: “Creo que sólo son tres los días del año en que renuncia a salir de caza, y esos están marcados de negro en su calendario; si fuesen más frecuentes peligraría su salud, y un accidente que le obligara a no salir de caza provocaría irremediamente una grave enfermedad. Ni tormenta, ni calor, ni frío, ni lluvia lo retienen; y cuando le comunican que han avistado un lobo, las distancias carecen de importancia; recorrería la mitad del reino con tal de no perder la oportunidad de disparar contra el objeto preferido de sus expediciones cinegéticas”.

El tema de la caza como actividad propia de reyes¹⁴ cuenta con una larga tradición en la pintura española. Alude a un ejercicio propio de los soberanos, que incluso en su tiempo de asueto, se preparan como gobernantes y guerreros; pues la caza es, en tiempos de paz, una imagen de la guerra que están llamados a dirigir y vencer. Goya asimila esta tradición a través de Velázquez –al que admira y del que aprende estudiando y copiando las pinturas de la colección real–, pero introduce algunas variantes que van a modificar el referente original.

La imagen goyesca de Carlos III como cazador es más un símbolo representativo de su condición real que un documento de la actividad cinegética de un anciano septuagenario, ataviado con una indumentaria poco apropiada para el ejercicio físico. Este retrato de Goya no proyecta, sin embargo, una imagen del valor aguerrido del conquistador de Nápoles, sino más bien la serenidad y la bonhomía de un hombre tímido, virtudes que asoman en su mirada bajo el descomunal tricornio. Los ojos del rey parecen buscar la aprobación del espectador, con esa expresión característica, entre la humildad, la inteligencia y el sarcasmo que se acentúa por la semireverencia que la espalda encorvada impone a la desgarbada silueta del personaje. Al

¹⁴ La caza, según recoge Alonso Martínez de Espinar en su tratado *Arte de Ballestería y Montería* publicado en Madrid en el año 1664, “es la viva imagen de la guerra”. Por esta razón los príncipes son instruidos en las artes venatorias, puesto que los ejercitan frente a los peligros, los endurecen contra las inclemencias del tiempo y los curten para las batallas. El tema del rey cazador –de origen renacentista y gran tradición en el barroco– fue tratado por artistas como Van Dyck y, especialmente Velázquez, al que Goya imita conscientemente y al que reconoce como uno de sus maestros, junto con Rembrandt y la Naturaleza.

Además de los retratos, las cacerías reales tienen también una larga tradición en la corte española, desde Lucas Cranach (*Cacería en honor de Carlos V en Torgau*. Madrid, Museo del Prado) hasta Snayers (*La cacería del Cardenal Infante*. Madrid, Museo del Prado), pasando por el propio Velázquez.

El propio Goya pintó en 1775, bajo supervisión de Francisco Bayeu y junto a Ramón Bayeu, una serie de cartones para tapices con temas relacionados con la caza, entre los que destaca *El cazador con sus perros* (Madrid, Museo del Prado), destinados a decorar el comedor del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, en el Palacio del Escorial.

Hacia 1778-1779 realizó varios dibujos a la sanguina con este mismo tema, como bocetos de planchas para grabados de *Felipe IV, cazador*; de *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* y de *El infante don Fernando* (Hamburgo, Kunsthalle) de Velázquez, aunque sólo se conserva la plancha al aguafuerte con el fondo de aguatinta de este último.

El interés de Goya por Velázquez le hizo ser muy receptivo con las obras que copió de él; cuyo estilo y técnica analizó para aplicarlo posteriormente a sus propios cuadros. Unos años después, Goya volvió a

retratar al monarca como cazador, Goya enlaza con la tradición heroico-cinegética de los Habsburgo, aunque en Carlos III, lo único regio, aunque disimulado, son las bandas y condecoraciones¹⁵.

La composición, de clara inspiración velazqueña¹⁶, está ordenada en torno a la figura del rey –que sujeta una escopeta con un perro a sus pies– recortada sobre un fondo de sierra madrileña¹⁷. Con ello se consigue una gran sensación de profundidad –tan difícil en un retrato con una sola figura– y se propicia la valoración de volúmenes de la efigie. La verticalidad del formato se rompe y anima por la línea diagonal que dibuja la escopeta y a la que hace frente otra, marcada por la pierna izquierda, los guantes y el brazo derecho, que forma como ella una uve. No es probable que el rey posase para este lienzo, por lo que las similitudes con el retrato que le encargó el Banco de San Carlos¹⁸ proceden de una fuente común: los grabados y retratos previos que Goya tuvo que utilizar al no tener oportunidad de llevar a cabo una copia directa del natural¹⁹.

actualizar el tema venatorio en el *Retrato del rey Carlos IV en traje de caza* (1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Palacio Real. Gassier 364; GW 774; Gudiol 418/70, 399/ 85; Morales y Marín 300).

¹⁵ Esta es la tesis sostenida por J. Gallego en su monografía –*Goya y la caza*. Madrid: El Viso, 1985, p. 65-68– y también por R. Rosemblum –*Goya frente a David: La muerte del retrato regio*. En *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 161-181, p. 168–. Éste último se aventura todavía más al señalar que “en lugar del porte suelto y arrogante del Habsburgo, el Borbón ofrece una silueta irregular y mezquina que le clava al suelo. Un hombro es demasiado ancho y el otro es demasiado estrecho, y la cabeza remata en un tricornio ladeado sin gracia. En cuanto al perro, también su olímpica dignidad se ha venido abajo, y si no fuera por la inscripción del collar, no reconoceríamos su regio pedigrí. Donde antes había un sabueso atento a la enérgica voluntad de su amo, ahora el perro de Carlos se ha enroscado en el suelo para dormir, destrozando el mito del deporte de los reyes”.

¹⁶ Hay referencias claras a tres obras del maestro sevillano: *Felipe IV cazador* (1632-1633. Óleo sobre lienzo, 189 x 124,2. Madrid, Museo del Prado. Inventario 1184); *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador* (1632-1633. Óleo sobre lienzo, 191,5 x 107,8 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1200); y *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (1635-1635. Óleo sobre lienzo, 191 x 102,3 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1189).

¹⁷ F. Chueca Goitia –*Op. cit.* p. 161– se refiere a él como el *paisaje clásico madrileño*, de reminiscencias velazqueñas, caracterizado por sus “alturas y depresiones, que establecen horizontales alternativas, unas veces labrantíos y serrijones, otras boscajes de encinas o fresnedas y al final, azules montañas”.

¹⁸ *Carlos III en traje de corte* (1787. Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70, 201/1985; De Angelis 210; Morales y Marín 173).

¹⁹ Goya era, en esa época, sólo un joven pintor más entre los numerosos artistas de la Real Cámara, y no es probable que se contase entre los más apreciados por el anciano rey, que fallecería en diciembre del año siguiente. Por ello, las fuentes directas que utilizó pudieran ser un retrato de Carlos III, pintado por A. Mengs en 1761, y una estampa de José Camarón y Boronat. Véase J. Gallego Serrano –*De Velázquez a Goya*. En *Goya und Velázquez: Das königliche portrait = Goya y Velázquez: El retrato real*. Madrid:

La paleta de colores, también bajo la influencia velazqueña, es clara y luminosa y transmite una sensación de atmósfera transparente y limpia en el paisaje del fondo, que contrasta con la figura del rey construida con colores opacos, pardos y marrones, propios del atuendo cinegético.

El rey y el perro han sido tratados con sumo detalle, en detrimento de la libertad de toque propia de épocas de mayor madurez artística, mientras que el paisaje se ha resuelto con pinceladas ligeras de poco pigmento, muy diluidas, que en ocasiones dejan translucir la imprimación blanca, confiriendo a la atmósfera una gran luminosidad.

16.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

16.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Carlos III, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae hacia delante paralelo al cuerpo, y la mano derecha sujeta un guante. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto y la mano izquierda, enguantada, sujeta el cañón de una escopeta de pedernal, cuya culata se apoya en el suelo. A sus pies, en el lado izquierdo, descansa adormilado y acurrucado un perro lebel de caza blanco, en cuyo collar se lee: “Rey N(uestro) S(eñor)”.

Viste traje de caza compuesto de casaca de paño de Segovia de color gris; chupa de ante con bordados dorados, bolsillos de tapilla y ceñida con un cinturón; y calzón negro de paño de Aravaca sujeto con hebilla por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con chorrera y volantes en los puños y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Los guantes son de ante blanco. Calza medias de lana oscuras, polainas oscuras abotonadas en los laterales y botines negros. Sobre sus cabellos recogidos en una coleta posterior, lleva peluca blanca, y se toca con un tricornio de color negro.

Cruzan su pecho, terciadas de derecha a izquierda por debajo de la casaca, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III, la roja de la Orden de San Jenaro, y la azul de la Orden del Espíritu Santo; en el lado izquierdo de la casaca, a la altura del pecho luce una cinta roja con el Toisón de Oro.

Pende de su cintura, encima de la chupa, un cinturón del que está prendido un puñal de caza, con empuñadura metálica, en una vaina con punta dorada.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje, río, arbolado, construcciones y montañas.

Es un retrato privado de encargo, destinado a perpetuar la memoria del soberano en la colección privada de su servidor, el VI conde de Fernán Núñez que representa al rey como cazador, practicando una de sus aficiones preferidas.

El tema de la caza como actividad propia de reyes cuenta con una larga tradición en la pintura española. Alude a un ejercicio propio de los soberanos, que se preparan como gobernantes y guerreros, pues la caza es, en tiempos de paz, una imagen de la guerra. Goya asimila esta tradición a través de Velázquez, pero introduce algunas variantes que modifican el referente original.

La imagen goyesca de Carlos III como cazador es más un símbolo representativo de su condición real que un documento de la actividad cinegética de un anciano septuagenario. Este retrato no proyecta una imagen del valor aguerrido del conquistador de Nápoles, sino más bien la serenidad

y la bonhomía de un hombre tímido cuyos ojos parecen buscar la aprobación del espectador, con esa expresión característica, entre la humildad, la inteligencia y el sarcasmo que se acentúa por la semireverencia de la espalda encorvada. Al retratarlo como cazador, Goya enlaza con la tradición heroico-cinegética de los Habsburgo, aunque en Carlos III lo único regio son las bandas y condecoraciones.

La composición tiene clara inspiración velazqueña y está ordenada en torno a la figura del rey recortada sobre un fondo de sierra madrileña. Con ello se consigue una gran sensación de profundidad y se propicia la valoración de volúmenes de la efigie. La verticalidad del formato se rompe con la línea diagonal que dibuja la escopeta; y a la que hace frente otra, marcada por la pierna izquierda, los guantes y el brazo derecho, que forman como ella una uve.

No es probable que el rey posase para este lienzo, por lo que las similitudes con el retrato que le encargó el Banco de San Carlos proceden de una fuente común; los grabados y retratos previos que Goya tuvo que utilizar al no poder llevar a cabo una copia directa del natural.

La paleta de colores, también bajo la influencia de Velázquez, es clara y luminosa y transmite una sensación de atmósfera transparente y limpia en el paisaje del fondo, que contrasta con la figura del rey construida con colores opacos, pardos y marrones, propios del atuendo cinegético.

El rey y el perro han sido tratados con sumo detalle mientras que el paisaje se ha resuelto con pinceladas ligeras de poco pigmento, muy diluidas, que dejan translucir la imprimación blanca, confiriendo a la atmósfera una gran luminosidad.

16.3.2. Descriptores

| | |
|-------------|----------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos III, rey de España (1716-1788). |
|-------------|----------------------------------------|

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CRONOLÓGICOS | Ca. 1788. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio exterior. Paisaje. Sierra de Madrid. Montes de El Pardo. Ríos. Árboles. Construcciones arquitectónicas. Montañas. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato de tema cinegético. Retrato conmemorativo. Retrato regio. Retrato de aparato. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre anciano. Rey de España. Escopeta. Guantes. Perro lebel. Collar. Traje de caza. Casaca. Chupa. Bordados. Bolsillos de tapilla. Cinturón. Puñal de caza. Vaina. Empuñadura. Calzón. Hebilla. Chorreras. Camisa. Medias. Polainas. Botines. Peluca. Botones. Corbatín. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Tricornio. Condecoraciones. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Caza. Influencia velazqueña. Tradición heroica. Tradición cinegética. Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Valor. Serenidad. Bonhomía. Sobriedad. Humildad. Inteligencia. Sarcasmo. Profundidad. Verticalidad. Luminosidad. Claridad. Transparencia. Caricaturización. Ironía. Cansancio. Vejez. Rigidez. |

16.4. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA VILLAR, M. La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya. En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 428.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 13-14.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 38, 193.
- BONET CORREA, A. Goya: Arte y libertad. En *GOYA y su época*. Madrid: Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275, p. 4-10, p. 8.
- BUENDÍA, J. R. En torno al atribucionismo goyesco: La colaboración de Esteve. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 121-129, p. 123.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 34.

- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Edición y estudio al cuidado de Ricardo Centellas Salamero. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, p. 40, 49.
- CARLOS III cazador. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 98-99.
- CARLOS III, cazador. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- CARRETE PARRONDO, J. Carlos III cazador. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COLORADO CASTELLARY, A. Carlos III en traje de caza. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadrivio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CHUECA GOITIA, F. Goya y el paisaje. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 154-167, p.161.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 58-59.
- FERNÁNDEZ, R. *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001. Los Borbones; 4, p. 142.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Carlos III y Goya. En *IV JORNADAS de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid: CSIC, 1989, p. 331-336.
- GÁLLEGO SERRANO, J. De Velázquez a Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36, p. 31, 35-36.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *Goya 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 23-25, 27.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *Goya y la caza*. Madrid: El Viso, 1985, p. 65-68.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya: Carlos III, cazador. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 71-73.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya: Karl III. Als Jäger. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 66-70.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de*

- exposición*]. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 50, 64.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Von Velázquez zu Goya. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 15-28, p. 18, 26-27.
 - GARCÍA SAIZ, M. C. En busca de una imagen real: Carlos III visto por los artistas borbónicos. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*. 1988, 2, p. 223-236.
 - GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 86.
 - GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *Goya: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 70,75.
 - GÓMEZ MORENO, M. Los fondos de Goya. *Boletín de la Real Academia de la Historia. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. Madrid, 1946, p. 29-41, p. 36.
 - *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 270.
 - HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerk, 1996, p. 73-86, p. 84.
 - JULIAN, R. Goya et le paysage. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad, 1973. Vol. III (1978), p. 109-116, p. 111.
 - LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 127.
 - LAFUENTE FERRARI, E. Catálogo: Introducción. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 77-109, p. 92.
 - LAFUENTE FERRARI, E. Retrato de Carlos III de cazador. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 132-133.
 - LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 50-51.
 - LUNA, J. J. Carlos III cazador. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 72-73.
 - LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35, p. 28.

- MENA MARQUÉS, M. B. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30, p. 20.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya “copista” de Velázquez. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 44-49, p. 46.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya als “kopist” von Velázquez. En *GOYA und Velázquez: Das königliche portrait = GOYA y Velázquez: El retrato real*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 37-43, p. 40.
- MESTRE, J. A. y BLASCO, J. A. *Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 42, 167-168, 225.
- MORALES y MARÍN, J. L. Goya y Velázquez. En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 425.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 321
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos III, cazador. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 156, 351.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9-18, p. 9.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 47-56, p. 47.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos III, cazador. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 150-151.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La cultura visual de Goya. En PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Alianza Forma; 119, p. 147-158, p. 152.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 309.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127, p. 116.

- *RETRATO de Carlos III, cazador*. En *CARLOS III y la Ilustración*. Palacio de Velázquez. Madrid noviembre 1988-enero 1989; Palacio de Pedralbes. Barcelona febrero-abril 1989: [Catálogo de Exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 2 v., v. 2, p. 497-498.
- REUTER, A. Sala 88: La familia de los Duques de Osuna, otros retratos y “cuadros de Gabinete”. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 207-218, p. 218.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 34.
- RINCÓN, W. Carlos III cazador. En *GOYA: Zaragoza, 18 de junio - 18 de octubre 1992: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 62-63.
- RINCÓN, W. Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. Junio 1988, 12-13-14, p. 145-161.
- ROSEMBLUM. Goya frente a David: La muerte del retrato regio. En *EL RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 161-181, p. 166-168.
- SAÉZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 236-237.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 32, 113.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos III, cazador. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 25.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 93.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 35-36, 89, 97.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte, p. 22.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 106, 116.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 225-226.
- TORRALBA, F. *Goya: Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 39.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1994, p. 82-83.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 13.

17.

RETRATO DE MANUEL OSORIO MANRIQUE DE
ZÚÑIGA, SEÑOR DE GINÉS



EL S. D. MANVEL OSORIO MARRICOM DE ZUÑIGA S. D. GINÉS NACIO EN A. M. D. C. L. X. V. I. I.

17. RETRATO DE MANUEL OSORIO MANRIQUE DE ZÚÑIGA, SEÑOR DE GINÉS

17.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, señor de Ginés.

Fecha: Ca. 1788.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 127 x 101, 6 cm¹.

Localización: Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Colección Jules Bache².

Catalogaciones: Gassier 211; GW 233; Gudiol 251/70, 239/85; De Angelis 229; Morales y Marín 178.

Inscripción: Firmado sobre la tarjeta³ que sostiene el pájaro en el pico: “Dⁿ Fran^{co} Goya.” E inscrito en la parte inferior: “EL S.^r D.ⁿ MANVEL OSORIO

¹ Las medidas del lienzo presentan alguna variación en el catálogo de Gassier –127 x 106 cm.– y son notablemente menores en el de Gudiol –110 x 80 cm.–. La fuente más fiable es el propio Metropolitan Museum, que lo consigna con 50 x 40 in. (127 x 101, 6 cm.).

² Durante casi una centuria el retrato permaneció en posesión de la familia de los sucesores de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán –padre del efigiado–.

El 30 de marzo del año 1878 fue vendido en París por 1.200 francos y fue adquirido por el dramaturgo francés Henri Bernstein y su esposa. En 1925 la obra fue adquirida por el Edward Fowles, dueño de la galería parinsina *Lord Duveen*, quien en 1925 la trasladó a Nueva York.

Posteriormente, en 1927 el retrato fue adquirido por el norteamericano Jules S. Bache, quien lo mantuvo en depósito hasta el año 1928 dentro de la sección de “Spanish Paintings” del neoyorkino Metropolitan Museum. En 1949 fue legado definitivamente a este museo, en cuyo inventario está consignado con la signatura “Bache 49.7.41”.

Sobre la historia de la posesión de este retrato, véanse las aportaciones de J. A. Gaya-Nuño –*La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 158–; J. Gállego –*En torno a Goya*. Zaragoza. Librería General, 1978, p. 144–; W. L. Pressly –*Goya's Don Manuel Osorio de Zuniga: A Christological allegory*. *Apollo*, 1992, 135, 359, p. 12-20, p. 19–; y S. A. Stein –*Goya in the Metropolitan: A history of the Collection*. En Ives, C. y Stein, S. A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 34-63, p. 45–.

³ Es una tarjeta de visita decorada con un grabado en la parte superior que representa unos libros, unos folios, una paleta y unos pinceles de pintor, e incluye, con fina letra inglesa, el nombre del autor del cuadro. Véanse al respecto los finos comentarios de J. Gállego –*Op. cit.*, p. 144-145– y de V. Chan –*Time and Fortune in three early portraits by Goya*. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 112, 114–. Para este último, la tarjeta de visita es un artificio que permite a Goya estar simbólicamente representado en el lienzo.

MANRRIQUE DE ZVÑIGA S. DE GINES NACIO EN A[BRIL] A 11 DE 1784”.

17.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

17.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un niño en pie en posición frontal con el rostro ladeado hacia su derecha. Tiene las piernas separadas. Los brazos derecho e izquierdo están extendidos hacia adelante y con ambas manos sujeta una cuerda atada a la pata izquierda de una urraca de plumas blancas y negras en cuyo pico sujeta una tarjeta de visita. En el suelo, junto a él, a su derecha, hay tres gatos; y a su izquierda, una jaula de color verde con seis jilgueros en su interior. Espacio interior neutro con ángulo de pared al fondo.

[Informativa] Viste un traje infantil de color rojo compuesto por un mono abotonado con cuello amplio y abierto y mangas largas. Lleva camisa blanca abierta con cuello y puños adornados con encajes y volantes. Ciñe su cintura, por encima del mono, una faja de seda de color blanco anudada en su costado izquierdo formando un gran lazo rematado de encajes. Calza zapatos de color blanco atados con lazadas. Su cabello castaño está peinado con flequillo de corte recto.

17.2.2. Identificación

[Indicativa] Manuel Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga (Madrid 1784-Madrid 1792), señor de Ginés⁴.

Hijo de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid 1756-Madrid 1816), XVII marqués de Astorga, XVII conde de Cabra, VIII duque de Sanlúcar la Mayor, VI de Medina de las Torres, VI de Atrisco, XIV de

⁴ Según indica F. J. Sánchez Cantón –Los niños en las obras de Goya. En *Goya: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 69-87, p. 77–, Manuel heredó el título de señor de Ginés cuando falleció sin descendencia su tío carnal, Joaquín Ventura, conde de Baños. En ese momento,

Sessa, XII de Terranova (reino de las Dos Sicilias), XII de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XII de Andría (reino de las Dos Sicilias), X de Baena, XI de Soma y XIV de Maqueda, VII marqués de Leganés, X de Velada, XI conde de Altamira, XII príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), X marqués de Almazán, XI de Poza, VI de Morata de la Vega, VII de Mairena, XIV de de Ayamonte, IX de San Román, IX de Villamanrique, VI de Monasterio y XIII de Elche, XV conde de Monteagudo, X de Lodosa, X de Arzacóllar, XVIII de Nieva, X de Saltés, XVI de Trastámara, XVII de Santa Marta de Ortigueira, XVIII de Palamós, XII de Oliveto, XVIII de Avellino (reino de las Dos Sicilias) y XVIII de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVII vizconde de Iznájar, XXVII barón de Bellpuig, XII de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias); y de M.^a Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795), casados en 1774.

Hermano de Vicente Isabel Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, (Madrid 1777-Madrid 1837), XVII marqués de Astorga, XVIII conde de Cabra, IX duque de Sanlúcar la Mayor, VII de Medina de las Torres, VII de Atrisco, XIV de Sessa, XIII de Terranova (reino de las Dos Sicilias), XIII de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XIII de Andría (reino de las Dos Sicilias), XI de Baena, XII de Soma y XV de Maqueda, VIII marqués de Leganés, XI de Velada, XII conde de Altamira XIII, príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), XI marqués de Almazán, XII de Poza, VII de Morata de la Vega, VIII de Mairena, XV de Ayamonte, X de San Román, X de Villamanrique, VII de Monasterio y XIV de Elche, XVI conde de Monteagudo, XI de Lodosa, XI de Arzacóllar, XIX de Nieva, XI de Saltés, XVII de Trastámara, XVIII de Santa Marta de Ortigueira, XIX de Palamós, XIII de Oliveto, XIX de Avellino (reino de las Dos Sicilias) y XIX de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVIII vizconde de Iznájar, XXVIII barón de Bellpuig, XIII de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias); de José Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, señor de

junto con el título, incorporó a su apellido Osorio de Moscoso, el de Manrique de Zúñiga, que aparece citado en la inscripción del lienzo.

Ginés; de Bernardo Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo, chantre de la catedral de Sevilla; y de María Agustina Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo.

Nieto de Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1731-?), XVI marqués de Astorga, XVI conde de Cabra, VII duque de Sanlúcar la Mayor, V de Medina de las Torres, V de Atrisco, XIII de Sessa, XI de Terranova (reino de las Dos Sicilias), XI de Santángelo (reino de las Dos Sicilias), XI de Andría (reino de las Dos Sicilias), IX de Baena y X de Soma, VI marqués de Leganés, IX de Velada, X conde de Altamira, XI príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (reino de las Dos Sicilias), IX marqués de Almazán, X de Poza, V de Morata de la Vega, VI de Mairena, XIII de Ayamonte, VIII de San Román, VIII de Villamanrique, V de Monasterio, XIV conde de Monteagudo, IX de Lodosa, IX de Arzacóllar, XVII de Nieva, IX de Saltés, XV de Trastámara, XVI de Santa Marta de Ortigueira, XVII de Palamós, XI de Oliveto, XVII de Avellino (reino de las Dos Sicilias), XVII de Trivento (reino de las Dos Sicilias), XVI vizconde de Iznájar, XXVI barón de Bellpuig, XI de Calonge y de Linola (reino de las Dos Sicilias), y de María de la Concepción de Guzmán Guevara y Fernández de Córdoba, VI marquesa de Montealegre, por línea paterna; y de Antonio María Álvarez de Toledo y Guzmán (Madrid 1716-Madrid 1773), X marqués de Villafranca del Bierzo, VII duque de Fernandina, VII príncipe de Montalbán, V marqués de Villanueva de Valdueza, V conde de Peña Ramiro, XIII marqués de Molina, VI marqués de Martorell, IX duque de Bivona, X duque de Montalto, X marqués de los Vélez, XVI conde de Aderno, XVII conde de Caltabellora, XVI conde de Scaflania, conde de Golisano, adelantado y capitán mayor del reino de Murcia, alcaide perpétuo de los Reales Alcázares de Lorca, caballero de la orden del Toisón de Oro, VIII príncipe de Paterno, XIV conde de Caltanageta, XIII de Collesano, XIX de Centervi, barón de Castellví de Rosanes; y de María Antonia Dorotea Sinforosa Gonzaga y Caracciolo (Madrid 1735-Madrid 1801), por línea materna.

Sobrino de Joaquín Ventura Osorio de Moscoso (¿-1783), conde de Baños y señor de Ginés, por línea paterna; de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga (1755-1821), esposa de Juan de la Cruz Belvis de Moncada y Pizarro (1756-1835), conde de Tendilla y de Villamonte; de José Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1756-Sevilla 1796), XV duque de Medina Sidonia, XI duque de Montalto, IX duque de Bibona, VIII duque de Fernandina, IX príncipe de Paterno, VIII príncipe de Montalbán, XI marqués de Villafranca del Bierzo, XI marqués de los Vélez, VI marqués de Villanueva de Valdueza, XIV marqués de Molina, XIV marqués de Cazaza en Africa, VII marqués de Martorell, VI marqués de Valverde, marqués de Bivona, XVII conde de Averno, XVIII conde de Caltabellota, XX conde de Certovi, XVII conde de Scafani, XXII conde de Niebla, VI conde de Peña-Ramiro, XV conde de Caltanageta, XIV conde de Collesano, barón de Castellví de Rosanes, esposo de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo (Madrid 1762-Madrid 1802), XIII duquesa de Alba de Tormes, XIV condesa de Lerín, VI duquesa de Montoro, XI marquesa del Carpio, VIII condesa-duquesa de Olivares, XI condesa de Monterrey, XIII condesa de Oropesa, XIV condestablesa de Navarra, XVII duquesa de Huéscar, XIII marquesa de Coria, IX marquesa de Eliche, XII marquesa de Villanueva del Río, VI marquesa de Tarazona, marquesa de Villar de Grajaneros, marquesa de Flechilla y Jarandilla, XII condesa de Salvatierra, condesa de Piedrahita, condesa de Moruente, XII condesa de Galve, XIV condesa de Osorno, XI condesa de Ayala, IX de Fuentes de Valpero, condesa de Alcaudete y Deleitosa, XVII señora del Estado de Valdecorneja y otros, XV baronesa de Dicastillo, San Martín, Curton, Guissens, etc., casados en 1775; de Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1763-Madrid 1821), XVI duque de Medina Sidonia, XII marqués de Villafranca del Bierzo, IX duque de Fernandina, IX príncipe de Montalbán, VII marqués de Villanueva de Valdueza, VII conde de Peña Ramiro, XV marqués de Molina, VIII marqués de Martorell, X duque de Bivona, XII duque de Montalto, XII marqués de los Vélez, XVIII conde de Averno, XIX conde de Caltabellota, XVIII conde de Sacaflani, XV conde

de Golisano, XXIII conde de Niebla, XV marqués de Cazaza en Africa, VII marqués de Valverde, X príncipe de Paternó, XXI conde de Centorvi, XVI conde de Caltageneta, XV conde de Collesano, conde de Miranda, barón de Rosanes, esposo de María Teresa Palafox y Portocarrero (Madrid 1780-Portici 1835); de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Gonzaga, caballero de Santiago, esposo de Carmen López de Zúñiga y Chaves (¿-1829), X duquesa de Peñaranda de Bracamonte, XV marquesa de Bañeza, IX de Mirallo, VIII de Valjunquillo, XV de Moya, XV condesa de Miranda del Castañar, VI de Santa Cruz de la Sierra, XVIII de San Esteban de Gormaz y de Casarrubios del Monte, XV vizcondesa de los Palacios de Valdueña, grande de España; y de Buenaventura Álvarez de Toledo y Gonzaga, caballero de Santiago, por línea materna.

Primo de Francisco de Álvarez de Toledo y Palafox (1799-1816), XXIV conde de Niebla; de María Teresa Álvarez de Toledo y Palafox (¿-1866); de Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox (1805-?); de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Palafox (Madrid 1803-Madrid 1867), XVII duque de Medina Sidonia, XIII marqués de Villafranca del Bierzo, XI duque de Fernandina, XI príncipe de Montalbán, príncipe de Paterno, VIII marqués de Villanueva de Valdueza, VIII conde de Peña Ramiro, XVI marqués de Molina, IX marqués de Martorell, XIII duque de Montalto, XIII marqués de los Vélez, XIX conde de Aderno, XVI conde de Golisano, XVI marqués de Cazaza en África, XXV conde de Niebla; de José María Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1885); de Ignacio Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1878); y de Antonio Ciriaco Belvis de Moncada y Álvarez de Toledo (1775-1842).

[Informativa] Manuel Osorio de Moscoso nació el 11 de abril del año 1784, en el seno de una de las familias más aristocráticas y enriquecidas del país⁵. Fue el segundo hijo de los condes de Altamira, quienes ya eran padres de un hijo

⁵ Véase una detallada relación del ascenso y ocaso de la familia Osorio de Moscoso en los trabajos de M.^a J. Vázquez –Los condes de Altamira. *Estudios mindonienses*. 1994, 10, p. 195-279– y G. de Andrés –La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la casa de Altamira. *Hispania*. 1986, XLVI, 164, p. 587-635–.

varón –Vicente– que contaba siete años cuando nació Manuel. Posteriormente llegarían también sus hermanos José y María Agustina.

Heredó el título de señor de Ginés cuando falleció sin descendencia el hermano de su padre, Juan Ventura Osorio de Moscoso, conde de Baños. Manuel murió con sólo ocho años, el 13 de junio de 1792. Por decisión paterna, el título que él ostentaba pasó a su hermano José. En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid⁶ se conserva la escritura de depósito del cadáver del pequeño Manuel, en la parroquia de San Martín, entregado por el conde de Teba.

17.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo que forma parte de la serie de obras que Goya pintó para la familia del conde de Altamira⁷, tras la realización del retrato oficial que de él había encargado el Banco de San Carlos⁸ para su galería de directores.

El segundo hijo de esta notabilísima familia contaba cuatro años de edad –la misma que el hijo del pintor⁹– cuando posó para Goya, quien siempre

⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, t. 22.221, f. 738. Este dato es aportado por J. Valverde Madrid. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, p. 7.

⁷ Dicha serie está integrada por tres retratos, el de esposa María Ignacia Álvarez de Toledo con su hija menor en brazos, *Retrato de la condesa de Altamira y su hija en los brazos* (1787-1788. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Colección Lehman. Gassier 210; GW 232; Gudiol 250/70; Morales y Marín 177); el de su hijo primogénito, *Retrato de Vicente Osorio de Moscoso, conde de Trastámara* (Ca. 1786-87. Óleo sobre lienzo, 135 x 110 cm. Suiza, colección privada. Gassier 209; GW 231; Gudiol 210/70; Morales y Marín 144); y el de su segundo hijo, que es el retrato que nos ocupa.

⁸ *Retrato del conde de Altamira* (1786-1787. Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm. Madrid, Colección del Banco de España. Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174).

⁹ Javier Goya nació en Madrid en diciembre de 1784 y fue el único hijo que sobrevivió del matrimonio formado por Josefa Bayeu y Francisco de Goya. Su padre lo retrató en numerosas ocasiones, especialmente con motivo de su matrimonio con Gumersinda Goicoechea, miembro de una importante familia de comerciantes madrileños, de origen navarro. Era, por tanto, tan sólo unos meses menor que Manolito Osorio.

reflejó en su obra el especial afecto y el sincero interés que sentía por los niños¹⁰.

No obstante, en este retrato el pintor deja de lado el tema de la individualidad del pequeño para –a la vez que se aleja de las rígidas convenciones propias de los retratos cortesanos de niños aristócratas– construir una alegoría sobre el significado de la infancia y los peligros que la atenazan.

Manuel, lejos del tópico de la niñez como maltratadora de los animales, aparece cándido y aislado, en un espacio difuso y oscurecido, jugando con unas aves privadas de libertad. Acechando en actitud predatoria, tres gatos esperan, entre densas sombras, una oportunidad para saltar sobre una urraca atada, aludiendo simbólicamente a los delicados límites que separan el mundo infantil de las fuerzas maléficas¹¹.

De esta forma, tras el sencillo encanto que proyecta la imagen de este niño de cuerpo un tanto amañecado y luminoso traje, subyace una tupida red de significados simbólicos que pueden ser desentrañados a la luz de la tradición pictórica, la iconografía religiosa y la simbología numérica. Los pájaros

¹⁰ El tema de la infancia en el artista aragonés ha sido estudiado pormenorizadamente por F. J. Sánchez Cantón –*Op. cit.*, p. 73–. Para este autor, Goya tuvo a lo largo de su vida una sensibilidad especial en el tratamiento de los niños, que se detecta lo largo de toda su producción –cartones, cuadros de gabinete, y retratos–. En este interés confluían principalmente dos tipos de razones: familiares las primeras, y filosóficas las segundas: “Las circunstancias familiares influirían, desde luego, en la afición que se manifiesta en Goya. Casado el día del apóstol Santiago de 1773 con Josefa Bayeu tuvo hijos en número crecido, pero incierto, que se ha llevado hasta el de veinte, insostenible, según recientes investigaciones. Lo seguro es que de los varios, o muchos vástagos nacidos del matrimonio sólo se logró Javier, que vino al mundo el 2 de diciembre de 1784. Bastaría esta mala estrella para que el pintor gustase de buscar consuelo en fingir con líneas y colores sus ansias paternas frustradas apenas satisfechas. No puede echarse en olvido, además, que en su época, pudiera decirse, la infancia estaba de moda; las teorías rousseauianas, primero; y luego, las enseñanzas pestalozzianas, hicieron converger sobre ella la atención que antes no se le prodigaba; comenzó a verse en el niño cosa un tanto diferente de un "hombre pequeño"; por lo mismo, el caso de Goya no fue ejemplo aislado, aunque sea el principal pintor de la infancia”.

¹¹ Precisamente este aspecto hace pensar a O. Bihalji-Merin –*Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 194– que existen notables similitudes entre este retrato y algunos de los que Pablo Picasso dedicó a su hijo Pablo. Para este autor “Como Goya, Picasso pintó en sus retratos el drama disonante de la humanidad. Pero en los de aquél predominaban armonía y esperanza”.

enjaulados¹² constituyen un emblema de la inocencia; el pájaro atado a un cordel representa al alma cristiana y la imagen de los gatos posee un significado muy rico y ambivalente, vinculado a la noche, que alude tanto a la libertad, como a las tinieblas y la muerte. Por otra parte, la imagen del niño sujetando a un pájaro enlazado¹³ fue profusamente utilizada durante el Barroco para representar la iconografía de Cristo niño. Es preciso, además, considerar el valor simbólico de los números¹⁴, puesto que la urraca es una, los gatos tres, los jilgueros seis, las aves son siete y todos los animales juntos suman diez. Goya entrelaza todas estas imágenes y enriquece el significado del retrato, trascendiendo la anécdota representada para proponer una reflexión sobre los peligros que acechan a la frágil infancia, tema que cobra un nuevo interés para las minorías cultas e ilustradas¹⁵.

¹² Sobre el origen y el significado de esta imagen, profusamente utilizada en el arte y la literatura dieciochescos, véanse los trabajos de Lorenz Eitner –Cages, Prisons and Captives in Eighteenth-Century art. En Kroeber, K. y Walling, W. (eds.). *Images of Romanticism. Verbal and visual affinities*. New Haven; London: Yale University Press, 1978, p. 13-38–; Victor Chan –*Art. cit.*, p. 112, 114–; y John F. Moffitt –Francisco de Goya y Sebastian de Covarrubias Orozco. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1987; 53: p. 271-300, y Goya's emblematic portrait of Don Manuel Maria Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo. *Konsthistorisk-tidskrift*, 1987, LVI, 4, p. 145-156–.

¹³ Sobre este aspecto, véase el trabajo de W. L. Pressly. –*Ibidem*–. Para este autor, Goya se inspiró directamente en el lienzo pintado por Francisco de Zurbarán, *La Virgen y el Niño con San Juan* (1658. Óleo sobre lienzo, 138 x 106 cm. San Diego, San Diego Museum of Art), obra que se encontraba en la colección de los condes de Altamira mientras Goya trabajaba para ellos en los retratos de los niños de la familia. Las alusiones religiosas podrían así apuntar hacia el ministerio eclesiástico, al que normalmente estaban dedicados los segundones de la nobleza española.

¹⁴ Los números no son expresiones meramente cuantitativas, sino que poseen significaciones trascendentes que rebasan el orden estricto de las matemáticas. En la tradición griega, los diez primeros números pertenecen al espíritu, son entidades, arquetipos o símbolos, mientras que el resto de los números resultan de las combinaciones de estos números primordiales. Posteriormente, hebreos, gnósticos, cabalistas y alquimistas desarrollaron una amplia filosofía de los números.

En general se considera que el uno es el símbolo del ser, de la aparición de lo esencial, el principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad. El número tres es la síntesis espiritual, que resuelve el conflicto planteado por el dualismo; es también el número-idea del cielo y de la Trinidad. El número seis es la ambivalencia y el equilibrio, puesto que nace de la unión de lo doble y lo triple y por ello simboliza el alma humana. Finalmente el número diez simboliza el retorno a la unidad, y también la realización espiritual; y en la mayoría de los sistemas es el número de la perfección. Véase especialmente J. E. Cirlot –*Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela, 1997– y F. Revilla –*Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999. Arte. Grandes temas–.

¹⁵ En la segunda mitad del siglo XVIII el concepto de infancia alcanzó dimensiones que se pueden calificar como modernas. Esto se produjo, principalmente, debido a los cambios científicos y sociales que se gestaron durante esta época y por la influencia de las ideas de la Ilustración. A partir de esta época se empezó a concebir a los niños como individuos con una identidad y unas necesidades distintas de las de los adultos. Por otra parte, las relaciones familiares y los vínculos afectivos adquirieron una significativa relevancia. Como consecuencia de todo ello, la representación, tanto de la maternidad y la paternidad

El diseño de la composición se inspira en fuentes velazqueñas¹⁶. Presenta – en el centro y en primer plano– la figura del niño dispuesta dentro de un espacio luminoso de color neutro y en torno a él, a ambos lados, los animales con los que se está entreteniéndose, dispuestos de manera ordenada hacia el fondo para construir la profundidad¹⁷.

Desde un punto de vista técnico, destaca la impresionante masa cromática roja del traje –interrumpida por el blanco de los encajes; de la banda enlazada en la cintura y del raso de los zapatos– semejante a una gran llamarada de color que convoca toda la atención visual sobre un fondo finísimo, de gris ambarino, en el que pared y suelo se confunden y en el que la figura infantil queda suspendida sin otra referencia espacial que los planos cromáticos, según la lección aprendida de Velázquez.

La viveza del vestido contrasta con la pálida delicadeza de las carnaciones del rostro y las manos, a la vez que consigue enfatizar la fragilidad de la figura y realzar la dulzura de un rostro infantil que resulta demasiado serio en su expresión.

como de la función de la familia en el cuidado y la educación de los hijos, fue también objeto de un proceso de transformación gradual que se plasmó en numerosas manifestaciones artísticas y literarias.

¹⁶ F. Licht –*Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 295-298– identifica la obra de Diego Velázquez, *Retrato del infante Felipe Próspero* (1659. Óleo sobre lienzo, 128 x 99 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum), como la fuente en la que Goya se inspira directamente.

¹⁷ Victor Chan, en un sugerente trabajo –*Art., cit.*, p. 114– dedicado a analizar en tres de los primeros retratos goyescos el tema del Tiempo y la Fortuna y su relación con el destino humano, observa importantes similitudes compositivas entre la obra que nos ocupa y el *Retrato del Conde de Floridablanca*, actualmente en la colección del Banco de España: “... *The Portrait of Don Manuel Osorio de Zuñiga* is in many ways very similar in its symbolic implications to the *Portrait of the Count of Floridablanca* and the *Family of the Infante Don Luis de Borbón*. The portrait, painted about 1788, represents the second son of the Conde and Condesa of Altamira. In this portrait, Goya placed Osorio, like the Count of Floridablanca, *en face*, in full illumination, and in the center of the painting. Furthermore, Osorio is also dressed in red and flanked by objects on either side: on the right, a cage of birds; on the left, three evil-looking cats. The child holds in his hands a string attached to the leg of a magpie. Between the beak of the magpie is Goya's *carte de visite*, with the artist's signature shown on the lower half and his equipment on the upper portion. The mysterious and disquieting atmosphere surrounding Osorio, who is prominently isolated in the composition, implies immediately that this is more than a simple portrait. I believe that it is probably a forthright symbolic portrait about human destiny, governed by Time and Fortune. But unlike the two previous portraits, Goya himself is physically absent from the picture. Symbolically, however, Goya's presence is represented by his *carte de visite*, a subtle and personal device not uncommonly used by artists (...).”

Las tonalidades oscuras de los animales del fondo anticipan algunos de los rasgos que habitaran en el “mundo nocturno” de sus estampas y los aquelarres de sus pinturas negras –aunque Goya no fue nunca un pintor especializado en ellos–. Están pintados con maestría, especialmente los gatos¹⁸ del fondo, que surgen de una oscuridad casi total, y los jilgueros enjaulados.

Por su parte, las pinceladas combinan trazos muy cuidados y minuciosos en las carnaciones con fragmentos –las aves, la banda central y los encajes– realizados mediante gruesos y empastados contrastes de color.

El lienzo es una de las obras maestras del pintor y uno de sus retratos infantiles más conocidos y enigmáticos, que refleja bien el colorido alegre y la viveza que caracterizan a la obra goyesca de las últimas décadas del siglo.

17.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

17.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de Manuel Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga, señor de Ginés, en pie en posición frontal con el rostro ladeado hacia su derecha. Tiene las piernas separadas. Los brazos derecho e izquierdo están extendidos hacia adelante y con ambas manos sujeta una cuerda atada a la pata izquierda de una urraca de plumas blancas y negras en cuyo pico sujeta una tarjeta de visita. En el suelo, junto a él, a su derecha, hay tres gatos y a su izquierda, una jaula de color verde con seis jilgueros en su interior.

¹⁸ J. Gállego –*Op. cit.*, p. 144-145– pone de manifiesto las semejanzas entre estos tres gatos y los que aparecieron en futuros aquelarres.

Viste un traje infantil de color rojo compuesto por un mono abotonado con cuello amplio y abierto y mangas largas. Lleva camisa blanca abierta con cuello y puños adornados con encajes y volantes. Ciñe su cintura, por encima del mono, una faja de seda de color blanco anudada en su costado izquierdo formando un gran lazo rematado de encajes. Calza zapatos de color blanco atados con lazadas. Su cabello castaño está peinado con flequillo de corte recto.

La figura está situada en un espacio interior neutro con un ángulo de pared al fondo.

Es un retrato privado de encargo que forma parte de la serie de obras que Goya pintó para la familia del conde de Altamira, tras la realización del retrato oficial que de él había encargado el Banco de San Carlos para su galería de directores.

El segundo hijo de esta notabilísima familia contaba cuatro años de edad cuando posó para Goya, quien siempre reflejó en su obra el especial afecto y el sincero interés que sentía por los niños.

No obstante, el pintor deja de lado el tema de la individualidad del pequeño para —a la vez que se aleja de las rígidas convenciones propias de los retratos cortesanos de niños aristócratas— construir una alegoría sobre el significado de la infancia y los peligros que la atenazan.

Manuel aparece cándido y aislado, en un espacio difuso y oscurecido, jugando con unas aves privadas de libertad. Acechando en actitud predatoria, tres gatos esperan, entre densas sombras, una oportunidad para saltar sobre una urraca atada, aludiendo simbólicamente a los delicados límites que separan el mundo infantil de las fuerzas maléficas.

De esta forma, tras el sencillo encanto que proyecta la imagen de este niño de cuerpo un tanto amueñado y luminoso traje, subyace una tupida red de significados simbólicos que pueden ser desentrañados a la luz de la tradición pictórica, la iconografía religiosa y la simbología numérica. Los pájaros enjaulados constituyen un emblema de la inocencia; el pájaro atado a un

cordel representa al alma cristiana; y la imagen de los gatos posee un significado muy rico y ambivalente, vinculado a la noche, que alude tanto a la libertad, como a las tinieblas y la muerte. Por otra parte, la imagen del niño sujetando a un pájaro enlazado fue profusamente utilizada durante el Barroco para representar la iconografía de Cristo niño. Es preciso, además, considerar el valor simbólico de los números, puesto que la urraca es una, los gatos tres, los jilgueros seis, las aves son siete y todos los animales juntos suman diez. Goya entrelaza todas estas imágenes y enriquece el significado del retrato, trascendiendo la anécdota representada para proponer una reflexión sobre los peligros que acechan a la frágil infancia, tema que cobra un nuevo interés para las minorías cultas e ilustradas.

El diseño de la composición se inspira en fuentes velazqueñas. Presenta –en el centro y en primer plano– la figura del niño dispuesta dentro de un espacio luminoso de color neutro y en torno a él, a ambos lados, los animales situados de manera ordenada hacia el fondo para construir la profundidad.

Desde un punto de vista técnico, destaca la impresionante masa cromática roja del traje –interrumpida por el blanco de los encajes, de la banda enlazada en la cintura y del raso de los zapatos– semejante a una gran llamarada de color que convoca toda la atención visual sobre un fondo finísimo, de gris ambarino, en el que pared y suelo se confunden y en el que la figura infantil queda suspendida sin otra referencia espacial que los planos cromáticos, según la lección aprendida de Velázquez.

La viveza del vestido contrasta con la pálida delicadeza de las carnaciones del rostro y las manos, a la vez que consigue enfatizar la fragilidad de la figura y realzar la dulzura de un rostro infantil que resulta demasiado serio en su expresión.

Las tonalidades oscuras de los animales del fondo anticipan algunos de los rasgos que habitaran en el “mundo nocturno” de sus estampas y los aquelarres de sus Pinturas Negras.

Por su parte, las pinceladas combinan trazos muy cuidados y minuciosos en las carnaciones con fragmentos –las aves, la banda central y los encajes– realizados mediante gruesos y empastados contrastes de color.

El lienzo es una de las obras maestras del pintor y uno de sus retratos infantiles más conocidos y enigmáticos, que refleja bien el colorido alegre y la viveza que caracterizan la obra goyesca de las últimas décadas del siglo.

17.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga, Manuel (1784-1792). Señor de Ginés. |
| CRONOLÓGICOS | Ca. 1788. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Cuarto de juegos. Pared. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en pie. Retrato de frente. Retrato infantil. Obra maestra. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato aristocrático. Retrato alegórico. Retrato privado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Niño. Noble. Cuerda. Jilgueros. Urraca. Gatos. Jaula de aves. Tarjeta de visita. Traje infantil. Mono. Botones. Camisa. Encajes. Faja. Lazo. Zapatos. Lazadas. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Infancia. Fragilidad. Espacio simbólico. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Iconografía religiosa. Simbología numérica. Influencia velazqueña. Fuerzas maléficas. Inocencia. Alma cristiana. Muerte. Oscuridad. Ilustración. |

17.4. BIBLIOGRAFÍA

- ABBRUZZESE, M. *Goya: The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1976. Dolphin art books, p. 8, 26.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32, p. 26.
- ARNÁIZ, J. M. Falsos y auténticos en el Metropolitan: Nuevas andanzas de Goya. *Antiquaria*. 1996, 136, p. 40-45, p. 43-44.
- AUGÉ, J.-L. Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des Musées Nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 156-159.
- AUGÉ, J.-L. Le portrait de Manuel Osorio a l'âge de trois ans. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 44-45.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 35.
- BATICLE, J. Goya at the Metropolitan. *Connaissance des Arts*. 1996, 527, p. 60-67.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72, p. 65.
- BATICLE, J. Goya y la duquesa de Alba: ¿qué tal?. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 60-71, p. 64.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 91.
- BATICLE, J. Les amis "norteños" de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. V. III, 1978, p. 15-30, p. 18.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 194.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 40-41.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996, p. 48-49.
- CARRETE PARRONDO, J. Manolito Ossorio. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- CAVALLI-BJÖRMAN, G. Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 70-71.
- CAVALLI-BJÖRMAN, G. Goyas Porträttkonst. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya : Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 44-51, p. 44-45, 47.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117, p. 112, 114.
- COLORADO CASTELLARY, A. Manuel Osorio. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriodio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- EITNER, L. Cages, Prisons and Captives in Eighteenth-Century art. En KROEBER, K. y WALLING; W. (eds.). *Images of Romanticism. Verbal and visual affinities*. New Haven; London: Yale University Press, 1978, p. 13-38.
- FAHY, E. European painting: Goya's portrait of Pepito Costa y Bonells. *M. A. Bulletin*. 1973, 31, 4, p. 174.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 101.
- *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001, p. 9.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 92, 134, 143-145.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 93.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 158.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des Musées Nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 67-75, p. 70.
- GIL SALINAS, R. Goya y la difusión del arte español en América. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 327-336, p. 332.
- GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 73-88, p. 81.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 37.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 239, 247.

- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18.th century*. New York: Garland, 1980, p. 171, 183
- GOYA. Barcelona: Altaya, 2001. Grandes maestros de la pintura; 8, p. 9.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 105.
- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965], p. 90-91.
- IVES, C. Goya in the Metropolitan: The artist and his works En IVES, C. y STEIN, S. A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 11-33, p. 11, 14.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 276.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 247, 293, 295-298.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 56.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez. *Archivo Español de Arte*. 1996, LXIX, 273, p. 1-21, p. 4.
- *MAESTROS de la pintura occidental. Una historia del arte en 900 análisis de obras. Del Gótico a la época contemporánea*. Köln: Taschen, 2000, p. 398.
- MOFFITT, J. F. Francisco de Goya y Sebastian de Covarrubias Orozco. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1987, 53, p. 271-300.
- MOFFITT, J. F. Goya's emblematic portrait of Don Manuel Maria Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo. *Konsthistorisk-tidskrift*. 1987, LVI, 4, p. 145-156.
- MORALES Y MARÍN, J. L. Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. En *GOYA, 1746-1828: Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro 7 maggio-30 luglio 1989: [Catálogo de exposición]*. Milano: Electa, 1989, p. 106-107.
- NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989, p. 150.
- PRESSLY, W. L. Goya's Don Manuel Osorio de Zuniga: A Christological allegory. *Apollo*. 1992, 135, 359, p. 12-20.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 43.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 38.

- ROSE DE VIEJO, I. Lille and Philadelphia. Goya, and regard libre. *The Burlington Magazine*. 1999, 141, 1153, p. 246-248, p. 248.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87, p. 77-78.
- SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte, p. 31.
- STEIN, S. A. Goya in the Metropolitan: A history of the Collection. En IVES, C. y STEIN, S. A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 34-63, p. 45, 55, 57, 67.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 126-127, 132, 135, 137-138, 179.
- TOMLINSON, J. A. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 195, 220-221.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 95.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya and his sitters: A study of his style as a portraitist*. New York: The Hispanic Society of America, 1964, p. 5-6.
- VALVERDE MADRID, J. Sobre algunos retratos de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1991, XLVI, p. 5-26, p. 7.
- WILSON-BAREAU, J. Goya in the Metropolitan-Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103, p. 102.
- WILSON-BAREAU, J. Goya, pintor aragonés: Antecedentes, coincidencias e influencias. En LACARRA, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: Su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 25-43, 26.
- WILSON-BAREAU, J. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47, p. 47.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 23.

18.

RETRATO DE JUAN MARTÍN DE GOICOECHEA



18. RETRATO DE JUAN MARTÍN DE GOICOECHEA

18.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Juan Martín de Goicoechea¹.

Fecha: 1789².

Descripción física: Óleo sobre lienzo³, 86 x 66 cm.

Localización: Jerez de la Frontera, Colección de los marqueses de las Palmas⁴.

¹ También citado como *Goycoechea*. Los dos apellidos de este comerciante de origen navarro, que coinciden con los de los padres de la futura esposa de su hijo Javier Goya –Miguel Martín de Goicoechea y Juana Galarza de Goicoechea– han originado confusiones importantes entre algunos biógrafos de Goya. Juan Martín de Goicoechea y Miguel Martín de Goicoechea no mantenían entre sí ningún tipo de vínculo familiar, y estuvieron presentes en la vida de Goya en momentos y en lugares distintos.

² La datación de este lienzo en 1789 es cuestionada por J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 165-166– y J. L. Morales y Marín y W. Rincón –*Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 68-69–. Según estos autores la datación debe retrotraerse hasta 1780-1781, cuando Goya estuvo en Zaragoza realizando el fresco *Regina Martyrum* y argumentan para ello que la técnica tan sobria que este lienzo está muy lejana de lo que Goya realiza diez años más tarde. La condecoración, obtenida en 1789 fue pintada –según los autores citados– posteriormente.

³ Existe en la sede de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en Zaragoza, otro retrato de Goicoechea con la inscripción “al Sr. Juan Martín de Goicoechea, caballero de la Real distinguida orden española de Carlos III por haber erigido y conservado a sus expensas esta escuela de dibujo a Beneficio de la Patria. La Real Sociedad aragonesa ofrece esta muestra de su agradecimiento, año 1789”. Tradicionalmente se consideraba que era obra original de Goya, de superior calidad a la conservada en Jerez, y que había servido de modelo para su realización.

Según indica A. Ansón, J. F. Forniés Casals, en una monografía sobre la Económica Aragonesa publicada en 1978, precisó que el retrato de Zaragoza se encargó en realidad en 1787 a Juan Andrés Merklein y se le pagaron 480 reales de vellón. Sobre este lienzo, Ansón sostiene que José Dordal repintó tomando como modelo el original de Goya. Véase a este respecto el trabajo de A. Ansón –*Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 163-164–. Años más tarde, desconociendo el trabajo precedente de Forniés, J. L. Morales y Marín, siguiendo indicaciones de J. Baticle, halló en los archivos de la institución depositaria pruebas documentales de que el retrato de Goicoechea conservado en Zaragoza era obra de Merklein. Véase a propósito J. L. Morales y Marín –*Op. cit.*, p. 165-166– y J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 106-107–.

J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 75– señala la existencia de una tercera réplica en una colección particular zaragozana.

⁴ Este retrato permaneció en posesión del propio Goicoechea. Pasó, junto con los otros Goyas de su propiedad a sus sucesores –sobrinos, pues no tuvo descendencia– y de ellos, por matrimonio, a los condes

Catalogaciones: Gassier 226; GW 277; Gudiol 270/70, 255/85; Salas 208; De Angelis 255; Morales y Marín 105.

18.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

18.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y pegado al cuerpo, y los dedos de la mano derecha se ocultan dentro de la casaca. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje de color marrón compuesto por casaca con botones y chupa abotonada⁵. La camisa es de color blanco con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, lleva corbatín blanco. Sus cabellos están cubiertos por una peluca gris de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la cruz de la Orden de Carlos III.

18.2.2. Identificación

[Indicativa] Juan Martín de Goicoechea y Galarza (Bacaicoa⁶, Navarra 1732-Zaragoza 1806), burgués, comerciante, financiero, miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, tesorero del Canal Imperial de

de Sobradiel y de Gabarda, de donde pasó por herencia familiar hasta el conde de Orgaz en Madrid, y sus actuales propietarios, los marqueses de Las Palmas, en Jerez de la Frontera.

⁵ J. L. Morales y Marín –*Op. cit.*, p. 166– precisa que la indumentaria que luce Goicoechea es una levita –prenda característica del gremio de comerciantes al que pertenecía– y su color marrón es indicativo de condición plebeya. Utiliza estas dos precisiones para sustentar la datación del retrato a principios de los ochenta.

No obstante, el origen navarro de la familia Goicoechea, hacía a Juan Martín merecedor del privilegio de hidalguía universal. Véase la excelente y aclaradora monografía de J. I. Gómez Zorraquino. *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del S. XVIII*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989. Temas de historia aragonesa; 14, p. 25 y ss.

⁶ Hemos encontrado citas abundantes a esta localidad como Baicoa, apocopando su denominación, fruto sin duda de erratas de impresión o *lapsus* de lectura. Bacaicoa es una de las seis localidades –junto a

Aragón, apoderado del Banco de San Carlos en Zaragoza, diputado del Común de Zaragoza, ilustrado, amigo de Francisco de Goya, amigo de Martín Zapater, coleccionista de arte⁷.

Hijo de Diego de Goicoechea López (Bacaicoa 1693-?) y de Ana María Galarza, casados en 1714.

Esposo y primo hermano de María Manuela de Goicoechea Latassa (1740-1798), hija de su tío Lucas de Goicoechea, casados en 1762.

Hermano de María Josefa de Goicoechea Galarza (Bacaicoa 1724-?).

Nieto de Esteban de Goicoechea (1693-?) y de Ana María López Goicoechea.

Sobrino y yerno de Lucas de Goicoechea (Bacaicoa 1698-1767), esposo de María Josefa Latassa Azara (¿-1784); y de José de Goicoechea (Bacaicoa 1702-Bacaicoa 1775), esposo de María Teresa Español Balgabriel (¿-1789).

Primo y cuñado de Miguel Jerónimo de Goicoechea Latassa (1736-1768) y de María Felipa de Goicoechea Latassa (1742-?).

Primo de José Gabriel de Goicoechea (1736-?); de Miguel Ceferino de Goicoechea (1739-?); de Rafaela de Goicoechea (1746-1786); y de María Manuela de Goicoechea (¿-1808).

Tío de María Josefa Goicoechea Goicoechea (¿-1831); de Pedro Miguel López Goicoechea (1756-1809); y de María Manuela López Goicoechea (1758-1834).

Cuñado de José Goicoechea Echevarría, esposo de María Josefa de Goicoechea Galarza, en primeras nupcias; y de Esteban López Goicoechea (1728-?), esposo de María Josefa de Goicoechea Galarza, en segundas nupcias, en 1755.

Iturmendi, Urdiain, Alsasua, Olazagutía y Ciordia– que pertenecen al valle navarro de Burunda, situado en la confluencia de Navarra, Álava y Guipúzcoa.

⁷ Según recoge A. Ansón –*Op. cit.*, p. 161– Goicoechea, amante de las bellas artes y del “buen gusto” poseyó varios cuadros de Goya además de este retrato: la pareja de óleos de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (Col. particular, Aragón; *La triple Generación* (Ca. 1765. Col. Marqueses de Las Palmas, Jerez de la Frontera), y el *Bautismo de Cristo en el Jordán* (Ca. 1773. Col. Orgaz, Madrid).

[Informativa] Juan Martín de Goicoechea nació en la localidad de Bacaicoa, perteneciente al valle navarro de Burunda, el 1 de diciembre de 1732, aunque pasó casi toda su vida en Zaragoza, donde se crió y educó. Llegó a la ciudad, siendo niño, a casa de su tío Lucas de Goicoechea, financiero y comerciante, del que heredó al casarse con su hija. Juan Martín se dedicó a las mismas actividades que él y recibió educación especializada en la Escuela de Comercio de Lyon, en la que estableció una serie de contactos que le sirvieron posteriormente para mantener lazos comerciales con las principales firmas de Francia, Inglaterra, Italia y Holanda.

Hombre imbuido de los principios de la Ilustración, apoyó destacadamente ese movimiento, formando parte de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde 1776, siendo presentado por el marqués de Ayerbe el 8 de marzo. Hasta su fallecimiento en 1806 ocupó diferentes cargos: fue tesorero y curador de la Escuela de Matemáticas en el período de 1779-1793, segundo director en el período de 1794-1806, y vicepresidente perpetuo y curador de la Academia de Dibujo, fundada en 1784 y totalmente sostenida hasta 1792 por Goicoechea, que no reparó en gastos hasta convertirla en una de las mejores de España y conseguir su transformación en la Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis (17-III-1792).

Como financiero desempeñó el cargo de tesorero del Canal Imperial de Aragón durante el periodo 1772-1795 y fue apoderado del Banco de San Carlos en Zaragoza. Como comerciante, fundó en 1775 la Compañía de Amigos de Zaragoza; fue representante de la Compañía Guipuzcoana de Caracas; formó parte de la Junta creada para la construcción de la presa de Camarena y fue comisionado en la desamortización de Godoy, sustituido posteriormente por Miguel de la Madrid. El 20 de diciembre de 1789 fue elegido Diputado del Común de Zaragoza por dos años. Ocupó el cargo de vocal del Montepío de Labradores del Arzobispado de Zaragoza.

Destacó igualmente en las actividades agrarias e industriales. En las primeras ayudó a mejorar las técnicas del cultivo del olivar en el término de Las Fuentes en Zaragoza, pese a la creencia tradicional de que no servían

para ese cultivo. Plantó 13.000 olivos y cuidó su explotación personalmente, tanto respecto de las relaciones laborales como de la obtención de los frutos. Favoreció también con su dinero la reparación y posterior utilización de la acequia de Camarena, que las aguas del río Gállego habían destruido; logró que las heredades regadas volvieran a su anterior producción, lo que le valió el ser nombrado protector de la acequia. En el campo de la industria, fue fundador de talleres modernos: puso en funcionamiento un hilador de seda, modelo en su género, con artesanos franceses e italianos, donde se enseñaba cómo preparar la seda de modo que alcanzase la calidad necesaria para poder competir con la importada. Otro tanto hizo cuando instaló un conjunto de molinos de aceite con operarios extranjeros, destinado a erradicar las prácticas que seguían los cosecheros en la ciudad, cuyo aceite era de mala calidad. Se encargó de presupuestar el precio que adquiriría el carbón de Utrillas una vez puesto en el puerto de Barcelona. Hizo ensayos a los cosecheros de uva para que consiguiesen la clarificación de sus vinos. Intentó sufragar la estancia de dos maestros holandeses que enseñasen la técnica del hilado fino de la lana en la Casa de Misericordia y en el Hospicio de Niñas Huérfanas. Elaboró varios informes para la Sociedad: Informó negativamente sobre la propuesta de instalar una fábrica de gasas en Zaragoza, aportó datos sobre el comercio con Guipúzcoa y Vizcaya por Navarra, y estudió la forma de reducir en ocho horas el trayecto del camino por carretera a Tortosa.

Desde la década de 1770 hasta su muerte fue el comerciante y hombre de negocios más importante de Zaragoza. Gozó también de un gran prestigio fuera de Aragón a finales de los años 80. Así, no es de extrañar que en 1787 fuera nombrado presidente y protector, en nombre del Rey, según Real Orden de 14 de julio de 1787, del establecimiento del beneficio de las minas de cobalto y fábricas de cristal del valle de Gistaín y San Juan del Puerto.

Su permanente talante de actividades al servicio de la Hacienda Real, de renovador de técnicas y cultivos y de Amigo del País le fue reconocido al ser nombrado en julio de 1789 caballero de la Orden de Carlos III. La citada distinción le fue entregada el 22 de febrero de 1790 por el canónigo Ramón

Pignatelli, hermano del conde de Fuentes, con lo que pasó a engrosar la lista de la nueva nobleza aragonesa. Falleció en Zaragoza, el día 4 de abril de 1806.

18.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de amigo⁸ destinado a conmemorar la concesión de la cruz de la Orden de Carlos III al efigiado⁹.

Es una obra singularmente poco grata y de discreto lucimiento, lo que resulta bastante inusitado en una figura a la que Goya profesaba afecto y simpatía.

La composición es excesivamente simple. Sobre un fondo oscuro, sin adornos ni concesiones en el aparato decorativo, se recorta la figura del efigiado.

La gama cromática es oscura y con pocas variaciones tonales. La ejecución, poco brillante y dura en el modelado, destaca únicamente en las finas carnaciones de la mano derecha.

Sin duda, el carácter íntimo de la obra, así como la falta de apostura del personaje, y el escaso esmero que Goya puso en su realización hacen de este retrato una obra de calidad deficiente; aunque se aprecien en ella cierta hondura psicológica, especialmente en la fisonomía bondadosa, el gesto serio y la mirada inteligente y comprensiva de Goicoechea.

⁸ Una más de las numerosas incertidumbres que rodean la obra está en relación con las condiciones de realización de la misma, pues no se conservan pruebas documentales que nos permitan aseverar si se trata de un retrato de encargo o una obra privada. Nos inclinamos por la segunda opción, porque el tamaño reducido de la misma y el hecho de que solo pinte media mano la asemejan a otras de esta categoría, como los retratos que pintó para otros amigos como Martín Zapater, Sebastián Martínez, José Duaso, etc.

⁹ El reconocimiento público de la distinción obtenida fue el motivo reflejado por el retrato realizado por Goya. Para más precisiones véase J. Baticle –Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *Goya y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72, p. 58– más tarde nuevamente publicados en su monografía –Baticle, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 106–.

18.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

18.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Juan Martín de Goicoechea y Galarza en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y pegado al cuerpo, y los dedos de la mano derecha se ocultan dentro de la casaca. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo.

Viste un traje de color marrón compuesto por casaca con botones y chupa abotonada. La camisa es de color blanco con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, lleva corbatín blanco. Sus cabellos están cubiertos por una peluca gris de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la cruz de la Orden de Carlos III.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de amigo destinado a conmemorar la concesión de la cruz de la Orden de Carlos III al efigiado.

Es una obra singularmente poco grata y de discreto lucimiento, lo que resulta bastante inusitado en una figura a la que Goya profesaba afecto y simpatía.

La composición es excesivamente simple. Sobre un fondo oscuro, sin adornos ni concesiones en el aparato decorativo, se recorta la figura del efigiado.

La gama cromática es oscura y con pocas variaciones tonales.

La ejecución poco brillante y dura en el modelado, destaca únicamente en las finas carnaciones de la mano derecha.

Sin duda, el carácter íntimo de la obra, así como la falta de apostura del personaje, y el escaso esmero que Goya puso en su realización, hacen de este

retrato una obra de calidad deficiente; aunque se aprecie en ella cierta hondura psicológica, especialmente en la fisonomía bondadosa, el gesto serio y la mirada inteligente y comprensiva de Goicoechea.

18.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Goicoechea y Galarza, Juan Martín de (1732-1806). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato conmemorativo. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Burgués. Comerciante. Financiero. Miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Tesorero del Canal Imperial de Aragón. Apoderado del Banco de San Carlos. Diputado del Común del Ayuntamiento de Zaragoza. Ilustrado. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Martín Zapater. Coleccionista de arte. Traje. Casaca. Chupa. Botones. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Cruz de la Orden de Carlos III. Cinta. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Ilustración. Amistad. Posición social. Triunfo social. Poder económico. Calidad deficiente. Bondad. Inteligencia. Comprensión. Paisanaje. |

18.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 160-164.

- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 55-72, p. 58.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 106-107.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 75.
- CARRETE PARRONDO, J. Juan Martín de Goicoechea. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. Los últimos ilustrados aragoneses En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 415- 431, p.422.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 66-67.
- FORNIÉS CASALS, J. F. Los Grandes de España en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en tiempos del Conde de Aranda (1776-1798). En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 391-413.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 22.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas. Maior; 217, p. 39.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. Algo más que amistad: (Goya, Zapater y Goicoechea). *Rolde*. 1996, 75, p. 22-25.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del S. XVIII*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989. Temas de historia aragonesa; 14.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidentes e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 41.

- MORALES Y MARÍN, J. L. y RINCÓN, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 68-69.
- PEREZ SARRIÓN, G. *La integración de Zaragoza en la red urbana de la ilustración (1700-1808)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza; Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1998. Historia de Zaragoza; v. 10.
- RAMON JARNÉ, R. Juan Martín de Goicoechea. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 64-65.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 71-72.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 46-47.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 27.

19.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



19. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

19.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 126,6 x 93 cm.

Localización: Ginebra, Colección particular¹.

Catalogaciones: Gassier 227; Gudiol 262/85.

19.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

19.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya en un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo, sobre el que hay una corona real. Su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta, cae de forma lánguida. Espacio interior con una cortina de color verde al fondo.

[Informativa] Viste traje de corte de seda moteada de color verde oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes transparentes y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú blanco. Sus cabellos² oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con

¹ Este lienzo permaneció ignorado hasta que fue dado a conocer al gran público tras su inclusión en el catálogo de Pierre Gassier. *Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7, v. 1, p. 66, 67.

² Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real

una escofieta de estilo francés³ con estampados verdes, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas verdes. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico⁴.

19.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Academia Española de la Lengua— por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en el Museo de Villanueva y la Geltrú, el Museo de Zaragoza, y la colección Altadis; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.

³ A. Ribeiro —La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103— precisa que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Para esta especialista en indumentaria es muy probable que esté inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

⁴ V. de Sambricio —*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97— y J. L. Morales y Marín —*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213— consideran erróneamente que la reina luce la orden de la reina María Luisa, condecoración que fue instituida tres años más tarde, el 21 de abril de 1792.

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848), infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia, 1710-1744), rey de Francia; y de María Leszcynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo, 1806-El Havre, 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey

de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrina y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrina de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817), infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici

1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa, y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los

denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado primer secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁵ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁶ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII

⁵ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

⁶ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra*. Madrid: M. Aguilar, [1935].

el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

19.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁷ conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Previsiblemente formaría pareja con otro retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra que se ha perdido o cuyo paradero se desconoce.

Esta obra ha sido considerada por destacados críticos⁸ como la cabeza de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, conformada por un conjunto de obras ejecutadas rápidamente por el artista y sus colaboradores cercanos para satisfacer una importante demanda

⁷ Desconocemos las condiciones de este encargo, la institución o familia comitente, así como el precio que se pagó por la obra.

⁸ El especialista Pierre Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7, v. 1, p. 66, 67– señala en nota: “Este ejemplar de la serie de los retratos reales pintados en ocasión del advenimiento al trono de Carlos IV, en 1789, podría ser el prototipo enteramente realizado por Goya y del que luego derivaría la versión ligeramente modificada, existente en el Academia de la Historia”. Esta misma opinión la comparten J. Gudiol y J. M. Arnaiz. Este último aporta, además, pruebas de carácter estilístico para indicar la función de estudio preliminar o boceto que esta obra pudo tener –como los arrepentimientos que se observan en el lienzo, y las diferencias en los trazos de las pinceladas en el rostro y brazos–. Según indica J. M. Arnaiz –*Goya en el Marais*. *Goya*, 1980, 154, p. 223-229, p. 226– Goya tenía la costumbre de realizar solamente las cabezas en presencia de sus modelos reales, que más tarde le servían para completar los retratos oficiales.

institucional⁹. Por ello, todas las piezas del conjunto comparten importantes similitudes estilísticas y compositivas.

En estos lienzos oficiales, Goya –en su condición de pintor del rey– retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que

⁹ En efecto Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no ha sido identificado hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por los cuales recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, según A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*. 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande. *Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos: una de medio cuerpo y otra de cuerpo entero.

Se documentan, por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado, y los encargados por Campomanes, que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restante puede identificarse con total seguridad y certeza.

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento: Esteve, Juliá, etc. Pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se reservaba para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado pintor de cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años –cuando había perdido cuatro de sus once hijos– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez: la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica de esta obra es indudable y muy similar a la otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. Destaca el cromatismo vivo, matizado y armoniosos. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la categoría estética de la obra.

Con esta serie, Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

19.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

19.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya en un mueble. Su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta, cae de forma lánguida.

Viste traje de corte de seda moteada de color verde oscuro de estilo "María Antonieta" adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés con estampados verdes, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y verdes y cintas verdes. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico.

La figura está situada en un espacio interior equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real y decorado con una cortina de color verde al fondo.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Previsiblemente, formaría pareja con otro retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra que se ha perdido o cuyo paradero se desconoce.

Esta obra ha sido considerada por destacados críticos como la cabeza de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, conformada por un conjunto de obras ejecutadas rápidamente por el artista y sus colaboradores cercanos para satisfacer una importante demanda

institucional. Por ello, todas las piezas del conjunto comparten importantes similitudes estilísticas y compositivas.

En estos lienzos oficiales Goya retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante, sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez: la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que

testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

19.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Cortina. Flecós. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Gasas. Plumas. Cintas. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |

19.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 225-226.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, 103.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.

- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: la educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, año 21, 246, p. 30-39.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 95.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.^a ed. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 37.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

20.

RETRATO DE DEL REY CARLOS IV



20. RETRATO DEL REY CARLOS IV

20.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV.

Fecha: 1789¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 203 x 137 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 228; GW 279; Gudiol 285/70, 258/85; Morales y Marín 195.

¹ El erudito V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-86– señaló que tanto este retrato como su pareja *La reina María Luisa con tontillo*, fueron iniciados por Goya a principios del mes de febrero de 1789 y concluidos en los primeros días de abril de ese mismo año, conservándose documentación relativa a los diferentes materiales que se entregaron al pintor el 30 de enero de 1789 para su realización y traslado a palacio. Sobre este último aspecto véase también F. de Goya. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 297.

² La tela está soportada sobre un bastidor con travesaños en forma de cruz, que se han marcado sobre la pintura. El lienzo está compuesto por dos telas unidas verticalmente por una costura situada en el lado izquierdo. No ha sido reentelado en ninguna ocasión, aunque presenta dos parches hundidos –en el ángulo inferior izquierdo y en el hombro izquierdo del rey–, y abolsamientos del lienzo en la zona superior. La pintura está craquelada y se aprecian faltas en la parte inferior, cerca de las costuras. El barniz está rechupado.

³ Este retrato permaneció en el Palacio del Buen Retiro hasta el año 1747, año en que pasó al Museo del Prado por Real Orden de 10 de diciembre de 1847, junto con el *Retrato de Carlos III, cazador* (Ca. 1787. Óleo sobre lienzo, 207 x 126 cm. Madrid, Museo del Prado. GW 776; Gudiol 230/70, 253 /85; De Angelis 218; Morales y Marín 180 nota); el *Retrato de la reina María Luisa con tontillo* (1789. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70, 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196); y el *Retrato del conde de Floridablanca* (Ca. 1783. Óleo sobre lienzo, 175 X 112. Madrid, Museo del Prado. GW 204; Gudiol 142/70, 131/85). No obstante, ninguna de las obras se expusieron en ese momento. Los dos retratos que conforman la pareja real fueron enviados por Real Orden de 19 de octubre de 1883 al Ministerio de la Guerra, y de éste pasaron en 1911 al Museo de Arte Moderno. Al concluir la Guerra Civil el retrato del rey se envió a Zaragoza, a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, de donde pasó al Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, hasta que fue devuelto al Prado, en el año 1972.

20.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

20.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre adulto en pie, en posición ligeramente de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y entreabierto y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un bicornio negro. Su mano izquierda permanece oculta.

Espacio interior en el que tras la figura, a su derecha, aparece una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un cortinaje amarillo y a su izquierda un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

[Informativa] Viste un traje de corte de seda moteada de color rojizo compuesto por una casaca forrada en raso de color azul, adornada con bordados plateados, botones dorados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa de seda de color gris abotonada, adornada con bordados⁴ plateados y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas bordadas con hebilla. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros de hebilla alta plateada. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la

⁴ C. Herranz. Rodríguez –Indumentaria goyesca. En *Goya. 250 Años después. 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 260– precisa que la chupa que luce el rey está bordada “a la aguja con motivos florales”.

banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁵; por debajo de la casaca la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III y otra condecoración sin identificar⁶. También porta bajo el antebrazo izquierdo un bicornio de color negro con ribete plateado; bajo la casaca un espadín con empuñadura de metal; y unos dijes de reloj penden de la chupa.

20.2.2. Identificación

[Indicativa] Carlos IV (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808).

Hijo de Carlos III (Madrid 1716-1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma, y de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760).

Esposo de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808), casados en 1765.

Padre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina,

⁵ El modelo de banda que luce el rey en este retrato es el original de la Orden de Carlos III, tal como fue establecido inicialmente en 1771. Posteriormente, el propio Carlos IV en 1792 dispuso –por Real Decreto de 12 de junio– que fuese de color blanco en el centro y azul en las franjas laterales.

⁶ Aunque no se aprecian bien en esta obra las condecoraciones, por similitud con las que luce Carlos IV en otros retratos del mismo periodo, podría ser la placa de la Orden de Carlos III, así como la del Espíritu Santo.

pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermano de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano y suegro de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia.

Nieto de Felipe V (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España (1700-1746); y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma y reina de España, por línea paterna; y de Federico Augusto II, príncipe de Sajonia, rey de Polonia, por línea materna.

Abuelo y suegro de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuelo de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín; de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe

de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y yerno de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla, y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo y cuñado Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tío de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); Carlos José de Borbón (1788); María Teresa de Lorena (1767-1827); Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria, Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Tío y suegro de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel; y de María Antonia de Borbón, (Nápoles 1784-Aranjuez 1806), casada con Fernando en primeras nupcias.

Suegro de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818) casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829) casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada en primeras nupcias con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñado de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana, rey de los Romanos, emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada con Fernando en primeras nupcias; de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna, duquesa de Floridia, casada con Fernando en segundas nupcias; Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), princesa de Beira, infanta de Portugal, casada con Gabriel Antonio.

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos IV, fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Carlos III, rey de España, y María Amalia de Sajonia, y nació el 12 de noviembre de 1748 en Nápoles, en el Palacio Real de Portici.

La incapacidad mental de su hermano mayor, Felipe Pascual, le abrió el camino de la sucesión en la monarquía española y en el año 1760 juró como príncipe de Asturias. Durante su etapa de formación, recibió –como el resto de los infantes– una educación esmerada, aunque no mostró demasiadas inquietudes intelectuales.

En diciembre de 1762 se decidió su matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma. Los desposorios se celebraron el 4 de septiembre de 1765, en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. A partir de este momento, su vida transcurrió entre sus devociones piadosas, el ejercicio físico y la práctica de sus aficiones favoritas: la caza y las artes mecánicas.

Tras el fallecimiento de su padre, acaecido en la madrugada del día 14 de diciembre de 1788, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el periodo de luto oficial, tuvo lugar la coronación oficial en Madrid el 23 de septiembre de 1789.

Su reinado se caracterizó por la proyección e influencia de la Revolución francesa, y por el gobierno ejercido por sus primeros ministros. Se inició con la celebración de las Cortes de 1789, en las cuales se restableció el orden sucesorio –con la abolición del “auto acordado” de Felipe V, la derogación de la Ley Sálica y el restablecimiento de la tradicional Ley de las Partidas, que no establecía diferencias entre varones y hembras–.

Al ascender al trono mantuvo a Floridablanca como primer ministro y realizó una política similar a la practicada por su padre. La máxima preocupación de este primer período se centró en contener a la Asamblea Nacional francesa –que por un lado amenazaba los principios monárquicos y por otro ofrecía a España cumplir *el Pacto de Familia*– y en reprimir la propaganda de carácter revolucionario.

En febrero de 1792, Aranda sustituyó a Floridablanca, mostrando una actitud más transigente con el gobierno francés, pues había sido embajador en París. Este periodo se caracterizó por la amenaza de ruptura de relaciones diplomáticas si el gobierno español no reconocía a la República francesa y la indecisión de Aranda, que provocó su destitución.

Aranda perdió el favor real y fue sucedido por Manuel Godoy el 20 de noviembre de 1792. El joven valido –arrastrado por la naturaleza de los acontecimientos que tenían lugar en Francia y la ejecución del rey Luis XVI– declaró la guerra a Francia, en la que se denominó *Guerra de la Convención*. En ella destacó la *Campaña del Rosellón* –desarrollada bajo el mando del general Ricardos– y terminó con la firma de la *Paz de Basilea*, el 22 de julio de 1795, por la que Godoy fue nombrado príncipe de la Paz. Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1796, el reino de España acordó constituir una alianza ofensiva y defensiva con el Directorio francés cuyo objetivo era enfrentar a Gran Bretaña. La guerra no tardó en estallar, declarándola España el 7 de octubre de 1796; y durante ella se produjo la derrota de la escuadra española en el cabo de San Vicente; la conquista de Trinidad por los ingleses y el asedio de Santa Cruz de Tenerife por el almirante Nelson. Godoy fue destituido el día 28 de mayo de 1798 y fue sustituido en el gobierno por Saavedra y Jovellanos, quienes a su vez lo fueron por Urquijo y Soler, a los que también sucedería Ceballos. Durante esta etapa la política de Carlos IV estaba determinada por las intrigas francesas y la enemistad con Inglaterra.

Nombrado Napoleón primer cónsul, se firmó *el Tratado de San Ildefonso*, el 1 de octubre de 1800 y poco después *la Paz de Luneville*, el 8 de enero de 1801. Napoleón continuó sus hostilidades contra los británicos y arrastró a Carlos IV a participar en *la Guerra contra Portugal* –conocida como la *Guerra de las Naranjas*– que concluyó con *el Tratado de Badajoz* y de la que Godoy obtuvo el nombramiento de generalísimo de las Armas de Mar y Tierra. En 1802, España, Francia, Inglaterra y Holanda suscribieron *la Paz de Amiens*, por la que la primera recobraba Menorca, y adquiriría la plaza de Olivenza, cediendo a los ingleses la isla de Trinidad. La paz no duró mucho

y el 12 de diciembre de 1804 se declaró la guerra a Inglaterra. Se acordó una alianza marítima con Francia, produciéndose los combates de Finisterre y de Trafalgar.

Carlos IV y Godoy, entregados casi por completo a Napoleón, convinieron suscribir el *Tratado de Fontainebleau* por el que España y Francia y el nuevo reino de Etruria se repartirían Portugal; el rey de España era reconocido emperador de las dos Américas; y como anexo al tratado, se convenía que las tropas francesas destinadas a la campaña de Portugal, tenían libre paso por territorio español.

Mientras tanto, en el interior del país era notoria la ocupación militar que estaba teniendo lugar por parte de las tropas francesas y la descomposición de la corte. Primero se produjo el llamado *Proceso de El Escorial* –en el que el príncipe de Asturias apareció envuelto en una conspiración contra los reyes y Godoy– y unos meses más tarde, el 17 de marzo de 1808, *el Motín de Aranjuez*, a consecuencia del cual Godoy fue depuesto y Carlos IV se vió obligado a abdicar –el 19 de marzo de 1808– en su hijo, el príncipe de Asturias; abdicación de la que posteriormente se retractó. No obstante, toda la familia real española abandonó el país, convocada por Napoleón a una reunión que se celebró en Bayona el 30 de abril de 1808. La población de la villa de Madrid se levantó contra los franceses el día 2 de mayo, y tres días más tarde se firmó *el Tratado de Bayona*, por el que Carlos IV renunció a la corona de España a favor de Napoleón.

Tras esta renuncia, Carlos IV y María Luisa ya no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. Tras el fallecimiento de la reina María Luisa en Roma el 2 de enero de 1819, Carlos IV se trasladó a Nápoles, donde falleció pocos días más tarde, el 19 de enero de 1819.

20.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma⁷, obra con la que comparte cronología y avatares⁸, y con la que estaba destinada a presidir las estancias principales del palacio del Buen Retiro.

Continúa el modelo propuesto por la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, que dio lugar a un amplio conjunto de obras con grandes similitudes compositivas y formales. No obstante, el formato de cuerpo entero y el hecho de que fuesen encargados a Goya –en su condición de Pintor del Rey– con destino a uno de los palacios más apreciados por los nuevos soberanos ampliaron el tamaño de los otros retratos oficiales y les procuraron una hechura más cuidada.

El diseño de la composición aún inflencias velazqueñas y francesas⁹ y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de un monarca reinante –la bengala de mando, el manto de armiño y la corona real– que simbolizan la monarquía y subrayan el motivo de la realización del lienzo.

⁷ *Retrato de la reina María Luisa con tontillo* (1789. Óleo sobre lienzo, 210 x 1430 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70, 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196).

⁸ Una noticia pormenorizada y bien documentada sobre estos retratos se encuentra en el trabajo de J. Camón –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74–; A. E. Pérez Sánchez –*Goya en el Prado. Historia de una colección singular*. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322, p. 309, 319–; y M. Moreno de las Heras. Carlos IV. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. –*Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 162, 354–.

⁹ Esta es la idea propuesta por J. J. Luna –*Influencias francesas en el mundo goyesco*. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236-237– quien señala que el esquema compositivo que Goya utilizó en este primer grupo de retratos oficiales evocaba la manera de retratar a los monarcas franceses. Precisa incluso como el estilo del retrato del soberano, con el mueble detrás y su postura natural, recuerda un trabajo de Van Loo realizado en la década de los sesenta.

Esta actitud creativa, tan cautelosa y poco innovadora, se explica, en parte por tratarse de los primeros encargos que recibía de la real pareja, cuyos gustos personales todavía no conocía bien, y también quizá por el deseo compartido de los monarcas y el pintor de vincularse a la tradición iconográfica de los retratos de aparato de la monarquía española.

Es una obra efectista y de gran aparato en la que Goya se centra visualmente en el color deslumbrante y luminoso de la indumentaria que luce el monarca, pintada con gran primor y audacia cromática¹⁰, con gusto por las calidades y toques ligeros en los bordados y en los metales. Destaca también el tratamiento del rostro, en el que se muestra la expresión bonachona y confiada del rey.

Goya refleja en este retrato el fausto y la solemnidad de un monarca que acaba ascender al trono, y que desea inspirar a sus súbditos sentimientos de sumisión, acatamiento y respeto.

20.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

20.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero del rey Carlos IV, en pie, en posición ligeramente de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y entreabierto, y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera; y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un sombrero negro. Su mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje de corte de seda moteada de color rojizo compuesto por una casaca forrada en raso de color azul, adornada con bordados plateados,

¹⁰ Con notable buen humor J. Gállego *–En torno a Goya. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 44–* ha señalado que “la paleta fulgurante del pintor, constelada de reflejos escamosos, ha dado a los personajes un aspecto casi ‘ictiológico’; y, si Carlos IV parece, en sus tonos rosa fuerte, una *gran trucha*

botones dorados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa de seda de color gris abotonada, adornada con bordados plateados y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas bordadas con hebilla. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras; y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza medias de seda blanca y zapatos negros de hebilla alta plateada. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, terciada de derecha a izquierda la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III y otra condecoración sin identificar. También porta bajo el antebrazo izquierdo un bicornio de color negro con ribete platead; bajo la casaca, un espadín con empuñadura de metal; y unos dijes de reloj penden de la chupa.

La figura está situada en un espacio interior equipado con una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un cortinaje amarillo, y a su izquierda un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma, obra con la que comparte cronología y avatares, y con la que estaba destinada a presidir las estancias principales del palacio del Buen Retiro.

Prosigue el modelo de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, que dio lugar a un amplio conjunto de obras con grandes similitudes compositivas y formales. No obstante, el formato de cuerpo entero y el hecho de que fuesen encargados a Goya con destino a uno

de los palacios más apreciados por los nuevos soberanos ampliaron el tamaño de los otros retratos oficiales y les procuraron una hechura más cuidada.

El diseño de la composición aún influye de las velazqueñas y francesas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de un monarca reinante – la bengala de mando, el manto de armiño y la corona real– que simbolizan la monarquía y subrayan el motivo de la realización del lienzo.

Esta actitud creativa, tan cautelosa y poco innovadora, se explica, en parte por tratarse de los primeros encargos que recibía de la real pareja, cuyos gustos personales todavía no conocía bien, y también quizá por el deseo compartido de los monarcas y el pintor de vincularse a la tradición iconográfica de los retratos de aparato de la monarquía española.

Es una obra efectista y de gran aparato en la que Goya se centra visualmente en el color deslumbrante y luminoso de la indumentaria que luce el monarca, pintada con gran primor y audacia cromática, con gusto por las calidades y toques ligeros en los bordados y en los metales. Destaca también el tratamiento del rostro, en el que se muestra la expresión bonachona y confiada del rey.

Goya refleja en este retrato el fausto y la solemnidad de un monarca que acaba de ascender al trono y que desea inspirar a sus súbditos sentimientos de sumisión, acatamiento y respeto.

20.3.2. Descriptores

| | |
|--------------|---------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos IV, rey de España (1748-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Rey de España. Cortina. Manto real. Corona real. Mesa. Bicornio. Cetro real. Traje de corte. Casaca. Bordados. Bolsillos de tapilla. Botones. Chupa. Calzón. Ligas. Hebillas. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Medias. Zapatos. Peluca de un solo bucle. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Cruz de la Orden de Carlos III. Espadín. Empuñadura. Dijes de reloj. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Posición social. Símbolos reales. |

20.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BERUETE, A. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-33.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74-75.
- CARLOS IV. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 66-67.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978. Aragón; 25, p. 43-45.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de*

- exposición*]. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 71.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
 - GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
 - GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 297.
 - *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 279.
 - GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999, p. 185-198.
 - HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA 250 Años después: 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 260.
 - LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 56, 58, 60-61.
 - LUNA, J. J. Influencias francesas en el mundo goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236.
 - MENA MARQUÉS, M. B. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30, p. 20.
 - MENA MARQUÉS, M. B. Sala 86: Pintura religiosa. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 189-195, p. 195.
 - MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 28-29.
 - MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 162, 354.
 - MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 168-170.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F.(eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322, p. 309, 319.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los goyas de Tabacalera. En *GOYA retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T. Retrato de María Luisa de Parma. Un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor. *Urtekaria. Bilboko Arte Ederretako Museoa = Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1994, p. 43-72, p. 51.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 34.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 88-89.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100.

21.

RETRATO DE DE LA REINA MARÍA LUISA
CON TONTILLO



21. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON TONTILLO

21.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa con tontillo.

Fecha: 1789¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 210 x 130 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70, 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196.

¹ V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-86– indica que este retrato y su pareja *Carlos IV en traje de corte*, fueron iniciados por Goya en los comienzos del mes de febrero de 1789, y terminados en los primeros días de abril de ese mismo año, conservándose documentación relativa a los diferentes materiales que se entregaron al pintor el 30 de enero de 1789 para su realización y traslado a palacio. Sobre este último aspecto véase F. de Goya. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 297.

² El lienzo está formado por dos telas que se unen por una costura vertical, a la derecha. La pintura está craquelada, levantada en algunas zonas y desprendida en la parte inferior izquierda. Fue restaurado en los años ochenta. En ese momento se réntelo y se retocaron los desprendimientos inferiores.

³ La obra llegó al Museo del Prado procedente del Palacio del Buen Retiro por Real Orden de 10 de diciembre de 1847, junto con el *Retrato de Carlos III, cazador* (Ca. 1787. Óleo sobre lienzo, 207 x 126 cm. Madrid. Museo del Prado. GW 776; Gudiol 230/70, 253 /85; De Angelis 218; Morales y Marín 180 nota); el *Retrato del rey Carlos IV*. (1789. Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 228; GW 279; Gudiol 285/70, 258/85; Morales y Marín 195); y el *Retrato del conde de Floridablanca* (Ca. 1783. Óleo sobre lienzo, 175 X 112. Madrid, Museo del Prado. GW 204; Gudiol 142/70, 131/85). No obstante, ninguna de las obras se expusieron en ese momento. Los dos retratos que conforman la pareja real fueron enviados por Real Orden de 19 de octubre de 1883 al Ministerio de la Guerra, y de éste en 1911 al Museo de Arte Moderno. El retrato de María Luisa permaneció en esta institución hasta la Guerra Civil, regresando después al Museo del Prado.

21.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

21.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer adulta, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y la mano derecha se apoya sobre un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo sobre el que descansa una corona real. El brazo izquierdo está extendido y entreabierto y la mano izquierda está abierta y apoyada en la falda del vestido. Espacio interior oscuro.

[Informativa] Viste traje de corte de gasa de seda brillante estampada en oro de color azul claro de estilo “María Antonieta”, adornado con aplicaciones y encajes dorados, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo con un gran lazo en el pecho, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes y una falda guarnecida con encajes, armada sobre una pieza interior denominada tontillo⁴. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Calza chapines adornados con bordados dorados. Sus cabellos⁵ oscuros, rizados y

⁴ El tontillo era el armazón interior que se denominaba guardainfantes en el siglo XVII, por su capacidad para disimular los embarazos de las damas de la corte.

⁵ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194), así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en diferentes colecciones y museos; el *Retrato de Tadea Arias*

voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés⁶ blanca con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. De su cuello pende una cadena de oro con una medalla. Sobre el lado izquierdo del pecho lleva la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija.

21.2.2. *Identificación*

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de

(Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.

⁶ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103– precisa que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Para esta especialista en indumentaria es muy probable que esté inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848), infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia, y de María Lescynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; Luisa Teresa de

Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo, cuñado y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817), infante de España, casado con María Amalia.

Primo y cuñado de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828),

XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldrighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa, y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado Primer Secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁷ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁸ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

⁷ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

⁸ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra*. Madrid: M. Aguilar, [1935].

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

21.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV⁹, obra con la que comparte cronología y avatares¹⁰, y con la que estaba destinada a presidir las estancias principales del palacio del Buen Retiro.

Se realizó siguiendo el modelo de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, que dio lugar a un amplio conjunto de obras con grandes similitudes compositivas y formales. No obstante, el formato de cuerpo entero y el hecho de que fuesen encargados a Goya –en su condición de Pintor del Rey– con destino a uno de los palacios más apreciados por los nuevos soberanos recomendaron agrandar las dimensiones seguidas en los anteriores retratos oficiales y exigieron una hechura más cuidada.

⁹ *Retrato de Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 228; GW 279; Gudiol 285/70, 258/85; Morales y Marín 195).

¹⁰ Una noticia pormenorizada y bien documentada de estos cuadros véase en J. Camón –Francisco de Goya. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74–; A. E. Pérez Sánchez –Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322, p. 309, 319–; y M. Moreno de las Heras –La reina María Luisa con tontillo. En Luna, J. J. y Moreno de las Heras, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 163, 354-355–.

El diseño compositivo aún inflencias velazqueñas y francesas¹¹ y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía y subrayan el motivo de la realización del lienzo.

Es una obra efectista y de gran aparato en la que Goya se centra visualmente en la indumentaria deslumbrante que luce la soberana, que la vincula con los grandes retratos de la reina María Antonieta¹² y también con los de las reinas de la dinastía Austria¹³. Este recurso acentúa su dignidad y su poder; y, simultáneamente, establece una indudable continuidad iconográfica con ellas.

En la factura de la obra destaca el colorido brillante y armónico así como la pincelada ligera y vibrante.

Goya –afamado retratista que ya había logrado en la serie anterior a esta obra fraguar un tipo de retrato de aparato en el que se exaltaban con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica– despliega en este retrato una notable carga ideológica, pues toda la solemnidad y todo el aparato que rodean la figura María Luisa de Parma tienen como objetivo inspirar a sus súbditos sentimientos de sumisión, acatamiento y respeto. Paralelamente, la envoltura –esto es, la vestimenta–

¹¹ Esta es la tesis que sostiene J. J. Luna. –Influencias francesas en el mundo goyesco. En García de La Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236-237– quien indica que el esquema compositivo que Goya utilizó en este primer grupo de retratos oficiales evocaba la manera de retratar a los monarcas franceses. Precisa como el estilo del retrato de la reina se sitúa en la estela de los retratos de María Antonieta realizados por Vigée-Lebrun o Gautier-Dagoty, aunque simplificando el entorno monumental y palaciego.

¹² En este sentido, la indumentaria María Luisa constituye una curiosa mezcla entre la pompa oficial y el gusto francés evidente en el enorme sombrero al modo de María Antonieta, y el tontillo, prenda típica de las reinas españolas de la dinastía Austria en el siglo XVII, reflejando la voluntad de la reina recién proclamada de crear una moda tradicional española, diferenciada y de gran aparato, que pretendía reunir rasgos característicos de las dos tradiciones.

¹³ Véase A. de Beruete. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 33.

con la que se rodea su aspecto físico trata de mostrar que en la reina consorte confluyen los rasgos más nobles de las dinastías Austria y Borbón.

21.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

21.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y la mano derecha se apoya sobre un mueble. El brazo izquierdo está extendido y entreabierto, y la mano izquierda está abierta y apoyada en la falda del vestido.

Viste traje de corte de gasa de seda brillante estampada en oro de color azul claro de estilo “María Antonieta”, adornado con aplicaciones y encajes dorados, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo con un gran lazo en el pecho, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes y una falda guarnecida con encajes, armada sobre una pieza interior denominada tontillo. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Calza chapines adornados con bordados dorados. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés blanca, con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. De su cuello pende una cadena de oro con una medalla. Sobre el lado izquierdo del pecho lleva la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda un anillo.

La figura está situada en un espacio interior oscuro equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra con la que comparte cronología y avatares, y con la que estaba destinada a presidir las estancias principales del palacio del Buen Retiro.

Se realizó siguiendo el modelo de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789, que dio lugar a un amplio conjunto de obras con grandes similitudes compositivas y formales. No obstante, el formato de cuerpo entero y el hecho de que fuesen encargados a Goya, en su condición de Pintor del Rey, con destino a uno de los palacios más apreciados por los nuevos soberanos recomendaron agrandar las dimensiones seguidas en los anteriores y exigieron una hechura más cuidada.

El diseño compositivo aún inflencias velazqueñas y francesas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía y subrayan el motivo de la realización del lienzo.

Es una obra efectista y de gran aparato en la que Goya se centra visualmente en la indumentaria deslumbrante que luce la soberana, que la vincula con los grandes retratos de la reina María Antonieta y también con los de las reinas de la dinastía Austria. Este recurso acentúa su dignidad y su poder; y, simultáneamente, establece una indudable continuidad iconográfica con ellas.

En la factura de la obra destaca el colorido brillante y armónico así como la pincelada ligera y vibrante.

Goya despliega en este retrato una notable carga ideológica, pues toda la solemnidad y todo el aparato que rodean la figura María Luisa de Parma tienen como objetivo inspirar a sus súbditos sentimientos de sumisión,

acatamiento y respeto. Paralelamente, la envoltura –esto es, la vestimenta– con la que se rodea su aspecto físico trata de mostrar que en la reina consorte confluyen los rasgos más nobles de las dinastías Austria y Borbón.

21.3.2. *Descriptores*

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Lazo. Tontillo. Gasas. Plumas. Cintas. Chapines. Bordados. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. Sortija. Cadena. Medalla. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |

21.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- ÁGUEDA, M. La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya. En *VELÁZQUEZ y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Madrid, 10-14 diciembre, 1990*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 428.

- ARNÁIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 33.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74.
- CEPEDA ADÁN, J. Los Borbones españoles del S. XVIII. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 182.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 71.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, año 21, 246, p. 30-39.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII: Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 280.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 297.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunweg, 1996, p. 73-86, p. 84.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA. 250 Años después. 1746-1996: Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo. Madrid, 1996, p. 251-270, p. 266.

- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 50.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 57, 59, 61.
- LUNA, J. J. Influencias francesas en el mundo goyesco. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 226-239, p. 236.
- MENA MARQUÉS, M. B. Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 13-30, p. 20.
- MENA MARQUÉS, M. B. Sala 86: Pintura religiosa. En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 189-195, p. 195.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 30-31.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa con tontillo. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 163, 354-355.
- MORENO DE LAS HERAS, M. La reina María Luisa con tontillo. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 170-171.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. Y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322, p. 309, 319.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La cultura visual de Goya. En PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. *Alianza Forma*; 119, p. 147-158, p. 152.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 116.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- REINA María Luisa con tontillo, La. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 68-69.

- RIBEIRO, A. La moda femenina en los retratos de Goya. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103.
- RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T. Retrato de María Luisa de Parma. Un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor. *Urtekaria. Bilboko Arte Ederretako Museoa = Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1994, p. 43-72, p. 51-52.
- ROSENBLUM, R. Goya frente a David: La muerte del retrato regio. En *EL RETRATO en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p. 161-181, p. 164.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p.34.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 88-90.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978, p. 73.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Ibercaja: Zaragoza, 1994, p. 86-87.

22.

RETRATO DEL REY CARLOS IV



22. RETRATO DEL REY CARLOS IV

22.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV.

Fecha: 1789¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm.

Localización: Madrid, Real Academia de la Historia².

Catalogaciones: Gassier 230; GW 281; Gudiol 286/70, 260/80; Morales y Marín 193.

22.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

22.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Espacio interior con fondo de cortinaje verde, en el que tras la figura, a su izquierda, aparece una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

[Informativa] Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color gris, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados, bolsillos de tapilla, y vueltas del mismo color

¹ Este retrato y el de la reina María Luisa– con el que forma pareja– fueron pintados entre el 20 de marzo de 1789 y el 11 de septiembre de ese mismo año.

adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas bordadas con hebilla dorada. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda y terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III³; y por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III. También porta bajo la casaca un espadín con empuñadura de metal.

22.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Carlos IV (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808).

Hijo de Carlos III (Madrid 1716-1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma, y de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760).

Esposo de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808), casados en 1765.

Padre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La

² La pareja de retratos fue encargada a Goya por la Real Academia de la Historia para ser exhibidos públicamente con motivo de la entronización de los monarcas y desde la fecha de su entrega han formado parte del patrimonio artístico de la institución, en cuyas salas se exhiben.

³ La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como lo era desde su creación en 1771, fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, por un Real Decreto de 12 de junio, en el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados.

Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermano de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano y suegro de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia.

Nieto de Felipe V (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España (1700-1746); y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma y reina de España, por línea paterna; y de Federico Augusto II, príncipe de Sajonia, rey de Polonia, por línea materna.

Abuelo y suegro de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuelo de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín; de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902) y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y yerno de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla, y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo y cuñado Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tío de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); Carlos José de Borbón (1788); María Teresa de Lorena (1767-1827); Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria, Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Tío y suegro de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel; y de María Antonia de Borbón, (Nápoles 1784-Aranjuez 1806), casada con Fernando en primeras nupcias.

Suegro de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818) casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829) casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada en primeras nupcias con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñado de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana, rey de los Romanos, emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada con Fernando en primeras nupcias; de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna,

duquesa de Floridia, casada con Fernando en segundas nupcias; Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), princesa de Beira, infanta de Portugal, casada con Gabriel Antonio.

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos IV, fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Carlos III, rey de España, y María Amalia de Sajonia; y nació el 12 de noviembre de 1748 en Nápoles, en el Palacio Real de Portici.

La incapacidad mental de su hermano mayor, Felipe Pascual, le abrió el camino de la sucesión en la monarquía española y en el año 1760 juró como príncipe de Asturias. Durante su etapa de formación, recibió –como el resto de los infantes– una educación esmerada, aunque no mostró demasiadas inquietudes intelectuales.

En diciembre de 1762 se decidió su matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma. Los desposorios se celebraron el 4 de septiembre de 1765, en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. A partir de este momento, su vida transcurrió entre sus devociones piadosas, el ejercicio físico y la práctica de sus aficiones favoritas: la caza y las artes mecánicas.

Tras el fallecimiento de su padre, acaecido en la madrugada del día 14 de diciembre de 1788, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el periodo de luto oficial, tuvo lugar la coronación oficial en Madrid el 23 de septiembre de 1789.

Su reinado se caracterizó por la proyección e influencia de la Revolución francesa y por el gobierno ejercido por sus primeros ministros. Se inició con la celebración de las Cortes de 1789, en las cuales se restableció el orden sucesorio –con la abolición del “auto acordado” de Felipe V, la derogación de la Ley Sálica y el restablecimiento de la tradicional Ley de las Partidas, que no establecía diferencias entre varones y hembras–.

Al ascender al trono mantuvo a Floridablanca como primer ministro y realizó una política similar a la practicada por su padre. La máxima preocupación de este primer período se centró en contener a la Asamblea

Nacional francesa –que por un lado amenazaba los principios monárquicos y por otro ofrecía a España cumplir *el Pacto de Familia*– y en reprimir la propaganda de carácter revolucionario.

En febrero de 1792, Aranda sustituyó a Floridablanca, mostrando una actitud más transigente con el gobierno francés, pues había sido embajador en París. Este periodo se caracterizó por la amenaza de ruptura de relaciones diplomáticas si el gobierno español no reconocía a la República francesa y la indecisión de Aranda, que provocó su destitución.

Aranda perdió el favor real y fue sucedido por Manuel Godoy el 20 de noviembre de 1792. El joven valido –arrastrado por la naturaleza de los acontecimientos que tenían lugar en Francia y la ejecución del rey Luis XVI– declaró la guerra a Francia, en la que se denominó *Guerra de la Convención*. En ella destacó la *Campaña del Rosellón* –desarrollada bajo el mando del general Ricardos– y terminó con la firma de la *Paz de Basilea*, el 22 de julio de 1795, por la que Godoy fue nombrado príncipe de la Paz. Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1796; el reino de España acordó constituir una alianza ofensiva y defensiva con el Directorio francés cuyo objetivo era enfrentar a Gran Bretaña. La guerra no tardó en estallar, declarándola España el 7 de octubre de 1796 y durante ella se produjo la derrota de la escuadra española en el cabo de San Vicente; la conquista de Trinidad por los ingleses y el asedio de Santa Cruz de Tenerife por el almirante Nelson. Godoy fue destituido el día 28 de mayo de 1798 y fue sustituido en el gobierno por Saavedra y Jovellanos, quienes a su vez lo fueron por Urquijo y Soler, a los que también sucedería Ceballos. Durante esta etapa la política de Carlos IV estaba determinada por las intrigas francesas y la enemistad con Inglaterra.

Nombrado Napoleón primer cónsul, se firmó *el Tratado de San Ildefonso*, el 1 de octubre de 1800 y poco después *la Paz de Luneville*, el 8 de enero de 1801. Napoleón continuó sus hostilidades contra los británicos y arrastró a Carlos IV a participar en *la Guerra contra Portugal* –conocida como la *Guerra de las Naranjas*– que concluyó con *el Tratado de Badajoz* y de la

que Godoy obtuvo el nombramiento de generalísimo de las Armas de Mar y Tierra. En 1802, España, Francia, Inglaterra y Holanda suscribieron *la Paz de Amiens*, por la que la primera recobraba Menorca, y adquiría la plaza de Olivenza, cediendo a los ingleses la isla de Trinidad. La paz no duró mucho y el 12 de diciembre de 1804 se declaró la guerra a Inglaterra. Se acordó una alianza marítima con Francia, produciéndose los combates de Finisterre y de Trafalgar.

Carlos IV y Godoy, entregados casi por completo a Napoleón, convinieron suscribir el *Tratado de Fontainebleau* por el que España y Francia y el nuevo reino de Etruria se repartirían Portugal; el rey de España era reconocido emperador de las dos Américas; y, como anexo al tratado, se convenía que las tropas francesas destinadas a la campaña de Portugal, tenían libre paso por territorio español.

Mientras tanto, en el interior del país era notoria la ocupación militar que estaba teniendo lugar por parte de las tropas francesas y la descomposición de la corte. Primero se produjo el llamado *Proceso de El Escorial*—en el que el príncipe de Asturias apareció envuelto en una conspiración contra los reyes y Godoy— y unos meses más tarde, el 17 de marzo de 1808, *el Motín de Aranjuez*, a consecuencia del cual Godoy fue depuesto y Carlos IV se vió obligado a abdicar —el 19 de marzo de 1808— en su hijo, el príncipe de Asturias; abdicación de la que posteriormente se retractó. No obstante, toda la familia real española abandonó el país, convocada por Napoleón a una reunión que se celebró en Bayona el 30 de abril de 1808. La población de la villa de Madrid se levantó contra los franceses el día 2 de mayo, y tres días más tarde se firmó *el Tratado de Bayona*, por el que Carlos IV renunció a la corona de España a favor de Napoleón.

Tras esta renuncia, Carlos IV y María Luisa ya no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo

consideró oportuno. Tras el fallecimiento de la reina María Luisa en Roma el 2 de enero de 1819, Carlos IV se trasladó a Nápoles, donde falleció pocos días más tarde, el 19 de enero de 1819.

22.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma⁴, obra con la que comparte cronología y avatares⁵ y con la que estaba destinado a ser exhibido en los festejos públicos y más tarde a presidir las estancias oficiales de la Real Academia de la Historia.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación. De ella se han perdido los lienzos originales realizados del natural y sobre los cuales se realizaron réplicas –a cargo del propio Goya– y copias de taller –ejecutadas por el

⁴ *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194).

⁵ La pareja de retratos fue encargada a Goya por la Real Academia de la Historia en marzo de 1789, a través de Jovellanos. Los lienzos fueron realizados a lo largo de la primavera y el verano de ese mismo año y en septiembre fueron entregados. Por los dos lienzos Goya cobró 6.000 reales.

Las actas de la institución reflejan con detalle todo el proceso. En la sesión del 20 de marzo de 1789 “el señor Jovellanos quedó encargado de encomendar un retrato puntual del Rey N. S. y sucesivamente, de la Reina, para colocar bajo el dosel de la Academia, procurándose la semejanza y propiedad, a cuyo fin, se pasará el aviso por Secretaría, cuidando que guarde el tamaño del de Carlos III.” En la junta del 11 de septiembre: “El señor Director tenía prevenido se pasase recado a don Francisco Goya, Pintor de Cámara, a fin de que dispusiere enviar a la posada de S.S. los retratos de nuestros Soberanos, que ha pintado por encargo de la Academia y se han de colocar baxo su dosel, como es costumbre; y, habiéndose traído a Junta, se reconocieron por los señores asistentes después de empezada. (...). El señor Jovellanos hizo presente, con este motivo, tener de coste la pintura de los expresados cuadros seis mil reales de vellón que se mandaron librar y están ya colocados en la Academia”.

La presteza en la tramitación fue tal, que en el mismo día extendió Goya factura y firmó el recibo, como se recoge en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 298–: “Los retratos de Sus Majestades Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, su pintor de Cámara, para la real Academia de la Historia, del tamaño del natural y de más de medio cuerpo, con las Insignias Reales importan 6.000 reales vellón”.

Para ampliar estos aspectos véase además, F. J. Sánchez Cantón. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p.7-27.

maestro con la ayuda de otros artistas colaboradores— destinadas a satisfacer una gran demanda institucional⁶.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales; y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

⁶ En efecto, aunque ignoramos cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda las diversas dependencias oficiales y casas nobles.

Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, cita como realizadas de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no ha sido identificada hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por los cuales recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, según por A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*. 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92–.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos: una de medio cuerpo y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado, y los encargados por Campomanes que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restante puede identificarse con total seguridad y certeza.

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento –Esteve, Juliá, etc.– pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se habría reservado para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información al respecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–, y J. Tomlinson. –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114–.

En estos retratos oficiales, Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrató por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Parece que los nuevos soberanos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a una mesa en la que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica de esta obra es muy similar a la de los otros lienzos que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra. Destaca especialmente traje, pintado con gran primor y audacia cromática, con especial gusto en el reflejo de las calidades textiles y los brillos de las condecoraciones, realizados con gran maestría pictórica, mediante toques vivos y fulgurantes.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

22.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

22.3.1. Resumen

Retrato de *tres cuartos* y tamaño natural del rey Carlos IV, en pie, en posición de *tres cuartos* hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color gris, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones dorados y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas bordadas con hebilla dorada. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz

de la Orden de Carlos III. También porta bajo la casaca un espadín con empuñadura de metal.

La figura está situada en un espacio interior con fondo de cortinaje verde, equipado con una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo, conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma, obra con la que comparte cronología y avatares, y con la que estaba destinado a ser exhibido en los festejos públicos, y más tarde a presidir las estancias oficiales de la Real Academia de la Historia.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación. De ella se han perdido los lienzos originales que fueron realizados del natural y a partir de los cuales se realizaron réplicas –a cargo del propio Goya– y copias de taller –ejecutadas por el maestro con la ayuda de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una gran demanda institucional.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales, y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

En estos retratos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrató por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Parece que los nuevos soberanos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a una mesa en la que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica es muy similar a la de los otros lienzos que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía; la pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra. Destacan especialmente las calidades textiles y los brillos de las condecoraciones, realizados con toques vivos y fulgurantes.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica; y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

22.3.1. *Descriptor*

| | |
|--------------|---------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos IV, rey de España (1748-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Rey de España. Cortina. Manto real. Corona real. Mesa. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bolsillos de tapilla. Botones. Chupa. Calzón. Ligas. Hebillas. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Cruz de la Orden de Carlos III. Espadín. Empuñadura. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Posición social. Símbolos reales. |

22.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BATICLE, J. Les amis “norteños” de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. Vol. III, 1978, p. 15-30, p. 19.
- BERUETE, A. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya vida y obra*. Colonia: Könemann, 1999, p. 34.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74-75.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *El REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.

- COLORADO CASTELLARY, A. Carlos IV. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriavio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 43.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
- GÓNZALEZ ZYMLA, H. y FRUTOS SASTRE, L. de. Retrato de María Luisa. En *TESOROS de la Real Academia de la Historia: Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001*. [Madrid]: Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, p. 305.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 298, 439, 441.
- GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999, p. 185-198.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 16-18.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- RAPELLI, P. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 39.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 91.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 50-52.

- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100.

23.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



23. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

23.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm.

Localización: Madrid, Real Academia de la Historia².

Catalogaciones: Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194.

23.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

23.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural, de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y flexionado y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta cae de forma lánguida. Tras ella, a su derecha, aparece un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real. Espacio interior con una cortina de color verde adornada con flecos dorados al fondo.

[Informativa] Viste traje de corte de gasa moteada de color azul oscuro de estilo "María Antonieta" adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes

¹ Este retrato y el del rey Carlos IV –con el que forma pareja– fueron realizados entre el 20 de marzo de 1789 y el 11 de septiembre de ese mismo año.

blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos³ oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés⁴ con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y azules y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico⁵.

² Este retrato y su pareja fueron encargados a Goya por la Real Academia de la Historia para ser exhibidos públicamente con motivo de la entronización de los monarcas y desde la fecha de su entrega han formado parte del patrimonio artístico de la institución.

³ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194), así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en los museos de Villanueva y la Geltrú y Zaragoza y la Colección Altadis; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225) y el *Retrato de doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–.

⁴ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103– indica que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Es también muy probable que estuviese inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

⁵ V. de Sambricio –*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97 y J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213– consideran erróneamente que la reina luce la Orden de la reina María Luisa, condecoración que fue instituida tres años más tarde, el 21 de abril de 1792.

23.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gūastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia; y de María Leszcynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El

Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859); de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817), infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818) casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829) casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro;

de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia; y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldrighi– así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el

gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado primer secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real, que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁶ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante

⁶ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁷ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

23.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV⁸, con el que comparte cronología y avatares⁹ y con el que estaba destinado ser exhibido en los festejos públicos

⁷ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra.* Madrid: M. Aguilar, [1935].

⁸ *Retrato del rey Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 230; GW 281; Gudiol 286/70, 260/80; Morales y Marín 193).

⁹ La pareja de retratos fue encargada a Goya por la Real Academia de la Historia en marzo de 1789, a través de Jovellanos. Los lienzos fueron realizados a lo largo de la primavera y el verano de ese mismo año, y en septiembre fueron entregados. Por los dos lienzos Goya cobró 6.000 reales.

Las actas de la institución reflejan con detalle todo el proceso. En la sesión del 20 de marzo de 1789 “el señor Jovellanos quedó encargado de encomendar un retrato puntual del Rey N. S. y sucesivamente, de la Reina, para colocar bajo el dosel de la Academia, procurándose la semejanza y propiedad, a cuyo fin, se

y más tarde a presidir las estancias oficiales de la Real Academia de la Historia.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional¹⁰. Entre las numerosas réplicas que conforman la serie, las

pasará el aviso por Secretaría, cuidando que guarde el tamaño del de Carlos III.” En la junta del 11 de septiembre: “El señor Director tenía prevenido se pasase recado a don Francisco Goya, Pintor de Cámara, a fin de que dispusiere enviar a la posada de S.S. los retratos de nuestros Soberanos, que ha pintado por encargo de la Academia y se han de colocar baxo su dosel, como es costumbre; y, habiéndose traído a Junta, se reconocieron por los señores asistentes después de empezada (...). El señor Jovellanos hizo presente, con este motivo, tener de coste la pintura de los expresados cuadros seis mil reales de vellón que se mandaron librar y están ya colocados en la Academia”.

La presteza en la tramitación fue tal, que en el mismo día extendió Goya la factura y firmó el recibo de “los retratos de Sus Majestades Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, su pintor de Cámara, para la real Academia de la Historia, del tamaño del natural y de más de medio cuerpo, con las Insignias Reales importan 6.000 reales vellón.” Así se recoge en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 298–.

Para ampliar estos aspectos véase además, F. J. Sánchez Cantón. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p.7-27.

¹⁰ En efecto, aunque ignoramos cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda de las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no ha sido identificada hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por los cuales recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, según A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los condes-duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*. 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, 1998, p. 92–.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos: una de medio cuerpo y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado, y los encargados por Campomanes que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restantes pueden identificarse con total seguridad y certeza.

similitudes compositivas y formales son estrechas pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

En estos lienzos oficiales, Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años –cuando había perdido cuatro de sus once hijos– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento –Esteve, Juliá, etc.– pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que este se reservaba para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información al respecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid. Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez: la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica de esta obra es muy similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosa y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

23.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

23.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y flexionado y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta, cae de forma lánguida.

Viste traje de corte de gasa moteada de color azul oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes

blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y azules y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico.

La figura está situada en un espacio interior equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real y decorado con una cortina de color verde adornada con flecos dorados al fondo.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, con el que comparte cronología y avatares y con el que estaba destinado ser exhibido en los festejos públicos de la proclamación, y más tarde a presidir las estancias oficiales de la Real Academia de la Historia.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Las similitudes compositivas y formales entre las réplicas que conforman la serie son estrechas, pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

En estos lienzos oficiales Goya retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años, y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez: la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie, Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y la coronación monárquica; y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

23.3.2. Descriptores

| | |
|-------------|----------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
|-------------|----------------------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Cortina. Flecós. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Gasas. Plumas. Cintas. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |

23.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 225.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BATICLE, J. Les amis “norteños” de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez. En *ESPAÑA entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976. v. III, 1978, p. 15-30, p. 19.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COLORADO CASTELLARY, A. La reina María Luisa. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia:

Quadriovio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.

- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 43.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: la educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII: Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- GÓNZALEZ ZYMLA, H. y FRUTOS SASTRE, L. de. Retrato de María Luisa. En *TESOROS de la Real Academia de la Historia: Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001*. [Madrid]: Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, p. 305.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 298, 439, 441.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 22.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 42.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 235, 237.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p.91.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87.

- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma, reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 52-53.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978, p. 72.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100.

24.

RETRATO DEL REY CARLOS IV



24. RETRATO DEL REY CARLOS IV

24.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 126 x 94 cm.

Localización: Villanueva y Geltrú¹, Museo Balaguer.

Catalogaciones: Gassier 232; GW 285; Morales y Marín 193 c.

24.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

24.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Espacio interior, en el que tras la figura, a su izquierda, aparece un manto rojo forrado de armiño blanco, adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

[Informativa] Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color oscuro, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color

¹ El lienzo es un depósito del Museo del Prado, en cuyo inventario consta inscrito con el registro 740f. Fue realizado para la Casa de la Moneda, donde se exhibió inicialmente. Posteriormente pasó a la Colección Numismática Real hasta marzo de 1911. Por Real Orden de 10 de mayo de 1911 pasó al Museo del Prado. En 1924, por Real Orden de 4 de marzo de 1924, fue remitido como depósito temporal al Museo de Córdoba. En 1983, con motivo de una remodelación de esta institución volvió al Prado,

adornadas con bordados plateados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones y bolsillos de tapilla; y calzón. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III²; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III.

24.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Carlos IV (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808).

Hijo de Carlos III (Madrid 1716-1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; y de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760).

Esposo de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808), casados en 1765.

Padre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de

donde fue restaurado y expuesto. En la actualidad se encuentra depositado con su pareja en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona) por Orden ministerial de 1986.

² La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como lo era desde su creación en 1771, fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, por el Real Decreto de 12 de junio, en el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados.

Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848), infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermano de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano y suegro de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia.

Nieto de Felipe V (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España (1700-1746); y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma y reina de España, por línea paterna; y de Federico Augusto II, príncipe de Sajonia, rey de Polonia, por línea materna.

Abuelo y suegro de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuelo de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín; de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma

(1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y yerno de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gúastalla, y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo y cuñado Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828),

XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tío de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); Carlos José de Borbón (1788); María Teresa de Lorena (1767-1827); Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria, Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Tío y suegro de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel; y de María Antonia de Borbón, (Nápoles 1784-Aranjuez 1806), casada con Fernando en primeras nupcias.

Suegro de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada en primeras nupcias con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñado de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana, rey de los Romanos, emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada con Fernando en primeras nupcias; de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna, duquesa de Floridia, casada con Fernando en segundas nupcias; Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), princesa de Beira, infanta de Portugal, casada con Gabriel Antonio.

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos IV, fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Carlos III, rey de España, y María Amalia de Sajonia; y nació el 12 de noviembre de 1748 en Nápoles, en el Palacio Real de Portici.

La incapacidad mental de su hermano mayor, Felipe Pascual, le abrió el camino de la sucesión en la monarquía española y en el año 1760 juró como príncipe de Asturias. Durante su etapa de formación, recibió –como el resto de los infantes– una educación esmerada, aunque no mostró demasiadas inquietudes intelectuales.

En diciembre de 1762 se decidió su matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma. Los desposorios se celebraron el 4 de septiembre de 1765, en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. A partir de este momento, su vida transcurrió entre sus devociones piadosas, el ejercicio físico y la práctica de sus aficiones favoritas: la caza y las artes mecánicas.

Tras el fallecimiento de su padre, acaecido en la madrugada del día 14 de diciembre de 1788, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el periodo de luto oficial, tuvo lugar la coronación oficial en Madrid el 23 de septiembre de 1789.

Su reinado se caracterizó por la proyección e influencia de la Revolución francesa, y por el gobierno ejercido por sus primeros ministros. Se inició con la celebración de las Cortes de 1789, en las cuales se restableció el orden sucesorio –con la abolición del “auto acordado” de Felipe V, la derogación de la Ley Sálica y el restablecimiento de la tradicional Ley de las Partidas, que no establecía diferencias entre varones y hembras–.

Al ascender al trono mantuvo a Floridablanca como primer ministro y realizó una política similar a la practicada por su padre. La máxima preocupación de este primer período se centró en contener a la Asamblea Nacional francesa –que, por un lado, amenazaba los principios monárquicos y, por otro, ofrecía a España cumplir *el Pacto de Familia*– y en reprimir la propaganda de carácter revolucionario.

En febrero de 1792, Aranda sustituyó a Floridablanca, mostrando una actitud más transigente con el gobierno francés, pues había sido embajador en París. Este periodo se caracterizó por la amenaza de ruptura de relaciones diplomáticas si el gobierno español no reconocía a la República francesa y la indecisión de Aranda, que provocó su destitución.

Aranda perdió el favor real y fue sucedido por Manuel Godoy el 20 de noviembre de 1792. El joven valido –arrastrado por la naturaleza de los acontecimientos que tenían lugar en Francia y la ejecución del rey Luis XVI– declaró la guerra a Francia, en la que se denominó *Guerra de la Convención*. En ella destacó la *Campaña del Rosellón* –desarrollada bajo el mando del general Ricardos– y terminó con la firma de la *Paz de Basilea*, el 22 de julio de 1795, por la que Godoy fue nombrado príncipe de la Paz. Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1796, el reino de España acordó constituir una alianza ofensiva y defensiva con el Directorio francés cuyo objetivo era enfrentar a Gran Bretaña. La guerra no tardó en estallar, declarándola España el 7 de octubre de 1796, y durante ella se produjo la derrota de la escuadra española en el cabo de San Vicente; la conquista de Trinidad por los ingleses y el asedio de Santa Cruz de Tenerife por el almirante Nelson. Godoy fue destituido el día 28 de mayo de 1798 y fue sustituido en el gobierno por Saavedra y Jovellanos, quienes a su vez lo fueron por Urquijo y Soler, a los que también sucedería Ceballos. Durante esta etapa la política de Carlos IV estaba determinada por las intrigas francesas y la enemistad con Inglaterra.

Nombrado Napoleón primer cónsul, se firmó *el Tratado de San Ildefonso*, el 1 de octubre de 1800, y poco después *la Paz de Luneville*, el 8 de enero de 1801. Napoleón continuó sus hostilidades contra los británicos y arrastró a Carlos IV a participar en *la Guerra contra Portugal* –conocida como la *Guerra de las Naranjas*– que concluyó con *el Tratado de Badajoz* y por la que Godoy obtuvo el nombramiento de generalísimo de las Armas de Mar y Tierra. En 1802, España, Francia, Inglaterra y Holanda suscribieron *la Paz de Amiens*, por la que la primera recobraba Menorca, y adquiría la plaza de Olivenza, cediendo a los ingleses la isla de Trinidad. La paz no duró mucho

y el 12 de diciembre de 1804 se declaró la guerra a Inglaterra. Se acordó una alianza marítima con Francia, produciéndose los combates de Finisterre y de Trafalgar.

Carlos IV y Godoy, entregados casi por completo a Napoleón, convinieron suscribir el *Tratado de Fontainebleau* por el que España y Francia y el nuevo reino de Etruria se repartirían Portugal; el rey de España era reconocido emperador de las dos Américas y como anexo al tratado, se convino que las tropas francesas destinadas a la campaña de Portugal, tenían libre el paso por territorio español.

Mientras tanto, en el interior del país era notoria la ocupación militar que estaba teniendo lugar por parte de las tropas francesas y la descomposición de la corte. Primero se produjo el llamado *Proceso de El Escorial* –en el que el príncipe de Asturias apareció envuelto en una conspiración contra los reyes y Godoy– y unos meses más tarde, el 17 de marzo de 1808, *el Motín de Aranjuez*, a consecuencia del cual Godoy fue depuesto y Carlos IV se vió obligado a abdicar –el 19 de marzo de 1808– en su hijo, el príncipe de Asturias, abdicación de la que posteriormente se retractó. No obstante, toda la familia real española abandonó el país, convocada por Napoleón a una reunión que se celebró en Bayona el 30 de abril de 1808. La población de la villa de Madrid se levantó contra los franceses el día 2 de mayo, y tres días más tarde se firmó *el Tratado de Bayona*, por el que Carlos IV renunció a la corona de España a favor de Napoleón.

Tras esta renuncia, Carlos IV y María Luisa ya no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne; posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. Tras el fallecimiento de la reina María Luisa en Roma el 2 de enero de 1819, Carlos IV se trasladó a Nápoles, donde falleció pocos días más tarde, el 19 de enero de 1819.

24.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo³ conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma⁴, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias oficiales de la Casa de la Moneda en Madrid.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación. De ella se han perdido los lienzos originales, que fueron realizados del natural y sobre los cuales se realizaron réplicas –a cargo del propio Goya– y copias de taller –ejecutadas por el maestro con la ayuda de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una gran demanda institucional⁵.

³ La Casa de la Moneda encargó a Goya la realización de una pareja de retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma para su sede en Madrid. Una Real Orden de 5 de enero de 1790 estableció que D. Joseph Díez Robles los abonase al pintor, según había sido dispuesto: “ El Rey ha resuelto que de los fondos de esa Casa (de Moneda de Madrid) se abonen a Don Francisco de Goya los 4.000 reales de vellón, importe de los dos retratos de medio cuerpo de S. M. y la reina N. Sra. Para el Tribunal de esa Casa”. Véase V. de Sambricio –*Op. cit.*, p. 97-98–.

⁴ *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (1789. Óleo sobre lienzo, 126 x 94 cm. Villanueva y Geltrú, Museo Balaguer. Gassier 234; GW 286; Morales y Marín 194 c).

⁵ En efecto, aunque se desconoce cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no han sido identificados hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por la cual recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, citado por A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*. 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92–.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos: una de medio cuerpo y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado y los encargados por Campomanes, que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restantes puede identificarse con total seguridad y certeza.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales, y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

En estos retratos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrató por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Parece que los nuevos soberanos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por Goya, pues antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones, aunque simplificado respecto de los otros retratos compañeros de serie: un espacio interior en el que la figura del rey se recorta sobre un fondo oscuro dejando espacio a un mueble sobre el que se

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento –Esteve, Juliá, etc.– pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se reservó para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información al respecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114–.

apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado–; y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante, sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica de esta obra es muy similar a la de otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es abreviada y ligera y evidencia la indudable categoría estética de la obra. Destaca especialmente la factura de la casaca roja –que adquiere una gran corporeidad– y del rostro –que está tratado con una luminosidad de raíz tenebrista–.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

24.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

24.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural del rey Carlos IV, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color oscuro, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados plateados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones y bolsillos de tapilla; y calzón. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III.

La figura está situada en un espacio interior en el que tras la figura, a su izquierda, aparece un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias oficiales de la Casa de la Moneda en Madrid.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación, de la que se han perdido los originales que fueron realizados del natural y sobre los cuales se realizaron réplicas y copias de taller destinadas a satisfacer la gran demanda institucional.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales, y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

En estos retratos oficiales Goya retrató por primera vez a los reyes y éstos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por él, pues, antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones, aunque notablemente simplificado respecto de los otros retratos compañeros de serie: un espacio interior en el que la figura del rey se recorta sobre un fondo oscuro dejando espacio a un mueble sobre el que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblantes sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica de la obra es muy similar a la de otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es abreviada y ligera y evidencia la indudable categoría estética de la obra. Destaca especialmente la factura de la casaca roja –que adquiere una gran corporeidad– y del rostro –que está tratado con una luminosidad de raíz tenebrista–.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

24.3.2. *Descriptorios*

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos IV, rey de España (1748-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Rey de España. Manto real. Corona real. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bolsillos de tapilla. Botones. Chupa. Calzón. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Cruz de la Orden de Carlos III. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Posición social. Símbolos reales. |

24.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, P. 103.
- BERUETE, A. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74-75.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.

- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En Tuñón de Lara, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
- GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W.L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999, p. 185-198.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 316.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97-98.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

25.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



25. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

25.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 126 x 94 cm.

Localización: Villanueva y Geltrú¹, Museo Balaguer.

Catalogaciones: Gassier 234; GW 286; Morales y Marín 194 c.

25.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

25.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y apoyado en un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo, sobre el que hay una corona real. Su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta cae de forma lánguida. Espacio interior con una cortina de color verde al fondo.

[Informativa] Viste traje de corte de seda de color gris, verde y azul de estilo "María Antonieta" adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes

¹ El lienzo es un depósito del Museo del Prado, en cuyo inventario consta inscrito con el registro 740 g. Fue realizado para la Casa de la Moneda, donde se exhibió inicialmente. Posteriormente pasó a la Colección Numismática Real hasta marzo de 1911. Por Real Orden de 10 de mayo de 1911 pasó al Museo del Prado. En 1924, por Real Orden de 4 de marzo de 1924, fue remitido como depósito temporal al Museo de Córdoba. En 1983, con motivo de una remodelación de esta institución volvió al Prado, donde fue restaurado y expuesto. En la actualidad se encuentra depositado con su pareja en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona) por Orden ministerial de 1986.

blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos² oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés³, con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico⁴.

25.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

² Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en el Museo de Zaragoza y la Colección Altadis; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–.

³ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103– precisa que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Para esta especialista en indumentaria es muy probable que esté inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

⁴ V. de Sambricio –*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97– y J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213– consideran erróneamente que la reina luce la Orden de la Reina María Luisa, condecoración que fue instituida tres años más tarde, el 21 de abril de 1792.

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gúastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España; y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia; y de María Lescynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis

de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817), infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles

1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio

Pascual; y de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática*, *Arte de Escribir*, *Arte de Razonar*, *Arte de Pensar* e *Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldrighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las

ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, éste fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado Primer Secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁵ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁶ con el valido, que testimonia la fuerte

⁵ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

⁶ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra*. Madrid: M. Aguilar, [1935].

vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

25.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁷ conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el de su esposo, el monarca Carlos IV⁸, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias oficiales de la Casa de la Moneda en Madrid.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron

⁷ La Casa de la Moneda encargó a Goya la realización de una pareja de retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma para su sede en Madrid. Una Real Orden de 5 de enero de 1790 estableció que D. Joseph Díez Robles los abonase al pintor, según había sido dispuesto: “ El Rey ha resuelto que de los fondos de esa Casa (de Moneda de Madrid) se abonen a Don Francisco de Goya los 4.000 reales de vellón, importe de los dos retratos de medio cuerpo de S. M. y la reina N. Sra. Para el Tribunal de esa Casa”. Véase V. de Sambricio. *Op. cit.*, p. 97-98.

⁸ *Retrato del rey Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 126 x 94 cm. Córdoba, Museo Municipal. Gassier 232; GW 285; Morales y Marín 193 c).

realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Entre las numerosas réplicas que conforman la serie⁹, las similitudes compositivas y formales son estrechas, pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

⁹ En efecto, aunque ignoramos cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestrros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no han sido identificados hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por los cuales recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, según A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande. –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92–.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos, una de medio cuerpo, y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado y los encargados por Campomanes, que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restantes puede identificarse con total seguridad y certeza.

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento: Esteve, Juliá, etc. Pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se reservó para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información al respecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114–.

En estos lienzos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, y que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu¹⁰. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años –cuando había perdido cuatro de sus once hijos– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez –la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura–, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica de esta obra es muy similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

¹⁰ Sobre este aspecto véase V. de Sambricio –*Op. cit.*, p. 85-113– y, especialmente, A. E. Pérez Sánchez –*Op. cit.*, p. 59-73–.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

25.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

25.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y apoyado en un mueble; y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo; y la mano izquierda, abierta, cae de forma lánguida.

Viste traje de corte de seda de color gris, verde y azul de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico.

La figura está situada en un espacio interior equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo sobre el que se apoya una corona real y decorado con una cortina de color verde al fondo.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la Casa de la Moneda en Madrid.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuáles se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Entre las réplicas que conforman la serie las similitudes compositivas y formales son estrechas pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

En estos lienzos oficiales Goya retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propios de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez –la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura–, así como la lozanía de unos

brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

25.3.2. Descriptores

| | |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Cortina. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Gasas. Plumas. Cintas. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

25.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: la educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII: Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 316.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.

- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87.
- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma, reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978, p. 72.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

26.

RETRATO DEL REY CARLOS IV



26. RETRATO DEL REY CARLOS IV

26.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 130 x 94 cm.

Localización: Madrid², Colección Altadis.

Catalogaciones: Morales y Marín³ 193 h.

26.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

26.2.1. Descripción

[Anotativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Espacio interior con fondo de cortinaje verde, en el que tras la figura, a su izquierda, aparece un manto rojo forrado de armiño blanco, adornado con bordados sobre el que se apoya una corona real.

¹ El lienzo fue objeto de una cuidadosa limpieza y de un completo tratamiento restaurador en los años ochenta, a cargo de Enrique y Clara Quintanilla. Una pormenorizada descripción de todo el proceso se puede consultar en E. Quintana y C. Quintanilla. La restauración de las pinturas. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85.

² Con posterioridad a su exposición pública en Sevilla es plausible suponer que se conservaron en las dependencias de la Fábrica de Tabacos hispalense hasta su envío a Madrid a fines del siglo XIX. Una información detallada sobre estas cuestiones se encuentra en J. M. Rodríguez Gordillo. Notas para un hallazgo documental. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26.

³ Esta pareja de retratos reales fueron autenticados en 1984, cuando el arquitecto José Morales Sánchez halló en el Archivo Histórico de la Fábrica de Tabacos de Sevilla –abierto al público para su consulta pocos meses antes– toda la documentación relativa al encargo. Este descubrimiento tardío explica, en parte, la ausencia de la obra dentro de los catálogos que inventarían la obra de Francisco de Goya.

[Indicativa] Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color oscuro, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones plateados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones plateados y bolsillos de tapilla; y calzón. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁴; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III.

26.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Carlos IV (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808).

Hijo de Carlos III (Madrid 1716-1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; y de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760).

Esposo de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808), casados en 1765.

Padre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de

⁴ La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como lo era desde su creación en 1771, fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, por el Real Decreto de 12 de junio, en el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados.

Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848), infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermano de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano y suegro de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia.

Nieto de Felipe V (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España (1700-1746); y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma y reina de España, por línea paterna; y de Federico Augusto II, príncipe de Sajonia, rey de Polonia, por línea materna.

Abuelo y suegro de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuelo de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis

de Borbón y Braganza, conde de Montemolín; de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y yerno de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla, y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo y cuñado Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de

María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tío de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); Carlos José de Borbón (1788); María Teresa de Lorena (1767-1827); Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria, Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Tío y suegro de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel; y de María Antonia de Borbón, (Nápoles 1784-Aranjuez 1806), casada con Fernando en primeras nupcias.

Suegro de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada en primeras nupcias con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñado de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana, rey de los Romanos, emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada con Fernando en primeras nupcias; de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna, duquesa de Florida, casada con Fernando en segundas nupcias; Ana María

Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), princesa de Beira, infanta de Portugal, casada con Gabriel Antonio.

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos IV, fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Carlos III, rey de España, y María Amalia de Sajonia, y nació el 12 de noviembre de 1748 en Nápoles, en el Palacio Real de Portici.

La incapacidad mental de su hermano mayor, Felipe Pascual, le abrió el camino de la sucesión en la monarquía española y en el año 1760 juró como príncipe de Asturias. Durante su etapa de formación, recibió –como el resto de los infantes– una educación esmerada, aunque no mostró demasiadas inquietudes intelectuales.

En diciembre de 1762 se decidió su matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma. Los desposorios se celebraron el 4 de septiembre de 1765, en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. A partir de este momento, su vida transcurrió entre sus devociones piadosas, el ejercicio físico y la práctica de sus aficiones favoritas: la caza y las artes mecánicas.

Tras el fallecimiento de su padre, acaecido en la madrugada del día 14 de diciembre de 1788, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el periodo de luto oficial, tuvo lugar la coronación oficial en Madrid el 23 de septiembre de 1789.

Su reinado se caracterizó por la proyección e influencia de la Revolución francesa, y por el gobierno ejercido por sus primeros ministros. Se inició con la celebración de las Cortes de 1789, en las cuales se restableció el orden sucesorio –con la abolición del “auto acordado” de Felipe V, la derogación de la Ley Sálica y el restablecimiento de la tradicional Ley de las Partidas, que no establecía diferencias entre varones y hembras–.

Al ascender al trono mantuvo a Floridablanca como primer ministro y realizó una política similar a la practicada por su padre. La máxima preocupación de este primer período se centró en contener a la Asamblea Nacional francesa –que, por un lado, amenazaba los principios monárquicos

y, por otro, ofrecía a España cumplir *el Pacto de Familia*– y en reprimir la propaganda de carácter revolucionario.

En febrero de 1792, Aranda sustituyó a Floridablanca, mostrando una actitud más transigente con el gobierno francés, pues había sido embajador en París. Este periodo se caracterizó por la amenaza de ruptura de relaciones diplomáticas si el gobierno español no reconocía a la República francesa y la indecisión de Aranda, que provocó su destitución.

Aranda perdió el favor real y fue sucedido por Manuel Godoy el 20 de noviembre de 1792. El joven valido –arrastrado por la naturaleza de los acontecimientos que tenían lugar en Francia y la ejecución del rey Luis XVI– declaró la guerra a Francia, en la que se denominó *Guerra de la Convención*. En ella destacó la *Campaña del Rosellón* –desarrollada bajo el mando del general Ricardos– y terminó con la firma de la *Paz de Basilea*, el 22 de julio de 1795, por la que Godoy fue nombrado príncipe de la Paz. Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1796, el reino de España acordó constituir una alianza ofensiva y defensiva con el Directorio francés cuyo objetivo era enfrentar a Gran Bretaña. La guerra no tardó en estallar, declarándola España el 7 de octubre de 1796, y durante ella se produjo la derrota de la escuadra española en el cabo de San Vicente; la conquista de Trinidad por los ingleses y el asedio de Santa Cruz de Tenerife por el almirante Nelson. Godoy fue destituido el día 28 de mayo de 1798 y fue sustituido en el gobierno por Saavedra y Jovellanos, quienes a su vez lo fueron por Urquijo y Soler, a los que también sucedería Ceballos. Durante esta etapa la política de Carlos IV estaba determinada por las intrigas francesas y la enemistad con Inglaterra.

Nombrado Napoleón primer cónsul, se firmó *el Tratado de San Ildefonso*, el 1 de octubre de 1800, y poco después *la Paz de Luneville*, el 8 de enero de 1801. Napoleón continuó sus hostilidades contra los británicos y arrastró a Carlos IV a participar en *la Guerra contra Portugal* –conocida como la *Guerra de las Naranjas*– que concluyó con *el Tratado de Badajoz* y por la que Godoy obtuvo el nombramiento de generalísimo de las Armas de Mar y

Tierra. En 1802, España, Francia, Inglaterra y Holanda suscribieron *la Paz de Amiens*, por la que la primera recobraba Menorca, y adquiría la plaza de Olivenza, cediendo a los ingleses la isla de Trinidad. La paz no duró mucho y el 12 de diciembre de 1804 se declaró la guerra a Inglaterra. Se acordó una alianza marítima con Francia, produciéndose los combates de Finisterre y de Trafalgar.

Carlos IV y Godoy, entregados casi por completo a Napoleón, convinieron suscribir el *Tratado de Fontainebleau* por el que España y Francia y el nuevo reino de Etruria se repartirían Portugal; el rey de España era reconocido emperador de las dos Américas y como anexo al tratado, se convino que las tropas francesas destinadas a la campaña de Portugal, tendrían libre paso por territorio español.

Mientras tanto, en el interior del país era notoria la ocupación militar que estaba teniendo lugar por parte de las tropas francesas y la descomposición de la corte. Primero se produjo el llamado *Proceso de El Escorial* —en el que el príncipe de Asturias apareció envuelto en una conspiración contra los reyes y Godoy— y unos meses más tarde, el 17 de marzo de 1808, *el Motín de Aranjuez*, a consecuencia del cual Godoy fue depuesto y Carlos IV se vió obligado a abdicar —el 19 de marzo de 1808— en su hijo, el príncipe de Asturias, abdicación de la que posteriormente se retractó. No obstante, toda la familia real española abandonó el país, convocada por Napoleón a una reunión que se celebró en Bayona el 30 de abril de 1808. La población de la villa de Madrid se levantó contra los franceses el día 2 de mayo, y tres días más tarde se firmó *el Tratado de Bayona*, por el que Carlos IV renunció a la corona de España a favor de Napoleón.

Tras esta renuncia, Carlos IV y María Luisa ya no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne; posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. Tras el fallecimiento de la reina María Luisa en Roma

el 2 de enero de 1819, Carlos IV se trasladó a Nápoles, donde falleció pocos días más tarde, el 19 de enero de 1819.

26.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo⁵ conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa⁶, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir los festejos públicos de proclamación y posteriormente las estancias nobles de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla⁷.

Las razones que justifican este encargo tan importante sólo se explican parcialmente con la fama creciente que había adquirido Goya como retratista a lo largo de la década de 1780. Más bien hay que pensar en la función que estos primeros retratos reales cumplían como decoración pública, representando la imagen que la monarquía deseaba proyectar al principio del reinado, por lo que es plausible considerar que Goya fue escogido por su fama de muralista y de creador de tapices a gran escala, ya que la función de muchos de estos retratos era decorar unos grupos arquitectónicos efímeros levantados⁸ para festejar el ascenso al trono de Carlos IV y María Luisa. De

⁵ La pareja de retratos encargada a Goya a comienzos del año 1789 por la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla fueron realizados durante la primavera de ese mismo año y por ellos percibió el pintor la cantidad de 4.000 reales de vellón. El documento de libramiento realizado por la Contaduría indica textualmente “Recibí del Sr. D. Joseph de Zayas la cantidad de quatro mil reales de vellón por dos retratos que representan a el rey y Reina, de medio cuerpo, y para que conste lo firmo en Madrid a 11 de Mayo de 1789. Francisco de Goya”. Véase J. M. Rodríguez Gordillo. *Op. cit.*, p. 23.

⁶ *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (1789. Óleo sobre lienzo, 130 x 94 cm. Madrid, Colección Altadis. Morales y Marín 194 h).

⁷ Ambos retratos fueron realizados para celebrar la subida al trono de Carlos IV. Con este motivo se organizaron diversos festejos en la ciudad hispalense, que tuvieron lugar entre el 10 y el 13 de junio, se realizaron bailes y otras manifestaciones artísticas y se engalanaron las fachadas de los principales edificios. Los cuadros constituían el punto central del decorado que se construyó delante del gran edificio fabril y que presidía las fiestas de aclamación de sus súbditos sevillanos. Al parecer, existía ya en la contaduría del establecimiento otra pareja de cuadros de los monarcas, pero no eran adecuados. Esta fue la razón de que se encargasen a Goya. La documentación probatoria fue hallada en un documento de libramiento realizado por la contaduría, en cuyo interior aparece un recibo autógrafo de Goya por el pago de los retratos, firmado en Madrid el día 11 de mayo de 1789.

⁸ En este caso en la ciudad de Sevilla. Allí se utilizó la fachada principal de la Real Fábrica de Tabacos diseñada por Sebastián Van der Borcht –hoy Universidad– en cuyo centro hay una gran entrada de arco, flanqueada por columnas y rematada por una balaustrada de la que nacen dos pares de columnas en las

manera que un requisito indispensable que los lienzos debían cumplir era que pudieran ser contemplados desde una distancia considerable.

La obra forma parte de la serie inaugural de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Todas las obras que la integran muestran entre sí grandes semejanzas compositivas y formales y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: Un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a un mueble en el que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía. La cabeza se recorta sobre un fondo oscuro, y el cuerpo resalta su volumen merced al gran cortinaje que le respalda.

El monarca está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica

que descansa un frontón. Esta puerta central se convirtió para la ocasión en el Templo de la Fama, que era el eje de un escenario bordeado de asientos escalonados que se montaron en el espacio que hay frente a la fachada. En el centro del Templo, bajo un hermoso pabellón decorado con una bandeja de plata sostenida por cuatro genios y rematada por la corona imperial cuelgan los retratos de Sus Majestades el Rey y la Reina pintados por Don Francisco de Goya, pintor de cámara de su Majestad, iluminados por dos grandes candelabros. A ambos lados, entre las columnas, se veían dos balcones adornados, y encima de ellos dos medallones en cuyo centro se leían las inscripciones 'Viva el Rey' y 'Viva la Reina'. Las efigies pintadas por Goya, entronizadas en el Templo de la Fama para que contemplen las fiestas que se desarrollan ante ellas, sirven, de este modo, como representantes de los monarcas. Véase J. Morales Sánchez. La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56.

de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica de esta obra es semejante a la de los otros lienzos que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos institucionales. En este sentido, la forma adecuada de evaluar el estilo de este retrato está en relación con la función para la que estaba pensado. Puesto que iba a ser contemplado desde una cierta distancia, para incrementar su visibilidad el artista utilizó contrastes lumínicos y colores fuertes y complementarios, como el rojo del traje y el verde de la cortina. Destaca además, la pincelada fina y virtuosista que evidencia la categoría estética de la obra. No obstante, el retrato está pintado sin excesivas sutilezas, que no podían ser apreciadas bajo la potente iluminación artificial del pabellón.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

26.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

26.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural del rey Carlos IV, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje de corte de terciopelo de color rojo compuesto por una casaca forrada en raso de color oscuro, adornada con bordados plateados de motivos

fitomórficos, botones plateados, bolsillos de tapilla y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados plateados de motivos fitomórficos, botones plateados y bolsillos de tapilla; y calzón. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III.

La figura está situada en un espacio interior con fondo de cortinaje verde, en el que tras la figura, a su izquierda, aparece un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir los festejos públicos de proclamación y posteriormente las estancias nobles de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Las razones que justifican este encargo se explican parcialmente con la fama creciente que había adquirido Goya como retratista a lo largo de la década de 1780. También hay que pensar en la función que estos primeros retratos reales cumplían como decoración pública, representando la imagen que la monarquía deseaba proyectar al principio del reinado, por lo que Goya fue escogido por su fama de muralista y de creador de tapices a gran escala, ya que la función de muchos de estos retratos era decorar unos grupos arquitectónicos efímeros levantados para festejar el ascenso al trono de Carlos IV y María Luisa. De manera que un requisito indispensable que los lienzos debían cumplir era que pudieran ser contemplados desde una distancia considerable.

La obra forma parte de la serie inaugural de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural a partir de los cuales se hicieron réplicas y copias de taller, destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Todas las obras que la integran muestran entre sí grandes semejanzas compositivas y formales y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

El diseño de la composición muestra influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: Un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a un mueble en el que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía. La cabeza se recorta sobre un fondo oscuro, y el cuerpo resalta su volumen merced al gran cortinaje que le respalda.

El monarca está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante, sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica de esta obra es semejante a la de los otros lienzos que Goya realizó para atender la avalancha de encargos. En este sentido, la forma adecuada de evaluar el estilo de este retrato está en relación con la función para la que estaba pensado. Puesto que iba a ser contemplado desde una cierta distancia, para incrementar su visibilidad el artista utilizó contrastes lumínicos y colores fuertes y complementarios, como el rojo del traje y el verde de la cortina. Destaca además, la pincelada fina y virtuosista que evidencia la categoría estética de la obra. No obstante, el retrato está pintado sin excesivas sutilezas, que no podían ser apreciadas bajo la potente

iluminación artificial del pabellón. Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

26.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos IV, rey de España (1748-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Rey de España. Cortina. Manto real. Corona real. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bolsillos de tapilla. Botones. Chupa. Camisa. Calzón. Encajes. Chorreras. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Cruz de la Orden de Carlos III. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Posición social. Símbolos reales. |

26.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 32-33.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BERUETE, A. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-33.

- CARRETE PARRONDO, J. Carlos IV. En Carrete Parrondo, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- *COLECCIÓN Altadis. Retratos de los Reyes* [En línea]. Altadis. URL :< http://www.altadis.com/es/cultura/coleccionarte_reyes.htm> (Consultado el 31 de marzo de 2003).
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN de LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 76.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 125.
- GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W. L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999, p. 185-198.
- LUNA, J. J. Carlos IV. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 74-75.
- LUNA, J. J. Karl IV. Carlos IV. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 78-79.
- MORALES SÁNCHEZ, J. La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56.

- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 20.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- QUINTANA, E. y QUINTANILLA, C. La restauración de las pinturas. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, J. M. Notas para un hallazgo documental. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100-102.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 50-51.

27.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



27. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

27.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 130 x 94 cm.

Localización: Madrid², Colección Altadis.

Catalogaciones: Morales y Marín³ 194 h.

27.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

27.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya en un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo, sobre el que hay una corona real. Su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta cae de forma lánguida. Espacio interior con una cortina de color verde al fondo.

¹ El lienzo –que presentaba un pequeño agujero en su parte central, reparado en una restauración antigua– fue objeto de una cuidadosa limpieza y de un completo tratamiento restaurador en los años ochenta, a cargo de Enrique y Clara Quintanilla. Véase una pormenorizada descripción en E. Quintana y C. Quintanilla –La restauración de las pinturas. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85–.

² Con posterioridad a su exposición pública en Sevilla es plausible suponer que se conservaron en las dependencias de la Fábrica de Tabacos hispalense hasta su envío a Madrid a fines del siglo XIX. Una información detallada sobre estas cuestiones se encuentra en J. M. Rodríguez Gordillo –Notas para un hallazgo documental. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26–.

³ Este cuadro y su pareja fueron autenticados en 1984, cuando el arquitecto José Morales Sánchez descubrió en el Archivo Histórico de la Fábrica de Tabacos de Sevilla –abierto al público para su consulta pocos meses antes– halló toda la documentación relativa al encargo. Este descubrimiento tardío explica, en parte, la ausencia de la obra dentro de los catálogos de la obra de Francisco de Goya.

[Informativa] Viste traje de corte de seda moteada de color azul oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes transparentes y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú blanco. Sus cabellos⁴ oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés⁵ con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico⁶.

⁴ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en diferentes instituciones; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza – El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–.

⁵ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103– precisa que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Para esta especialista en indumentaria es muy probable que esté inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

⁶ V. de Sambricio. –*Exposición Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97–, señala erróneamente que la orden que lleva al pecho es la de María Luisa. Ello no es posible, dado que dicha orden fue instituida el 21 de abril de 1792. No obstante, el error es reproducido J. L. Morales y Marín – *Goya: catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213–.

27.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gúastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia, y de María Lescynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El

Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817) infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París, 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro;

de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldrighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el

gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, este fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado Primer Secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁷ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una

⁷ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

importante relación epistolar⁸ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

27.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁹ conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV¹⁰, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir los festejos públicos de

⁸ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra.* Madrid: M. Aguilar, [1935].

⁹ La pareja de retratos fue encargada a Goya a comienzos del año 1789 por la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Los lienzos fueron realizados durante la primavera de ese mismo año y por ellos percibió el pintor la cantidad de 4.000 reales de vellón. El documento de libramiento realizado por la Contaduría indica textualmente “Recibí del Sr. D. Joseph de Zayas la cantidad de quatro mil reales de vellón por dos retratos q^e representan a el rey y Reina, de medio cuerpo, y para q^e conste lo firmo en Madrid a 11 de Mayo de 1789. Francisco de Goya”. Véase J. M. Rodríguez Gordillo. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰ *Retrato del rey Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 130 x 94 cm. Madrid, Colección Altadis. Morales y Marín 193 h).

proclamación y posteriormente las estancias nobles de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla¹¹.

Las razones que explican que esta institución realizase un encargo tan importante a Goya sólo se explican parcialmente con la fama creciente que había adquirido como retratista a lo largo de la década de 1780. Más bien hay que pensar en la función que estos retratos reales cumplían como decoración pública, representando la imagen deseada de la monarquía al principio del reinado, por lo que es plausible considerar que el pintor aragonés fue escogido por su fama de muralista y de creador de tapices a gran escala, ya que la función de estos retratos era decorar unos grupos arquitectónicos efímeros levantados¹² para celebrar el ascenso al trono de Carlos IV y María Luisa. De esta manera, un requisito indispensable que los lienzos debían cumplir era que pudiesen ser contemplados desde una distancia considerable.

La obra se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron

¹¹ Ambos retratos fueron realizados por Goya para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla para celebrar la subida al trono de Carlos IV. Con este motivo se organizaron diversos festejos en la ciudad hispalense, que tuvieron lugar entre el 10 y el 13 de junio, se realizaron bailes y otras manifestaciones artísticas y se engalanaron las fachadas de los principales edificios. Los cuadros constituían el punto central del decorado que se construyó delante del gran edificio fabril y que presidía las fiestas de aclamación de sus súbditos sevillanos. Al parecer, existía ya en la contaduría del establecimiento otra pareja de cuadros de los monarcas, pero no eran adecuados. Esta fue la razón de que se encargasen a Goya. La documentación probatoria fue hallada en un documento de libramiento realizado por la contaduría, en cuyo interior aparece un recibo autógrafo de Goya por el pago de los retratos, firmado en Madrid el día 11 de mayo de 1789.

¹² En este caso, en la ciudad de Sevilla. Allí se utilizó la fachada principal de la Real Fábrica de Tabacos diseñada por Sebastián Van der Borcht –hoy Universidad– en cuyo centro hay una gran entrada de arco, flanqueada por columnas y rematada por una balaustrada de la que nacen dos pares de columnas en las que descansa un frontón. Esta puerta central se convirtió para la ocasión en el Templo de la Fama, que era el eje de un escenario bordeado de asientos escalonados que se montaron en el espacio que hay frente a la fachada. En el centro del Templo, bajo un hermoso pabellón decorado con una bandeja de plata sostenida por cuatro genios y rematada por la corona imperial cuelgan los retratos de Sus Majestades el Rey y la Reina pintados por Don Francisco de Goya, pintor de cámara de su Majestad, iluminados por dos grandes candelabros. A ambos lados, entre las columnas, se veían dos balcones adornados, y encima de ellos dos medallones en cuyo centro se leían las inscripciones 'Viva el Rey' y 'Viva la Reina'. Las efigies pintadas por Goya, entronizadas en el Templo de la Fama para que contemplen las fiestas que se desarrollan ante ellas, sirven, de este modo, como representantes de los monarcas. Véase J. Morales Sánchez –La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56–.

realizados del natural a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Entre las numerosas réplicas que conforman la serie, las similitudes compositivas y formales son estrechas pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años –cuando había perdido cuatro de sus once hijos– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez –la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura–, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a la otras obras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. En este sentido, la forma adecuada de evaluar el estilo de este retrato está en relación con la función para la que estaba pensado. Puesto que iba a ser contemplado desde una cierta distancia, para incrementar su visibilidad el artista utilizó contrastes lumínicos y colores fuertes. De esta manera el fichú blanco y la ostentosa ornamentación del sombrero resultaban necesarios no sólo para enmarcar adecuadamente su rostro, sino también para recoger y proyectar la luz artificial que iluminaba el recinto en el que estaba dispuesta la pareja de

retratos reales. Destaca, además del cromatismo vivo y armoniosos, la pincelada fina y virtuosista, que evidencia la categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y, también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos, como su capacidad para reflejar su personalidad.

27.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

27.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya en un mueble y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta cae de forma lánguida.

Viste traje de corte de seda moteada de color azul oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y azules y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico.

La figura está situada en un espacio interior equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco y rojo sobre el que se apoya una corona real y decorado con una cortina de color verde al fondo.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir los festejos públicos de proclamación y posteriormente las estancias nobles de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla.

Las razones que explican el encargo de esta tarea a Goya están relacionadas con su fama como retratista y también como muralista y creador de tapices a gran escala, ya que estos retratos reales tenían como función decorar unos grupos arquitectónicos efímeros levantados para celebrar el ascenso al trono de Carlos IV y María Luisa. De esta manera, un requisito indispensable que los lienzos debían cumplir era que se pudiesen contemplar desde una distancia considerable.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Entre las réplicas que conforman la serie las similitudes compositivas y formales son estrechas pues apenas hay variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez: la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a la otras obras que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. La forma adecuada de evaluar el estilo de este retrato está en relación con la función para la que estaba pensado. Puesto que iba a ser contemplado desde una cierta distancia, para incrementar su visibilidad el artista utilizó contrastes lumínicos y colores fuertes. De esta manera el fichú blanco y la ostentosa ornamentación del sombrero resultaban necesarios no sólo para enmarcar adecuadamente su rostro, sino también para recoger y proyectar la luz artificial que iluminaba el recinto en el que estaba dispuesta la pareja de retratos reales. Destaca, además del cromatismo vivo y armonioso, la pincelada fina y virtuosista que evidencia la categoría estética de la obra. Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

27.3.2. Descriptores

| | |
|-------------|---------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España |
|-------------|---------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Cortina. Flecós. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Gasas. Plumas. Cintas. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |

27.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 32-33.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CARRETE PARRONDO, J. María Luisa de Parma. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- *COLECCIÓN Altadis. Retratos de los Reyes*. [En línea]. Altadis. URL :<http://www.altadis.com/es/cultura/coleccionarte_reyes.htm>. (Consultado el 31 de marzo de 2003).

- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. Precios y salarios en Goya. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, año 21, 246, p. 30-39.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII: Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 76.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2.ª ed. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 37.
- LUNA, J. J. María Luisa de Parma. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 76-77.
- LUNA, J. J. María Luisa de Parma. María Luisa de Parma. En LUNA, J. J. y CAVALLI-BJÖRMAN, G. *Goya: Nationalmuseum, Stockholm, 7 oktober, 1994-8 januari, 1995: [Catálogo de exposición]*. Stockholm: Nationalmuseum; Höganäs: Bra Böcker, 1994, p. 80-81.
- MORALES SÁNCHEZ, J. La arquitectura efímera erigida por la Real Fábrica de Tabacos para la proclamación de Carlos IV: Un proyecto del barroco tardío. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 27-56.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- QUINTANA, E. y QUINTANILLA, C. La restauración de las pinturas. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 77-85.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, J. M. Notas para un hallazgo documental. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 15-26.

- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 100-102.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 50-51.

28.

RETRATO DEL REY CARLOS IV



28. RETRATO DEL REY CARLOS IV

28.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm.

Localización: Zaragoza, Museo de Zaragoza¹.

Catalogaciones: GW 283; Morales y Marín 193 d.

28.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

28.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Espacio interior con fondo de cortinaje verde, en el que tras la figura, a su izquierda, aparece una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un manto rojo forrado de armiño blanco, adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

¹ El lienzo es propiedad del Museo del Prado, en cuyo inventario está registrado con el número 7.103 (antiguo 740 B). Tanto esta obra como su pareja –el *Retrato de la reina María Luisa*– proceden del Antiguo Ministerio de Hacienda, entidad que lo prestó con motivo de la Exposición celebrada en Madrid en 1900. En 1911, por Reales Órdenes de 15 de febrero y 10 de marzo, ingresaron en el Museo del Prado, que los depositó hasta 1925 en la Facultad de Farmacia de la Universidad Central de Madrid. En 1925 fueron depositados, también por Real Orden, en el Museo de San Telmo de San Sebastián donde permanecieron hasta 1961. Por una Orden Ministerial de 16 de junio de 1972 se depositaron en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, donde permanecen en la actualidad.

[Informativa] Viste un traje de corte de terciopelo de color azul oscuro compuesto por una casaca forrada en raso de color gris, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con botones en la pernera. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III²; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III. También porta bajo la casaca un espadín con empuñadura de metal.

28.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Carlos IV (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808).

Hijo de Carlos III (Madrid 1716-1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; y de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760).

Esposo de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808), casados en 1765.

Padre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798); infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La

² La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como lo era desde su creación en 1771, fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, por el Real Decreto de 12 de junio, en el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados.

Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848), infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermano de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Hermano y suegro de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia.

Nieto de Felipe V (1683-1746), duque de Anjou, príncipe de Francia, rey de España (1700-1746); y de Isabel de Farnesio (1692-1766), princesa de Parma y reina de España, por línea paterna; y de Federico Augusto II, príncipe de Sajonia, rey de Polonia, por línea materna.

Abuelo y suegro de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuelo de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín; de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y yerno de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Güastalla, y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Primo y cuñado Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tío de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); Carlos José de Borbón (1788); María Teresa de Lorena (1767-1827); Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria, Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Tío y suegro de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel; y de María Antonia de Borbón, (Nápoles 1784-Aranjuez 1806), casada con Fernando en primeras nupcias.

Suegro de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; y de Luis Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada en primeras nupcias con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñado de Leopoldo de Lorena (1747-1792), duque de Toscana, rey de los Romanos, emperador de Alemania, casado con María Luisa; de María Carolina de Lorena (Schoenbrunn 1752-Viena 1814), casada con Fernando en primeras nupcias; de Lucia Migliaccio, princesa viuda de Partanna,

duquesa de Floridia, casada con Fernando en segundas nupcias; Ana María Victoria de Braganza (Lisboa 1768-El Escorial 1788), princesa de Beira, infanta de Portugal, casada con Gabriel Antonio.

[Informativa] Carlos de Borbón, futuro Carlos IV, fue el séptimo hijo del matrimonio formado por Carlos III, rey de España, y María Amalia de Sajonia, y nació el 12 de noviembre de 1748 en Nápoles, en el Palacio Real de Portici.

La incapacidad mental de su hermano mayor, Felipe Pascual, le abrió el camino de la sucesión en la monarquía española y en el año 1760 juró como príncipe de Asturias. Durante su etapa de formación, recibió –como el resto de los infantes– una educación esmerada, aunque no mostró demasiadas inquietudes intelectuales.

En diciembre de 1762 se decidió su matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma. Los desposorios se celebraron el 4 de septiembre de 1765, en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. A partir de este momento, su vida transcurrió entre sus devociones piadosas, el ejercicio físico y la práctica de sus aficiones favoritas: la caza y las artes mecánicas.

Tras el fallecimiento de su padre, acaecido en la madrugada del día 14 de diciembre de 1788, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el periodo de luto oficial, tuvo lugar la coronación oficial en Madrid el 23 de septiembre de 1789.

Su reinado se caracterizó por la proyección e influencia de la Revolución francesa, y por el gobierno ejercido por sus primeros ministros. Se inició con la celebración de las Cortes de 1789, en las cuales se restableció el orden sucesorio –con la abolición del “auto acordado” de Felipe V, la derogación de la Ley Sálica y el restablecimiento de la tradicional Ley de las Partidas, que no establecía diferencias entre varones y hembras–.

Al ascender al trono mantuvo a Floridablanca como primer ministro y realizó una política similar a la practicada por su padre. La máxima preocupación de este primer período se centró en contener a la Asamblea

Nacional francesa –que, por un lado, amenazaba los principios monárquicos y, por otro, ofrecía a España cumplir *el Pacto de Familia*– y en reprimir la propaganda de carácter revolucionario.

En febrero de 1792, Aranda sustituyó a Floridablanca, mostrando una actitud más transigente con el gobierno francés, pues había sido embajador en París. Este periodo se caracterizó por la amenaza de ruptura de relaciones diplomáticas si el gobierno español no reconocía a la República francesa y la indecisión de Aranda, que provocó su destitución.

Aranda perdió el favor real y fue sucedido por Manuel Godoy el 20 de noviembre de 1792. El joven valido –arrastrado por la naturaleza de los acontecimientos que tenían lugar en Francia y la ejecución del rey Luis XVI– declaró la guerra a Francia, en la que se denominó *Guerra de la Convención*. En ella destacó la *Campaña del Rosellón* –desarrollada bajo el mando del general Ricardos– y terminó con la firma de la *Paz de Basilea*, el 22 de julio de 1795, por la que Godoy fue nombrado príncipe de la Paz. Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1796, el reino de España acordó constituir una alianza ofensiva y defensiva con el Directorio francés cuyo objetivo era enfrentar a Gran Bretaña. La guerra no tardó en estallar, declarándola España el 7 de octubre de 1796, y durante ella se produjo la derrota de la escuadra española en el cabo de San Vicente; la conquista de Trinidad por los ingleses y el asedio de Santa Cruz de Tenerife por el almirante Nelson. Godoy fue destituido el día 28 de mayo de 1798 y fue sustituido en el gobierno por Saavedra y Jovellanos, quienes a su vez lo fueron por Urquijo y Soler, a los que también sucedería Ceballos. Durante esta etapa la política de Carlos IV estaba determinada por las intrigas francesas y la enemistad con Inglaterra.

Nombrado Napoleón primer cónsul, se firmó *el Tratado de San Ildefonso*, el 1 de octubre de 1800, y poco después *la Paz de Luneville*, el 8 de enero de 1801. Napoleón continuó sus hostilidades contra los británicos y arrastró a Carlos IV a participar en *la Guerra contra Portugal* –conocida como la *Guerra de las Naranjas*– que concluyó con *el Tratado de Badajoz* y por la

que Godoy obtuvo el nombramiento de generalísimo de las Armas de Mar y Tierra. En 1802, España, Francia, Inglaterra y Holanda suscribieron *la Paz de Amiens*, por la que la primera recobraba Menorca, y adquiría la plaza de Olivenza, cediendo a los ingleses la isla de Trinidad. La paz no duró mucho y el 12 de diciembre de 1804 se declaró la guerra a Inglaterra. Se acordó una alianza marítima con Francia, produciéndose los combates de Finisterre y de Trafalgar.

Carlos IV y Godoy, entregados casi por completo a Napoleón, convinieron suscribir el *Tratado de Fontainebleau* por el que España y Francia y el nuevo reino de Etruria se repartirían Portugal; el rey de España era reconocido emperador de las dos Américas y como anexo al tratado, se convino que las tropas francesas destinadas a la campaña de Portugal, tendrían libre paso por territorio español.

Mientras tanto, en el interior del país era notoria la ocupación militar que estaba teniendo lugar por parte de las tropas francesas y la descomposición de la corte. Primero se produjo el llamado *Proceso de El Escorial*—en el que el príncipe de Asturias apareció envuelto en una conspiración contra los reyes y Godoy— y unos meses más tarde, el 17 de marzo de 1808, *el Motín de Aranjuez*, a consecuencia del cual Godoy fue depuesto y Carlos IV se vió obligado a abdicar —el 19 de marzo de 1808— en su hijo, el príncipe de Asturias, abdicación de la que posteriormente se retractó. No obstante, toda la familia real española abandonó el país, convocada por Napoleón a una reunión que se celebró en Bayona el 30 de abril de 1808. La población de la villa de Madrid se levantó contra los franceses el día 2 de mayo, y tres días más tarde se firmó *el Tratado de Bayona*, por el que Carlos IV renunció a la corona de España a favor de Napoleón.

Tras esta renuncia, Carlos IV y María Luisa ya no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne; posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo

consideró oportuno. Tras el fallecimiento de la reina María Luisa en Roma el 2 de enero de 1819, Carlos IV se trasladó a Nápoles, donde falleció pocos días más tarde, el 19 de enero de 1819.

28.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo³ conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina María Luisa de Parma⁴, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la institución comitente.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación. De ella se han perdido los lienzos originales, que fueron realizados del natural y sobre los cuales se realizaron réplicas –a cargo del propio Goya– y copias de taller –ejecutadas por el maestro con la ayuda de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una gran demanda institucional⁵.

³ Aunque desconocemos las condiciones de este encargo, así como el precio que se pagó por él, J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213– precisa que este lienzo fue pintado para la Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid.

⁴ *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (1789. Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza. GW 284; Morales y Marín 194 d).

⁵ En efecto, aunque ignoramos cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda de las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestrros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no han sido identificados hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por la cual recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, citado por A. Martínez Medina –*La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92–.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

En estos retratos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrató por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiada por otros artistas, como Maella y Bayeu. Parece que los nuevos soberanos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por Goya, pues antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos: una de medio cuerpo, y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado y los encargados por Campomanes, que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restantes puede identificarse con total seguridad y certeza.

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento –Esteve, Juliá, etc.– pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se reservó para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información al respecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114–.

en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a una mesa en la que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años –mediada ya su vida, pero todavía en los momentos iniciales de su reinado–; y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante, sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

El traje está pintado con gran primor y audacia cromática, con especial gusto en el reflejo de las calidades textiles, y los brillos de las condecoraciones, realizados con gran maestría pictórica, mediante toques vivos y fulgurantes.

La calidad técnica de esta obra es muy similar a la de los otros lienzos que conforman la misma serie las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

28.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

28.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos y tamaño natural del rey Carlos IV, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está ligeramente flexionado hacia el cuerpo y la mano derecha permanece cerrada. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje de corte de terciopelo de color azul oscuro compuesto por una casaca forrada en raso de color gris, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones y vueltas del mismo color adornadas con bordados y botones; chupa abotonada, adornada con bordados dorados de motivos fitomórficos, botones y bolsillos de tapilla; y calzón abotonado con botones en la pernera. Lleva camisa blanca con puños de encaje y chorreras y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Sobre sus cabellos luce peluca blanca de un solo bucle. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III. También porta bajo la casaca un espadín con empuñadura de metal.

La figura está situada en un espacio interior con fondo de cortinaje verde, equipado con una mesa cuadrangular con patas talladas y doradas cubierta por un manto rojo forrado de armiño blanco adornado con bordados de leones, castillos y flores de lis, sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de Carlos IV como rey de España. Forma pareja con el retrato de su esposa, la

reina María Luisa de Parma, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la institución comitente.

Forma parte de la primera serie de retratos que encargaron los reyes en enero de 1789 con motivo de su coronación. De ella se han perdido los lienzos originales que fueron realizados del natural y sobre los cuales se realizaron réplicas –a cargo del propio Goya– y copias de taller –ejecutadas por el maestro con la ayuda de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una gran demanda institucional.

Todas las obras que forman parte de esta serie muestran grandes semejanzas compositivas y formales y entre ellas apenas se observan modificaciones circunstanciales en los detalles decorativos, los tonos de los ropajes y la colocación de los atributos reales.

En estos retratos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrató por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, y posteriormente fueron copiados por otros artistas, como Maella y Bayeu. Parece que los nuevos soberanos quedaron muy satisfechos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, le ascendieron en su carrera de pintor palatino y le nombraron Pintor de Cámara.

El diseño de la composición muestra claras influencias velazqueñas a la vez que mantiene los rasgos característicos del retrato de aparato que se estilaba en la época. La figura del rey está situada en el centro de un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos convencionales en este tipo de composiciones: un espacio interior en el que un gran cortinaje verde abre diagonalmente el fondo, dejando espacio a una mesa en la que se apoyan los atributos reales –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

El rey está representado a la edad de cuarenta años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante, sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su expresión ausente y bonachona, carente de fuerza, mostrando el carácter débil y melancólico del monarca.

La calidad técnica es muy similar a la de los otros lienzos que conforman la misma serie las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía; la pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra y destacan especialmente las calidades textiles y los brillos de las condecoraciones, realizados con toques vivos y fulgurantes.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

28.3.2. *Descriptores*

| | |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Carlos IV, rey de España (1748-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Rey de España. Cortina. Manto real. Corona real. Mesa. Traje de corte. Casaca. Bordados. Motivos fitomórficos. Bolsillos de tapilla. Botones. Chupa. Calzón. Camisa. Encajes. Chorreras. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la |

| | |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Cruz de la Orden de Carlos III. Espadín. Empuñadura. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Influencia francesa. Posición social. Símbolos reales. |

28.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 241.
- AZPEITIA BURGOS, A. Arte moderno y siglo XIX. En LACARRA, M. C., MORTE, C. y AZPEITIA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 87-115, p. 91-92, 95, 97.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976, p. 207.
- BERUETE, A. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74-75.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999, p. 28.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. Retrato de Carlos IV. En *REALIDAD e imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 104-105.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 36, 42, 44.

- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GÓMEZ ALFEO, M. V. La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930. En *GOYA 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 337-350, p. 341.
- GUERRERO LATORRE, A. Carlos IV (1788-1808). En BERNECKER, W.L., COLLADO, C. y HOSER, P. (eds.). *Los reyes de España: Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999, p. 185-198.
- LUNA, J. J. Carlos IV. En *El Conde de Aranda: Palacio de Sástago. Zaragoza. 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998, p. 366-367.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p.19.
- MORALES y MARÍN, J.L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p.179.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F.(eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 316, 319.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 34.
- SAMBRICIO, V. de. Carlos IV. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 101.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, 87.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.

- VEGA, J. *Carlos IV*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 282.

29.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



29. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

29.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm.

Localización: Zaragoza, Museo de Zaragoza¹.

Catalogaciones: GW 284; Morales y Marín 194 d.

29.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

29.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural, de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y flexionado y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda, abierta cae de forma lánguida. Tras ella, a su derecha, aparece un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real. Espacio interior con unas cortinas de color verde con flecos dorados, al fondo.

[Informativa] Viste traje de corte de gasa moteada de color oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes

¹ El lienzo es propiedad del Museo del Prado en cuyo inventario está registrado con el número 7.104 (antiguo 711 B). Tanto esta obra como su pareja –el *Retrato del rey Carlos IV*– proceden del Antiguo Ministerio de Hacienda, entidad que lo prestó con motivo de la Exposición celebrada en Madrid en 1900. En 1911, por Reales Órdenes de 15 de febrero y 10 de marzo, ingresaron en el Museo del Prado, que los depositó hasta 1925 en la Facultad de Farmacia de la Universidad Central de Madrid. En 1925 fueron depositados, también por Real Orden, en el Museo de San Telmo de San Sebastián donde permanecieron

blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos² oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés³ con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico⁴.

29.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

hasta 1961. Por una Orden Ministerial de 16 de junio de 1972 se depositaron en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, donde permanecen en la actualidad.

² Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en diferentes instituciones; el *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo; 190 x 106 cm. Madrid; Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253). Véase M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–.

³ A. Ribeiro –La moda femenina en los retratos de Goya. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 103– precisa que este tocado debió ser traído de Francia o confeccionado por alguna de las modistas francesas que se afincaron en Madrid. Para esta especialista en indumentaria es muy probable que esté inspirado en las creaciones de Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta.

⁴ V. de Sambricio –*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 97–, y J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis,

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gúastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia, y de María Lescynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrino y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrino de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817) infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici 1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París, 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro;

de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldrighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el

gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, éste fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado Primer Secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁵ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una

⁵ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

importante relación epistolar⁶ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

29.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo⁷ conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV⁸, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la institución comitente.

⁶ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra.* Madrid: M. Aguilar, [1935].

⁷ Aunque desconocemos las condiciones de este encargo, así como el precio que se pagó por él, J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura.* Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 213– precisa que este lienzo fue pintado para la Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid.

⁸ *Retrato del rey Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza. GW 283; Morales y Marín 193 d).

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional⁹. Entre las numerosas réplicas que conforman la serie, las similitudes compositivas y formales son estrechas, pues apenas hay leves

⁹ En efecto, aunque ignoramos cual es el prototipo inicial utilizado, lo cierto es que Goya debió recibir múltiples encargos para satisfacer la demanda las diversas dependencias oficiales y casas nobles. Una *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestrros Señores Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, publicada por la Imprenta Real el mismo año de 1789, recoge como obras de Goya tres parejas de retratos para ser colocadas en las fachadas de las casas madrileñas de los duques de Híjar, la Casa de Correos, y la casa de Campomanes.

También sabemos, aunque no han sido identificados hasta la fecha, que Goya pintó otra pareja de retratos reales para los duques de Osuna, por los cuales recibió 4.000 reales, según factura de 27 de febrero de 1790. Así consta en la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional. Sección Osuna-Cartas, Leg. 515, según A. Martínez Medina –La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los Condes-Duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, 19 de enero de 1789. *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1997, XXXVII, p. 283-290, p. 289– y F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 92–.

Así mismo, el 11 de mayo de 1789, recibió el pago de dos retratos realizados para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Un mes más tarde, el 30 de junio de 1789, presentó una factura a la Casa Real por dos parejas de retratos, una de medio cuerpo, y otra de cuerpo entero.

Se documentan por tanto, datos sobre siete parejas de retratos reales. No obstante, a excepción de los destinados a la Real Fábrica de Tabacos, los de cuerpo entero conservados en la actualidad en el Museo del Prado y los encargados por Campomanes, que parecen ser los conservados en la Real Academia de la Historia, ninguna de las cuatro parejas restantes puede identificarse con total seguridad y certeza.

Las parejas conservadas mantienen entre sí grandes afinidades compositivas, y tan solo presentan pequeñas diferencias en los colores de la indumentaria, la posición de las manos, los atributos y los objetos que sirven de fondo. Esta gran semejanza en tal elevado número de obras, así como la relativa rapidez con que debieron ser entregados los lienzos, ha hecho suponer a diferentes críticos que los pintores que formaban parte del taller del pintor en ese momento: Esteve, Juliá, etc. Pudieron ayudar al maestro aragonés a “encajar las figuras” y “pergeñar la composición general”, mientras que éste se reservó para sí la tarea de dar las últimas pinceladas.

El profundo estudio analítico, estilístico y documental que la labor de desentrañamiento de las diversas responsabilidades creativas exige, permite establecer y clarificar autorías, aunque es una tarea ardua y muy dificultosa. Un ejemplo reciente en esta línea es el catálogo que sobre la obra de Goya en la Fundación y Museo “Lázaro Galdiano” ha elaborado la investigadora Marina Cano, fruto del cual ha sido la descatalogación de una pareja de retratos reales similar a la que nos ocupa, conservada en esta institución y tradicionalmente atribuida a Goya.

Para ampliar información véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113–; A. E. Pérez Sánchez –Los Goyas de Tabacalera. En *Goya: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73–; y J. Tomlinson –Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114–.

variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

En estos lienzos oficiales Goya –en su condición de Pintor del Rey– retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias, ya que los retratos que sin fundamento se atribuyeron en el pasado a su pincel derivan de un modelo realizado por Antonio Rafael Mengs en 1765 con ocasión de su compromiso matrimonial, que posteriormente fue copiado por otros artistas, como Maella y Bayeu. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años –cuando había perdido cuatro de sus once hijos– y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez –la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura–, así como la lozanía de unos brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica de esta obra es indudable y muy similar a la otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. Destaca el cromatismo vivo, matizado y armoniosos. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan de los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

29.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

29.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos y tamaño natural de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y flexionado; y su mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo; y la mano izquierda, abierta, cae de forma lánguida.

Viste traje de corte de gasa moteada de color oscuro de estilo “María Antonieta” adornado con encajes, compuesto por un corpiño de talle puntiagudo, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes blancos y una falda. Se cubre los hombros y el pecho con un fichú transparente. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos están cubiertos con una escofieta de estilo francés con estampados azules, adornada con gasas, encajes, plumas blancas y azules y cintas azules. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa con la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico.

La figura está situada en un espacio interior equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real y decorado con una cortina de color verde con flecos dorados al fondo.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España. Forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la institución comitente.

Se incluye dentro de la primera serie de retratos para la que posaron los reyes en enero de 1789. De ella se han perdido los originales que fueron realizados del natural, a partir de los cuales se hicieron réplicas –por el propio Goya– y copias de taller –en las que es posible notar intervenciones de otros artistas colaboradores– destinadas a satisfacer una importante demanda institucional. Entre las réplicas que conforman la serie las similitudes compositivas y formales son estrechas pues apenas hay leves variaciones en los detalles ornamentales, los colores de la indumentaria y la disposición de los atributos.

En estos lienzos oficiales Goya retrata por primera vez a los reyes, pues no consta que los hubiese pintado siendo príncipes de Asturias. Sin duda, los nuevos soberanos quedaron complacidos con el trabajo realizado por Goya, pues, antes de la coronación pública y solemne, fue ascendido en su carrera de pintor palatino y fue nombrado Pintor de Cámara.

El esquema compositivo tiene claras influencias velazqueñas y sigue las pautas propias del retrato de aparato que se estilaba en la época. Dispone la figura en un emplazamiento caracterizado con los elementos retóricos propios de este tipo de composiciones: el espacio interior con los cortinajes en el fondo y los atributos reales propias de una reina consorte –la corona real sobre el manto de armiño– que simbolizan la monarquía.

La reina aparece representada a la edad de treinta y siete años y en su rostro Goya ha reflejado no sólo su semblante sino una caracterización psicológica de su temperamento, reproduciendo su penetrante mirada conjugada con una insinuada sonrisa que denota sutileza, seguridad y altanería. Son también evidentes los rasgos de su madurez –la sotabarba y el afilamiento de los labios producido por la pérdida de la dentadura–, así como la lozanía de unos

brazos de los que se sentía especialmente orgullosa. Los signos de su rango quedan patentes a través de la riqueza indumentaria y la insignia de la Orden Imperial.

La calidad técnica es similar a las otras semejantes que Goya tuvo que realizar para atender la avalancha de encargos. El cromatismo destaca por su viveza matizada y su armonía. La pincelada es fina y virtuosista y evidencia la indudable categoría estética de la obra.

Con esta serie Goya, que ya contaba con una valiosa y afamada trayectoria como retratista, consiguió fraguar un tipo de retrato de corte en el que se exaltan con eficacia los símbolos propios de la proclamación y coronación monárquica y también se evidencia una notable captación psicológica que testimoniaba tanto su conocimiento de los modelos como su capacidad para reflejar su personalidad.

29.3.2. *Descriptor*

| | |
|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Cortina. Flecós. Manto real. Corona real. Mueble. Traje de corte de estilo María Antonieta. Encajes. Corpiño. Falda. Fichú. Escofieta. Gasas. Plumas. Cintas. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DS. TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

29.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 241.
- AZPEITIA BURGOS, A. Arte moderno y siglo XIX. En LACARRA, M. C., MORTE, C. y AZPETÍA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 87-115, p. 91, 93, 95, 97.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, 103.
- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976, p. 207.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 74.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. Retrato de la reina María Luisa. En *REALIDAD e imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 106-107.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999, p. 28.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 44.

- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Historia de España. T. VII. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 179.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Las parejas reales de Goya: Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997, p. 25.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Los Goyas de Tabacalera. En *GOYA: Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Madrid: Tabapress, 1985, p. 59-73.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 316, 319.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 34.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87.
- SAMBRICIO, V. de. María Luisa de Parma, reina de España. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 102.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia. *Boletín de la Real Academia de la Historia: Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946, p. 7-27, p. 9-11.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.

- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya: Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 34-41.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 99-114.
- VEGA, J. *La Reina María Luisa. Del Ministerio de Hacienda*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 280-281.

30.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA



30. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA

30.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa de Parma.

Fecha: 1789, repintado entre 1799 y 1801¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 153 x 110 cm.

Localización: Zaragoza, Colección Ibercaja³.

Catalogaciones: Gudiol 309/70, 280/85; De Angelis 240 c⁴.

¹ Un estudio radiográfico realizado a finales de los años noventa por el Gabinete Técnico del Museo del Prado ha desvelado que la factura de la obra pertenece a dos épocas distintas, separadas entre sí por diez años: a principios del año 1789 corresponde el rostro de la reina y parte del fondo; y a los años 1799-1801 el repintado del vestido y el tocado. Esto permite reconstruir, parcialmente la historia del cuadro, que fue pintado inicialmente para conmemorar la proclamación de los reyes en 1789, pero debido a causas que ignoramos, o bien permaneció en el propio estudio del pintor, o bien en manos de sus comitentes. Sin embargo, diez años más tarde se consideró que había perdido vigencia y fue “actualizado”, recreando una nueva versión que modificaba la indumentaria y el tocado, aunque no la composición general.

² El estado de conservación de este retrato es excelente. Conserva el lienzo original sin reentelar, de modo que ha conservado con gran pureza toda la calidad de las pinceladas, desde los empastes originales más espesos, que muestran el trazo del pincel, hasta pequeñas pinceladas más finas. Los pigmentos –y por tanto su colorido y cualidades tonales– no han sufrido alteraciones graves.

³ En 1908 este retrato formaba parte de la colección del marqués de Casa Torres en Madrid, de donde pasó en 1985 a otra colección particular también madrileña. En 1998 fue adquirido por la entidad financiera aragonesa Ibercaja, en cuya sede, dentro del Patio de la Infanta –que toma su nombre de una de sus insignes propietarias, Teresa de Vallabriga, esposa morganática de su tío, el Infante don Luis, ironías del destino, que hace compartir espacio a dos personas que se mantuvieron tan distantes en vida– permanece expuesto al público.

⁴ Este retrato estuvo consignado como original de Goya en las grandes obras catalográficas de principios del siglo XX –Calvert, Beruete, Mayer y Desparmet-Fitzgerald–. No obstante, obraba en su contra el hecho de que no se hubiese podido identificar de manera segura en ningún inventario, comprendido el de los bienes de Goya, realizado a la muerte de su mujer, en 1812. A esto se sumaba que su primera aparición fue tardía, en los inicios del siglo XX, en la colección del marqués de Casa Torres; que durante mucho tiempo permaneció al margen de las exposiciones públicas; así como la extrañeza que causaba a los críticos la divergencia entre la edad que mostraba el rostro de la reina y la indumentaria que lucía. Esta suma de factores provocaron que el lienzo quedase fuera del catálogo elaborado a comienzos de los setenta por Gassier, Wilson y Lachenal, y que posteriormente también fuese descatalogado por Xavier de Salas y José Luis Morales y Marín.

No obstante, un estudio radiográfico realizado a finales de los noventa por el Gabinete Técnico del Museo del Prado, con motivo de su adquisición por Ibercaja ha permitido resolver el problema de su datación y restituirle su estatus de obra original de Goya.

30.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

30.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos de una mujer adulta, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado por detrás de la espalda y la mano derecha se oculta tras ella. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo; y la mano izquierda, abierta, cae lánguida. Tras ella, a su derecha aparece un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya la corona real. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje camisa de gasa de color blanco grisáceo de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote en pico y mangas cortas ceñidas por encima del codo, adornado con bordados de motivos florales dorados. Sus cabellos oscuros están rizados⁵ y tocados con un turbante de gasa blanca adornado con una pluma y cintas doradas y blancas. Cruza su pecho de derecha a izquierda terciada la banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija.

30.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

Hija de Felipe de Borbón y Farnesio (1722-1765), infante de España, duque de Parma, de Plasencia y de Gúastalla; y de Luisa Isabel de Francia (1727-1759).

⁵ Un rizo de este cabello sirve a Goya para ocultar un lunar postizo que María Luisa lucía años atrás y que en la fecha del repinte ya había pasado de moda. Véase A. Reuter –La reina María Luisa, 1789, 1799 y 1801. En *Goya. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 246–.

Esposa de Carlos de Borbón (Portici, Nápoles 1748-Nápoles 1819), príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1788-1808), rey de España, casados en 1765.

Madre de Carlos Clemente de Borbón (El Escorial 1771-1774); de Carlota Joaquina de Borbón (Madrid 1775-Queluz 1830), infanta de España, reina de Portugal y princesa de Brasil; de María Luisa de Borbón (1777-1782); de María Amalia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa Josefina de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca; de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Fernando de Borbón (El Escorial 1784-Madrid 1833), príncipe de Asturias, y futuro Fernando VII, rey de España; de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici 1848); infanta de España, reina de las Dos Sicilias; de María Teresa de Borbón (1791); de Felipe María de Borbón (1792); y de Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), infante de España y duque de Cádiz.

Hermana de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Nieta de Felipe V (1683-1746), rey de España, y de Isabel de Farnesio (1692-1766), reina de España, por línea paterna; y de Luis XV (Versalles, Francia 1710-1744), rey de Francia, y de María Leszcynska (Breslau 1703-Versalles 1768), reina de Francia, por línea materna.

Abuela y suegra de Luisa Carlota de Borbón, casada con Francisco de Paula en primeras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos Sicilias, reina de España, casada en 1829 con Fernando VII en cuartas nupcias.

Abuela de Isabel I de Borbón (1830-1904), reina de España (1833-1868); de Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), infanta de España; de Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, de Juan Carlos de Borbón y Braganza; de Fernando de Borbón y Braganza; de Carlos Luis de Parma (1799-1883); de Luisa Carlota de Parma (1802-1858); de Fernando II, rey

de las Dos Sicilias (1810-1859), de Carlos de Borbón Dos-Sicilias, príncipe de Capua; de Leopoldo de Borbón Dos-Sicilias, conde Siracusa; de Antonio de Borbón Dos-Sicilias, conde de Lecce; de Luis de Borbón Dos-Sicilias, conde de Aquila; de Francisco de Borbón Dos-Sicilias, conde de Trapani; de María Antonia de Borbón Dos-Sicilias, de María Amalia de Borbón Dos-Sicilias, de Teresa Cristina de Borbón Dos-Sicilias; de María Carolina de Borbón Dos-Sicilias; de Isabel Fernanda de Borbón y Borbón (Madrid 1821-?); de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), rey consorte de Isabel II; de Enrique María Fernando de Borbón y Borbón (Sevilla 1823-Carabanchel 1870), duque de Sevilla; de Luisa Teresa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1824-?); de Josefa Fernanda Luisa de Borbón y Borbón (Aranjuez 1827-?); de María Cristina de Borbón y Borbón (Madrid 1833-Madrid 1902); y de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905).

Sobrina y nuera de Carlos III de Borbón (Madrid 1716-1788), duque de Parma, Piacenza y Toscana, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), rey de España (1759-1788).

Sobrina de Francisco de Borbón y Farnesio (1717-1717); de María Ana Victoria de Borbón y Farnesio (1718-1781), infanta de España, reina de Portugal; de María Teresa de Borbón y Farnesio (1726-1746), infanta de España; de Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), infante de España, cardenal arzobispo de Toledo, XIII conde de Chinchón; de María Antonia de Borbón y Farnesio (1729-1785), infanta de España, reina de Cerdeña.

Prima, cuñada y suegra de Antonio Pascual de Borbón (1755-1817) infante de España, casado con María Amalia.

Prima y cuñada de María Isabel de Borbón (Nápoles 1740-1742); de María Josefa Antonia de Borbón (1742); de María Isabel de Borbón (Nápoles 1743-1749); de María Josefa de Borbón (Gaeta 1744-Madrid 1801), infanta de España; de María Luisa de Borbón (Nápoles 1745-Viena 1792), infanta de España, emperatriz del Sacro Imperio; de Felipe de Borbón (Portici

1747-1777), duque de Calabria; de María Teresa de Borbón (Portici 1749-1750); de Fernando de Borbón (Nápoles 1751-1825), infante de España, rey de Nápoles y Sicilia, rey de las Dos Sicilias (1759-1825); de Gabriel Antonio de Borbón (Portici 1752-El Escorial 1788), infante de España; de María Ana de Borbón (Portici 1754-1755); y de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771).

Prima de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios 1777-Madrid 1823), cardenal arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París, 1828), XV condesa de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Tía y suegra de Francisco I de Borbón Dos-Sicilias (1777-1830), rey de las Dos Sicilias (1825-1830), casado con María Isabel.

Nuera de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724-Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759), reina de España (1759-1760).

Suegra de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos Sicilias, princesa de Asturias, casada en primeras nupcias en 1802 con Fernando VII; de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casada en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casada en 1819 en terceras nupcias; de Luis I, rey de Etruria, casado con María Luisa; de María Francisca de Braganza, casada en primeras nupcias con Carlos María Isidro; de María Teresa de Braganza, princesa de Beira, casada en segundas nupcias con Carlos María Isidro; de Francisco del Balzo, casado en segundas nupcias en 1839 con María Isabel; de Juan VI de Portugal, casado con Carlota Joaquina; de María Amalia de Borbón, casada con Antonio Pascual; de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias, casada con Francisco de Paula; y de Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

Cuñada de Leopoldo II, emperador de Austria; y de María Amalia de Austria, archiduquesa de Austria.

[Informativa] Luisa María Teresa de Borbón y Borbón nació el 9 de diciembre de 1751 en Parma, capital del ducado italiano del mismo nombre. Fue la última de los hijos de Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia y sus padrinos fueron el marqués de Crussol y la marquesa de Leyde, quienes actuaron en nombre de los reyes de Francia.

Recibió una cuidada educación que fue supervisada por la marquesa de González, desde 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, y por el filósofo sensualista Condillac, quién escribió para ella y sus hermanos una *Gramática, Arte de Escribir, Arte de Razonar, Arte de Pensar e Historia General de los Hombres y de los Imperios*. Además de la música y la danza, fue instruida en la pintura –que aprendió de Giuseppe Baldighi–, así como en lenguas, entre ella la española.

En diciembre de 1762 se acordó su matrimonio con su primo hermano Carlos de Borbón, a la sazón príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Su matrimonio, al igual que el de su hermana, respondía a los intereses del Pacto de Familia. Las capitulaciones matrimoniales se decidieron en España y se enviaron a Parma con el marqués de Grimaldi. La joven María Luisa partió de Génova el 24 julio de 1765, tras el fallecimiento de su padre, que había tenido lugar el 18 de julio.

Sus desposorios con el príncipe de Asturias se celebraron el 4 de septiembre de 1765 en la Colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Durante este periodo como princesa de Asturias, María Luisa influyó en el gusto del príncipe por la buena música, la pintura y las artes decorativas. María Luisa fue muy dada al boato cortesano y poseyó un importante guardarropa. Era coqueta y presuntuosa y se sentía particularmente orgullosa de sus brazos, hasta el punto suprimir el uso de los guantes en las ceremonias cortesanas para poder lucirlos desnudos. En el ámbito político, los príncipes de Asturias tomaron posición a favor del denominado partido aragonés, a cuya cabeza se encontraba el conde de Aranda, frente a los

denominados “golillas”, agrupados en torno al conde de Floridablanca, en quién el rey Carlos III tenía depositada su confianza.

María Luisa distinguió con su amistad a un joven procedente de la nobleza extremeña y miembro de la Real Compañía de Guardias de Corps, Manuel Godoy, a quien los príncipes conocieron el 12 de septiembre de 1788 y con quien mantendrían una relación muy estrecha a lo largo de toda su vida.

Tras el fallecimiento de Carlos III, Carlos y María Luisa fueron proclamados reyes de España el 17 de enero de 1789. Meses más tarde, transcurrido el luto, tuvo lugar la coronación en Madrid el 23 de septiembre de 1789. Estos acontecimientos situaron a María Luisa, en tanto que reina consorte, en una situación de privilegio ante los asuntos de gobierno.

Aunque durante la etapa inicial se mantuvo el gobierno continuista de Floridablanca, éste fue sustituido por el conde de Aranda el 28 de febrero de 1792.

La presencia de Manuel Godoy en el círculo próximo de los reyes hizo que el 15 de noviembre de 1792 fuese nombrado Primer Secretario del Despacho Universal. En realidad representaba una “tercera vía” más dependiente de la voluntad real que se mantenía ajena a los viejos círculos de influencia. Su ascenso al poder ha sido visto por parte de la historiografía⁶ como una forma de recompensar la fuerte ascendencia que tuvo la reina María Luisa hacia su persona, desviando con ello la auténtica razón de su nombramiento. Durante su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁷ con el valido, que testimonia la fuerte vinculación, tanto afectiva como política, de los monarcas con su primer ministro.

La invasión de España por las tropas francesas produjo el 17 de marzo de 1808 la sublevación popular denominada Motín de Aranjuez, que supuso la

⁶ Señaladamente Carlos Seco Serrano. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

⁷ *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy: con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra*. Madrid: M. Aguilar, [1935].

destitución de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808. A finales de abril de ese mismo año, la familia real fue llamada a Bayona por Napoleón, a quién los sucesos del 2 de mayo en Madrid le sirvieron para precipitar las renunciaciones a la corona, primero de Fernando VII, y luego de Carlos IV.

Tras su renuncia, Carlos IV y María Luisa no regresaron a España. Se instalaron primero en Compiègne, posteriormente en Marsella y desde 1812 en Roma, donde habitaron el palacio Barberini. Finalizada la Guerra de la Independencia intentaron volver y establecerse en el palacio de Aranjuez, lugar favorito de María Luisa, pero su hijo, el rey Fernando VII, no lo consideró oportuno. La reina María Luisa falleció en Roma el 2 de enero de 1819.

30.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo inicialmente conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España, repintado posteriormente para actualizar su indumentaria. Tradicionalmente se ha considerado que forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV⁸, que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. Ambos estaban destinados a presidir las estancias nobles de la institución o familia comitentes.

Bajo la imagen actual aparece una pintura subyacente anterior, que se corresponde con la composición y las características de los retratos oficiales realizados con motivo de la coronación en 1789. Diez años más tarde, los reyes decidieron encargar nuevos retratos, pues los cambios en la moda y también el envejecimiento de los rasgos de los soberanos hacían obsoleta la

⁸ *Retrato del rey Carlos IV* (1789. Óleo sobre lienzo, 160 x 110 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes. Gudiol 308/70, 279/85; Morales y Marín 193 i). Este retrato figuraba a principios de siglo, junto con el que nos ocupa, en la colección Casa Torres, posteriormente pasó a la colección Masaveu, antes de llegar al Museo de Bellas Artes de Oviedo. Mientras que Goya modificó el retrato de la reina para actualizar su indumentaria, parece –a falta de estudios radiográficos concluyentes– que no tocó el de Carlos IV. Véase M. Mena –La Reine Marie-Louise. *En Goya: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París;

primera serie. En ese momento Goya se planteó la posibilidad de actualizar el retrato realizado en 1789 modificándolo de manera genial; atavió a la reina según el estilo Imperio –que triunfaba en ese momento– le impuso la banda de la Orden instituida por ella –que no figuraba en los retratos oficiales de 1789– y la tocó con un pequeño turbante escondiendo con golpes de pincel el inmenso tocado a la francesa que estaba presente en el modelo de años atrás.

La nueva composición se caracteriza por un innovador sentido del espacio en el que la figura femenina –iluminada con fuerza y ataviada con unas gasas transparentes y brillantes que recuerdan a las mujeres de los frescos de San Antonio de la Florida– se recorta sobre un fondo oscuro e indefinido, con unas sombras ricamente matizadas; y en el que los atributos reales, tan retóricos y ampulosos en los retratos de la primera serie, han perdido peso visual, cediendo protagonismo a la modelo.

Goya ha cambiado levemente, respecto a la versión inicial, la posición de la reina; el brazo derecho –que en la primera versión sostenía, extendido, un abanico– está ahora doblado y oculto tras la espalda, exhibiendo una actitud majestuosa y teatral, muy próxima a la que el artista plasmó en el retrato que hizo de la célebre actriz María Rosario Fernández⁹. También ha separado el brazo izquierdo del cuerpo, confiriéndole el volumen necesario mediante unas pinceladas –negras, largas, ligeras y precisas– que emplean la parte exterior de los trazos de luz sobre el verde oscuro de la cortina para sugerir la textura de la piel y el movimiento y que logran un diseño casi neoclásico de los brazos, de los que la reina se sentía tan orgullosa.

La pincelada es rápida, precisa y directa. El rostro –trazado con una precisión miniaturística– fue respetado en el repinte y no se retocó en la segunda versión. La cortina fue repintada superficialmente, presentando en la versión definitiva las sombras negras características de Goya, aplicadas

Philadelphia: Réunion des musées nationaux; Philadelphia Museum of Art, 1998; 1999, p. 164-167, especialmente nota 5–.

⁹ *Retrato de María del Rosario Fernández, la “Tirana”* (1799. Óleo sobre lienzo, 206 X 130 cm. Madrid, Real Academia de San Fernando. Gassier 362; GW 684; Gudiol 315/70, 286/85; Morales y Marín 297).

sobre los tonos verdes originales, con una mano segura pero delicada. La técnica goyesca se percibe también en la forma de reflejar la corona – colocada más hacia la izquierda en la segunda versión– trazada con unos golpes de pincel, aplicados uno a uno, para reflejar su volumen y aspecto metálico. Algo semejante ocurre con la indumentaria, en la que el artista logra disimular el pesado traje de estilo María Antonieta y realizar sobre él una gasa fina y transparente con delicados bordados de flores doradas.

En este lienzo la joven María Luisa del retrato original ha conservado gracias al talento del artista, la frescura y la vivacidad expresiva de su juventud. Lejos de los tópicos habituales sobre el juicio moral y pictórico de Goya acerca de María Luisa, el artista no muestra ninguna hostilidad hacia la reina, sino que, por el contrario, la valora y la presenta rodeada de todo su encanto femenino.

De este modo, el repintado se revela como un recurso que permite superar la rigidez oficial del retrato primitivo y dar paso a una nueva obra mucho más contemporánea e informal¹⁰ que la convierte en un testimonio valioso y expresivo de los procesos pictóricos utilizados por Goya, así como de la flexibilidad de su espíritu creativo, capaz de trocar una composición oficial, datada diez años antes, en una obra de carácter íntimo, conforme a la moda de una década más tarde.

¹⁰ Véase M. Mena Marqués –Goya: la question n'est pas résolue. En *Goya: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37, p. 36– para quien existen importantes similitudes técnicas que vinculan este retrato con los ángeles pintados en San Antonio de la Florida, otros retratos de la misma reina coetáneos y la misma *Familia de Carlos IV*.

30.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

30.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado por detrás de la espalda y la mano derecha se oculta tras ella. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo; y la mano izquierda, abierta, cae lánguida.

Viste traje camisa de gasa de color blanco grisáceo de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote en pico y mangas cortas ceñidas por encima del codo, adornado con bordados de motivos florales dorados. Sus cabellos oscuros están rizados y tocados con un turbante de gasa blanca adornado con una pluma y cintas doradas y blancas. Cruza su pecho de derecha a izquierda terciada la banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija.

La figura está situada en un espacio interior oscuro equipado con un mueble cubierto por un manto de armiño blanco sobre el que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo inicialmente conmemorativo de la proclamación de María Luisa de Parma como reina consorte de España, repintado posteriormente para actualizar su indumentaria. Tradicionalmente se ha considerado que forma pareja con el retrato de su esposo, el monarca Carlos IV, que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, obra con la que estaba destinada a presidir las estancias nobles de la institución o familia comitentes.

Bajo la imagen actual aparece una pintura subyacente anterior, que se corresponde con la composición y las características de los retratos oficiales realizados con motivo de la coronación en 1789. Diez años más tarde, los reyes decidieron encargar nuevos retratos, pues los cambios en la moda y también el envejecimiento de los rasgos de los soberanos hacían obsoleta la primera serie. Goya se planteó la posibilidad de actualizar y modificar un retrato realizado en 1789 por lo que atavió a la reina según el estilo Imperio, le impuso la banda de la Orden instituida por ella y la tocó con un pequeño turbante escondiendo con golpes de pincel el inmenso tocado a la francesa que estaba presente en el modelo de años atrás.

La nueva composición se caracteriza por un innovador sentido del espacio en el que la figura femenina –iluminada con fuerza y ataviada con unas gasas transparentes y brillantes que recuerdan a las mujeres de los frescos de San Antonio de la Florida– se recorta sobre un fondo oscuro e indefinido, con unas sombras ricamente matizadas; y en el que los atributos reales, tan retóricos y ampulosos en los retratos de la primera serie, han perdido peso visual, cediendo protagonismo a la modelo.

Goya ha cambiado levemente, respecto a la versión inicial, la posición de la reina; el brazo derecho está ahora doblado y oculto tras la espalda, exhibiendo una actitud majestuosa y teatral, muy próxima a la que el artista plasmó en el retrato que hizo de la célebre actriz María Rosario Fernández. También ha separado el brazo izquierdo del cuerpo, confiriéndole el volumen necesario mediante unas pinceladas que emplean la parte exterior de los trazos de luz sobre el verde oscuro de la cortina para sugerir la textura de la piel y el movimiento, y que logran un diseño casi neoclásico de los brazos.

La pincelada es rápida, precisa y directa. El rostro –trazado con una precisión miniaturística– fue respetado en el repinte y no se retocó en la segunda versión. La cortina fue repintada superficialmente, presentando en la versión definitiva las sombras negras características de Goya, aplicadas sobre los tonos verdes originales, con una mano segura pero delicada. La

técnica goyesca se percibe también en la forma de reflejar la corona trazada con unos golpes de pincel, aplicados uno a uno, para reflejar su volumen y aspecto metálico. Algo semejante ocurre con la indumentaria, en la que el artista logra disimular el pesado traje de estilo María Antonieta y realizar sobre él una gasa fina y transparente con delicados bordados de flores doradas.

En este lienzo la joven María Luisa del retrato original ha conservado gracias al talento del artista, la frescura y la vivacidad expresiva de su juventud. Lejos de los tópicos habituales sobre el juicio moral y pictórico de Goya acerca de María Luisa, el artista no muestra ninguna hostilidad hacia la reina, sino que, por el contrario, la valora y la presenta rodeada de todo su encanto femenino.

El repintado se revela como un recurso que permite superar la rigidez oficial del retrato primitivo y dar paso a una nueva obra mucho más contemporánea e informal, que la convierte en un testimonio valioso y expresivo sobre los procesos pictóricos utilizados por Goya, así como sobre la flexibilidad de su espíritu creativo, capaz de trocar una composición oficial, datada diez años antes, en una obra de carácter íntimo, conforme a la moda de una década más tarde.

30.3.2. Descriptores

| | |
|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819). |
| CRONOLÓGICOS | 1789. 1799. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. Salón. |
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. Retrato repintado. |
| TEMÁTICOS- | Mujer adulta. Reina de España. Manto real. Corona real. |

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| REFERENCIALES | Mueble. Traje camisa de estilo Imperio. Bordados. Turbante. Pluma. Cintas. Banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Sortija. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Monarquía. Poder regio. Coronación. Proclamación real. Entronización. Dinastía. Casa de Borbón. Arquetipos femeninos. Posición social. Símbolos reales. |

30.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 103.
- BUESA CONDE, D. J. Ibercaja y el maestro Goya. En *IBERCAJA, una aportación al desarrollo económico y social 1876-2001*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 259-266, p. 266.
- CENTELLAS, R. Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *DE GOYA al cambio de siglo (1800-1920): Pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29, p. 24.
- CEPEDA, J. Los Borbones españoles del S. XIV. En *EL REAL Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Concejalía de Cultura y Deportes; Patrimonio Nacional, 1987, p. 149-162.
- COMBA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, año 21, 246, p. 30-39.
- GASSIER, P. Introduction. En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 11-27, p. 23.
- GASSIER, P. Portrait de la reine Maria-Luisa. En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 40-41.
- GERARD POWELL, V. Goya portraitiste. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p.67-75, 71.

- GIL NOVALES, A. Política y sociedad. En Tuñón de Lara, M. (dir.). *Historia de España. T. VII: Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Madrid: Labor, 1988, p. 249-263.
- GLENDINNING, N. El retrato en la obra de Goya: Aristócratas y burgueses de signo variado. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 182-195, p. 187.
- MENA MARQUÉS, M. B. La Reine Marie-Louise. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 164-167.
- MENA MARQUÉS, M. Goya: la question n'est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37, p. 36.
- MENA MARQUÉS, M. B. Metamorfosis de un lienzo. ¿El retrato de Josefa Bayeu?. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 163-196, p. 177.
- REUTER, A. La reina María Luisa, 1789, 1799 y 1801. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 246-247, 336.
- ROSE DE VIEJO, I. Lille and Philadelphia. Goya, and regard libre. *The Burlington Magazine*. 1999, 141, 1153, p. 246-248, p. 247.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- WILSON-BAREAU, J. Goya au travail. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 83-96, p. 89.

31.

RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA



31. RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA

31.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Martín Zapater y Clavería.

Fecha: 1790¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm.

Localización: La Haya, Suiza, Colección particular².

Catalogaciones: Gassier 235; GW 290; Gudiol 293/1970, 265/1985; Morales y Marín 200.

Inscripción: Firmado y fechado en el pliego de papel, abajo a la izquierda: *“Mi amigo Martⁿ Zapater. Con el / mayor trabajo / te he hecho el / Retrato / Goya / 1790”*.

31.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

31.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre una mesa y con la mano derecha sujeta unos pliegos de papel, en los que aparece una

¹ La obra fue realizada, muy probablemente, durante la estancia del pintor en Zaragoza, cuando – aprovechando un permiso para ausentarse de la corte y viajar a Valencia– estuvo en la ciudad pasando las Fiestas del Pilar desde el 9 de octubre hasta el 5 de noviembre de ese año de 1790. En el epistolario de F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 301– se recoge en una carta fechada en Valencia en septiembre de 1790, una mención explícita a las tareas previas a la realización de este retrato “(...). Con que no hagas burla, narigón de m., que voy a hacer que me preparen el lienzo para tu quadro, que ya no bibiré hasta que lo aga...”.

² El retrato estuvo en posesión de Martín Zapater hasta su muerte, posteriormente pasó a su hermano, y de éste al sobrino-nieto del efigiado, Francisco Zapater y Gomez en Zaragoza, quien lo heredó junto con otras obras y documentos, como las cartas de Francisco de Goya. Francisco Zapater vendió la obra a la colección Durand-Ruel de París, posteriormente la obra pasó a las colecciones de Widener de Elkins Park, Filadelfia, más tarde a la colección Thyssen de Ruano y Schloss Rohncz, y finalmente a su propietario actual, quien lo mantiene en depósito en la Galería Cramer de La Haya.

inscripción con la fecha y la firma del autor. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo. Espacio interior oscuro.

[Informativa] Viste un traje compuesto por casaca de color azul abotonada, chupa de color blanco abotonada y calzón de color oscuro. Lleva camisa blanca con chorreras; y, sobre ella, luce en el cuello corbatín blanco. Cabello natural empolvado, peinado con un bucle. El sillón tiene el respaldo moldado, ovalado y tapizado con un tejido de color rojizo con claveteamiento muy acusado. La mesa es de madera oscura y rectangular.

31.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Martín Zapater y Clavería (Zaragoza 1747³-Zaragoza 1803), comerciante, hacendado, ilustrado, diputado del común del Ayuntamiento de Zaragoza, noble de Aragón, miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, bibliófilo, coleccionista de arte, amigo y corresponsal de Francisco de Goya⁴, amigo de Juan Martín de Goicoechea, amigo de Ramón de Pignatelli.

Hijo de Francisco Zapater Tapia (Sástago ¿-?), y de Isabel Clavería Faguás (Juslibol 1711-1784).

Hermano de Joaquín Zapater y Clavería (1738-?); de Luis Zapater y Clavería (1742-Zaragoza 1799); y de María Manuela Zapater y Clavería (1752-1781).

Nieto de Gregorio Clavería y de Ana Faguás.

³ Baticle, Ansón y Ona confirman esta fecha, mientras que J. L. Morales Marín y W. Rincón –*Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 51-55– sostienen que nació en 1746.

⁴ La relación epistolar entre Francisco de Goya y Martín Zapater ha merecido una atención especial por parte de diferentes y notables críticos, entre ellos destaca la pionera aportación de H. Gimeno Fernández-Vizarra –*Cartas de D. Martín Zapater a D. Francisco de Goya y Lucientes*. *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*. 1917, n. 1, p. 20 y ss.–; las ediciones críticas realizadas por A. Canellas López, y por M. Agueda y X. de Salas; y los artículos monográficos de G. Mercadier –*Los dibujos en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la ilustración humorística al código confidencia*. En *Actas del I Symposium del Seminario de la Ilustración Aragonesa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987, p. 145-167–; A. Ansón –*Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater*. *Boletín del Museo e*

Tío de Mateo Zapater Lorenz (1778-1830); de Francisco Zapater Lorenz (1781-Zaragoza 1828); y de Andresa Lacambra Zapater.

Sobrino de Joaquina Alduy, casada con Antonio Peralta.

Cuñado de Vicenta Lorenz, casada con Luis Zapater y Clavería; y de Miguel Lacambra (Juslibol, Zaragoza 1711-1784), casado con María Manuela Zapater y Clavería.

Sobrino-nieto de Juana Faguás (¿-1780), casada con Francisco Alduy.

Tío-abuelo de Cristino Zapater y Gómez, y de Francisco Zapater y Gómez (Zaragoza 1820-La Puebla de Híjar, Teruel 1897), hijos de Francisco Zapater Lorenz.

[Informativa] Martín Zapater y Clavería nació en Zaragoza el 11 de noviembre de 1747 y fue bautizado al día siguiente en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Su familia provenía del Bajo Aragón, donde estuvo vinculada a las actividades agrarias. Huérfano de padres, se crió en casa de su tía-abuela Juana Faguás, hermana de su abuela materna, mujer de posición acomodada por casamiento con Francisco de Alduy, y de la hija de ésta, Joaquina de Alduy y su esposo, Antonio Peralta, que estaba en la céntrica calle del Coso, n.º 27⁵ moderno, próxima al actual Casino Mercantil, frente al palacio de Sástago. Una vez fallecidos sus tíos-abuelos, Zapater heredó este valioso inmueble.

Se educó en las Escuelas Pías, donde quizá fue condiscípulo de Goya⁶, y donde pudo surgir la gran amistad entre ambos. Realizó estudios de Gramática y Latinidad, y desde 1768 se dedicó a administrar las numerosas

Instituto Camón Aznar. 1995, LIX-LX, p. 247-292–; y R. Andioc –Sobre algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater y otras cosas. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, 70, p. 5-28–.

⁵ J. L. Ona –*Goya y su familia en Zaragoza: Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997 p. 58-61, 293-300– con gran rigor documental, señala los diferentes domicilios que habitó en el ciudad, y pone de manifiesto el paralelismo en el proceso de ascenso social de ambos amigos.

⁶ La coincidencia en las Escuelas Pías es tema de controversia entre los estudiosos de la vida y obra de Goya, pues no está claro que fuesen condiscípulos, dada la diferencia de edad entre ellos, y parece más probable que hubiesen mantenido relaciones de vecindad.

propiedades agrícolas que poseían sus tíos y protectores, y se inició en la actividad del comercio de granos.

A partir de 1775 tomó en arriendo los frutos señoriales de la baronía de Figueruelas, de la Castellanía de Amposta y de las Encomiendas de Aliaga y Zaragoza todas éstas de la Orden de San Juan de Jerusalén; y llegó a ser el mayor arrendatario de bienes señoriales de la época, superando a incluso a su amigo Juan Martín de Goicoechea. También tuvo durante muchos años la comisión de los utensilios del reino de Aragón. Obtuvo con ello grandes beneficios, que reinvertió en la compra de campos, viñas y olivares.

Al morir su tía Juana Faguás en febrero de 1780, heredó la cuantiosa suma de 8.000 libras ó 10.000 pesos. Después, heredaría en 1789 de Joaquina de Alduy numerosas propiedades rústicas en Fuentes de Ebro (Zaragoza), Zaragoza y La Puebla de Híjar (Teruel).

Tuvo el arrendamiento del pósito de trigo y del almacén de la paja de Zaragoza, y la contrata del suministro de cebada para el ejército de Aragón. Comerció con el sur de Francia, Cataluña y Valencia, alcanzando una sólida fortuna. Viajó varias veces a Madrid, especialmente en la década de 1790, a Valencia y a Francia.

Fue diputado del común del Ayuntamiento de Zaragoza en varios periodos bianuales. En la primavera de 1789 adelantó una importante suma de dinero al ayuntamiento de Zaragoza para la compra de trigo, tocino y carbón vegetal y así abastecer el mercado de la ciudad, y con ello paliar la carestía de dichos productos causada por las malas cosechas. Como reconocimiento a su generosidad, Carlos IV le concedió el título de noble de Aragón en agosto de ese año. En 1802 volvió a prestar dinero al municipio, esta vez junto con Juan Martín de Goicoechea, y por motivos semejantes.

Su protagonismo social fue intenso. Fue miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde 1776 y su tesorero desde 1790 hasta febrero de 1800, año en que dimitió. Allí fue estrecho colaborador de Juan Martín de Goicoechea.

Colaboró activamente en las gestiones que condujeron a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1792, de la que fue académico de honor desde octubre de 1793, viceconsiliario desde 1797, y primer consiliario en 7 de abril de 1802.

Fue un auténtico ilustrado, culto, dueño de una excelente biblioteca y de algunas obras de arte. Hablaba muy bien francés y mandó a estudiar a sus sobrinos Mateo y Francisco a colegios de Francia, aunque no disimulaba en sus cartas su preocupación por los acontecimientos ocurridos durante la Revolución.

No se puede decir que fuera un gran coleccionista de pintura, pero poseyó varios cuadros de Goya, que pasarían por herencia a su sobrino Mateo Zapater y Lorenz, y luego a su sobrino-nieto Francisco Zapater y Gómez, hijo de su sobrino Francisco. Eran estos: *Tobías y el Ángel* (1762); un *San Cristóbal* y en el reverso una *Dolorosa* para un relicario (1775); un borrón de un *Baile de ronda*, que debe ser, sin duda, el *Baile a orillas del Manzanares* (1777); el tercer boceto para el cuadro de *San Bernardino de Siena predicando*, para San Francisco el Grande de Madrid, que perteneció a la familia Bergua-Escudero de Zaragoza hasta 1949 y hoy está en colección privada de Madrid; el retrato con la cabeza de *Pignatelli* (1790), preparatorio para el cuadro de cuerpo entero, propiedad actual de la duquesa de Villahermosa; los dos retratos que Goya le hizo a Zapater (1790 y 1797); el boceto de la *Santa Cena* para el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz (h. 1795), que estuvo en Zaragoza hasta 1932, propiedad del Sr. Gimeno y después de su viuda Cecilia Balaguer, y que actualmente está en la colección Kleinberger de París; y los bocetos para los tres cuadros de altar de la iglesia de San Fernando de Torrero (h. 1800), hoy en los Museos Lázaro Galdiano de Madrid y de Bellas Artes de Buenos Aires.

Permaneció soltero durante toda su vida y falleció en su domicilio del Coso zaragozano en el año 1803, a los 56 años de edad.

31.2.3. Interpretación

Retrato privado de amigo realizado para celebrar la concesión a Martín Zapater del privilegio de noble de Aragón en 1789⁷ por el rey, Carlos IV. No obstante, no es tanto una obra conmemorativa como un retrato de amigo⁸ –psicológico y de carácter íntimo– que expresa su carácter sencillo y humano y que testimonia el profundo afecto que por él siente el pintor.

La obra constituye una de las primeras muestras del prototipo de retrato de amigo que cristalizará, en los años venideros en alguno de sus mejores lienzos⁹. Anticipa todos los rasgos de este tipo de obras, en cuanto a formato, tamaño, recursos compositivos, estilo, etc.

La composición se caracteriza por la sencillez de recursos utilizados, que se centran en resaltar la expresión del personaje y la relación de amistad que mantiene con el artista. La figura se recorta sobre un fondo oscuro y su disposición es similar –aunque menos lograda– a la que un par de años más tarde empleará en otros retratos¹⁰ de amigo. El carácter y la personalidad del

⁷ N. Glendinning –Perspectivas: La herida y el arco. Arte y psicología en la vida de Goya. En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 19-41, p. 22– indica en nota que este privilegio se le concedió por Real Decreto de 31 de julio de 1789, según consta en la documentación disponible en Archivo Histórico Nacional –Consejos, libro 2284, fol. 184–.

⁸ No se conserva documentación alguna que permita reconstruir las condiciones de realización de este retrato, tan sólo una recreación más o menos literaria debida a la pluma de J. López Rey –*Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 23– quien escribe: “Un día de octubre madrileño Goya se llega a visitar al hermano de Yoldi [amigo común del pintor y de Zapater], Pepe, que en ese momento está escribiendo a Zaragoza. Los dos amigos comienzan a bromear sobre si no sería mejor que ellos llevaran la carta en persona. ‘Si serás hombre o no de aguantar’. Como los dos parecen serlo, emprenden la larga jornada, y al cabo de tres días llegan a la vieja ciudad en sus fiestas. Fue entonces, sin duda, cuando Goya pintó el retrato con la entrañable dedicatoria: ‘Mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo te ha hecho el retrato, Goya. 1790’”. En este sentido, forma parte del conjunto de retratos –como los del juez Altamirano, Sebastián Martínez, Asensio Julia, Muguero, etc.– en los que Goya quiere que su relación de amistad con el efigiado quede explícitamente recogida en el propio lienzo. Véase, a este respecto, N. Glendinning –Perspectivas: De Gustibus. Marco social de la afición al arte. En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 41-65, p. 63-64–.

⁹ Señaladamente el *Retrato de Sebastián Martínez* (1792. Óleo sobre lienzo, 92, 9 x 67, 6 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Foundation. Gassier 253; GW 333; Gudiol 310/70; Salas 247; Morales y Marín 213).

¹⁰ *Retrato de Juan Agustín Ceán-Bermúdez* (Ca. 1792-1793. Óleo sobre lienzo, 122 x 88 cm. Madrid, Colección Marqués de Perinat. Gassier 257; GW 334; Gudiol 318/70, 289/85; De Angelis 283; Morales Marín 224).

efigiado constituyen un centro de atención importante, de manera que Goya omite cualquier referencia a las actividades que realiza, al ambiente en que se desenvuelve o a su posición social, y centra su atención en la afectuosa expresión de la cara de su compañero de la infancia y en los pliegos de papel que evocan la extensa correspondencia que mantienen, en un tiempo en el que las ocupaciones de cada uno los sitúan en la distancia.

La gama cromática es reducida y armoniosa. No obstante, el uso de la luz sobre las manchas de color contribuye con eficacia a resaltar los focos de atención visual de la obra, pues intensifica la delicadeza de la mano que sujeta los pliegos de papel, la mirada profunda y serena de los ojos y la expresividad de las facciones del rostro, que aparece pálido y demacrado mostrando todavía las secuelas de una larga enfermedad que le había tenido convaleciente ese mismo año.

El modelado adolece de falta de relieve, aunque este defecto puede achacarse en parte al deficiente estado de conservación en que se encuentra la obra, lo que impide una exhaustiva apreciación de su calidad.

Es una obra sencilla e íntima, llena de hondura psicológica y de afecto del pintor hacia su amigo, del que proyecta una imagen serena, franca e inteligente, desprovista de solemnidad y escenografía.

31.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

31.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Martín Zapater y Clavería, sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre una mesa; y con la mano derecha sujeta unos pliegos de papel en los que aparece una

inscripción con la fecha y la firma del autor. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo.

Viste un traje compuesto por casaca de color azul abotonada, chupa de color blanco abotonada y calzón de color oscuro. Lleva camisa blanca con chorreras; y, sobre ella, luce en el cuello corbatín blanco. Su cabello natural está empolvado y peinado con un bucle.

La figura está situada en un espacio interior, amueblado con un sillón de respaldo moldado, ovalado y tapizado con un tejido de color rojizo con claveteamiento muy acusado; y una mesa de madera oscura y rectangular.

Es un retrato privado de amigo realizado para celebrar la concesión a Martín Zapater del privilegio de noble de Aragón en 1789 por el rey, Carlos IV. No obstante, no es tanto una obra conmemorativa como un retrato de amigo –psicológico y de carácter íntimo–, que expresa su carácter sencillo y humano y que testimonia el profundo afecto que por él siente el pintor.

La obra constituye una de las primeras muestras del prototipo de retrato de amigo y anticipa todos los rasgos de este tipo de obras en cuanto a formato, tamaño, recursos compositivos, estilo, etc.

La composición se caracteriza por la sencillez de recursos, que se centran en resaltar la expresión del personaje y la relación de amistad que mantiene con el artista. La figura se recorta sobre un fondo oscuro y su disposición es similar –aunque menos lograda– a la que un par de años más tarde empleará en otros retratos de amigo. El carácter y la personalidad del efigiado constituyen un centro de atención importante, de manera que Goya omite cualquier referencia a las actividades que realiza, al ambiente en que se desenvuelve o a su posición social; y centra su atención en la afectuosa expresión de la cara del compañero de la infancia y en los pliegos de papel que evocan la extensa correspondencia que mantienen.

La gama cromática es reducida y armoniosa. No obstante, el uso de la luz sobre las manchas de color contribuye con eficacia a resaltar los focos de atención visual de la obra, pues intensifica la delicadeza de la mano que sujeta los pliegos de papel, la mirada profunda y serena de los ojos y la

expresividad de las facciones del rostro, que aparece pálido y demacrado mostrando las secuelas de una larga enfermedad que le había tenido convaleciente ese mismo año.

El modelado adolece de falta de relieve, aunque este defecto puede achacarse en parte al deficiente estado de conservación en que se encuentra la obra, lo que impide una exhaustiva apreciación de su calidad.

Es una obra sencilla e íntima, llena de hondura psicológica y de afecto del pintor hacia su amigo, del que proyecta una imagen serena, franca e inteligente, desprovista de solemnidad y escenografía.

31.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Zapater y Clavería, Martín (1747-1803). |
| CRONOLÓGICOS | 1790. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de medio cuerpo largo. Retrato sedente. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato psicológico. Retrato conmemorativo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre adulto. Comerciante. Hacendado. Ilustrado. Diputado del común del Ayuntamiento de Zaragoza. Noble de Aragón. Miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Académico de honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Bibliófilo. Coleccionista de arte. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Sebastián Martínez. Amigo de Juan Martín de Goicoechea. Sillón. Mesa. Pliegos de papel. Inscripción. Traje. Casaca. Botones. Chupa. Calzón. Camisa. Chorreras. Corbatín. Cabellos empolvados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Posición social. Afecto. Sencillez. Enfermedad. Convalecencia. Correspondencia. Amistad. Burguesía. Triunfo social. Ilustración. Poder económico. Paisanaje. |

31.4. BIBLIOGRAFÍA

- ABBRUZZESE, M. *Goya: The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1976. Dolphin art books, p. 9.
- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*, 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- ANDIOC, R. Sobre algunos dibujos de las Cartas de Goya a Zapater y otras cosas. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, 70, p. 5-28.
- ANSÓN NAVARRO, A. Retrato de Martín Zapater. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón Aragón'92, 1992, p. 222.
- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 158-160, 163-165.
- ANSÓN NAVARRO, A. Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. LIX-LX, 1995, p. 247-292.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- ARNAIZ, José M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 93, 114, 126.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 39-40.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 84-87.
- CENTELLAS, R. Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *DE GOYA al cambio de siglo (1800-1920): Pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29, p. 16.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 74.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 122.

- GASSIER, P. Portrait de Martín Zapater En GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin–29 août 1982 [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 42-43.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 160.
- GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de marzo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio de 1989: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 73-88, p. 77.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 39.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149, p. 139-140.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: La herida y el arco. Arte y psicología en la vida de Goya. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 19-41.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: De Gustibus. Marco social de la afición al arte. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 41-65, p. 63-64.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. Algo más que amistad: (Goya, Zapater y Goicoechea). *Rolde*. 1996, 75, p. 22-25.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. Aragón y la burguesía mercantil autóctona En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 305-338, p. 308-317.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 301.
- GRASA, T. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón. 1992, p. 120-121.
- JUSDADO MARTÍN, J. Goya y el correo. *Boletín de la Academia iberoamericana y filipina de Historia Postal*. 1975, 31, 112-113, p. 5-36, p. 26.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 23.

- MORALES, J. L. y RINCON, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 54-55, 76.
- ONA GONZÁLEZ, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, 58-61, 293-300.
- RINCON, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA: Jornadas entorno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 72-73.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 55-56.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 37-47.

32.

RETRATO DE RAMON DE PIGNATELLI



32. RETRATO DE RAMON DE PIGNATELLI

32.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Ramón de Pignatelli.

Fecha: Ca. 1790.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 79 x 62 cm.

Localización: Pedrola, Colección Duquesa de Villahermosa².

Catalogaciones: Gassier³ 236; GW 292; Gudiol 312/70, 283/85; Salas 21; De Angelis 247; Morales y Marín 197.

32.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

32.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto largo y tamaño natural de un hombre anciano en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste indumentaria talar de color negro, compuesta por sotana negra y alzacuellos blanco. Sobre sus cabellos lleva una peluca gris de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la cruz de la Orden de Carlos III.

¹ V. de Sambricio –*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la Capitalidad*. Madrid. Ayuntamiento de Madrid; D.G. de Bellas Artes, 1961, p. 37– describe el soporte como “tabla”. Sin duda se trata de un error que se deslizó en el catálogo, pues ningún otro estudioso coincide en el dato.

²R. Centellas –Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *De Goya al cambio de siglo (1800-1920): pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29, p. 14– indica que este retrato perteneció a Martín Zapater, quien lo legó a su sobrino-nieto Francisco Zapater. Este, a su vez, lo vendió a Valentín Carderera, que lo compró para los duques de Villahermosa.

³P. Gassier –*Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981. 2 v. Biblioteca Gráfica Noguer; 6-7– cataloga también una copia reducida de este retrato preliminar, *Retrato de Ramón de Pignatelli* (Ca. 1790. Zaragoza, Colección particular de los sucesores de Hilarión Gimeno. Gassier 237; GW 291).

32.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo (Zaragoza 1734-Zaragoza 1793), noble, clérigo, ilustrado, político, canónigo del Cabildo Metropolitano del Pilar de Zaragoza, rector de la Universidad de Zaragoza, regidor de la Real Casa de Misericordia, protector del Canal Imperial de Aragón y del Canal Real de Tauste, caballero de la Orden de Carlos III, miembro fundador de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, miembro de mérito de la Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, amigo y protector de Francisco de Goya, amigo y protector de Juan Martín de Goicoechea, amigo y protector de Martín Zapater.

Hijo de Antonio Pignatelli de Aragón Carrafa y Cortés (Madrid 1700-Nápoles 1746), príncipe del Sacro Imperio, conde de Fuentes; y de María Francisca Moncayo Fernández de Heredia Blanes y Calatayud⁴ (Barcelona 1700-Zaragoza 1742), marquesa de Mora y Coscojuela.

Hermano de María Francisca Pignatelli de Aragón y Moncayo (1730-?); de Joaquín Atanasio Pignatelli de Aragón y Moncayo (1724-1776), príncipe del Sacro Imperio, conde de Fuentes, marqués de Mora y Coscojuela; de Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo (1726-?), presbítero, arcediano de Belchite, viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; de José Pignatelli de Aragón y Moncayo (Zaragoza 1737-Roma 1811), jesuita y santo de la Iglesia Católica; de Nicolás Juan Pignatelli de Aragón y Moncayo (1735-?), jesuita; y de Francisco Pignatelli de Aragón y Moncayo (1728-?).

⁴ José A Ferrer Benemelli –Don Ramón Pignatelli y el motín de Esquilache: Una nueva versión del motín en Zaragoza. En *Actas del primer simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987, p. 90, nota 5– cita a la madre de Ramón Pignatelli, como María Francisca de Moncayo Blau y Centella. Por su parte, J. M. Arnaiz –Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 132– la denomina Francisca de Moncayo y Palafox.

Tío de José María Pignatelli de Aragón y Gonzaga (1745-1774); de Carlos Pignatelli de Aragón y Gonzaga; de M.^a Francisca Pignatelli de Aragón y Gonzaga (1748-1769), duquesa de Medinaceli; de Luis Antonio Pignatelli de Aragón y Gonzaga (1749-1801); de Joaquín Pignatelli de Aragón y Gonzaga; de M.^a Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga (Fuentes de Ebro, Zaragoza 1753-Madrid 1816), duquesa de Villahermosa; y de Juan Antonio Pignatelli de Aragón y Gonzaga.

Cuñado de la María Luisa Gonzaga y Caracciolo (1726-1773), casada en primeras nupcias con Joaquín; de Mariana de Silva Bazán y Sarmiento (1740-1784), casada en segundas nupcias con Joaquín; y de Fernando Cárdenas y Pignatelli, conde de la Acerra, casado con María Francisca.

[Informativa] Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo nació en Zaragoza, en la parroquia de San Gil Abad, el día 18 de abril de 1734. Fue el tercer hijo de una de las familias de la más alta nobleza aragonesa.

Recibió las primeras enseñanzas en Zaragoza, hasta que en 1742, después del fallecimiento de su madre, se trasladó a Nápoles con su familia y después a Roma. Entre los 12 y 19 años estuvo en el Colegio Clementino de los jesuitas en Roma, donde estudio latín y humanidades, dedicándose a la lectura de los clásicos. Durante este periodo se aficionó al estudio de las ciencias políticas, y más tarde se inclinó por la carrera eclesiástica.

En 1751 regresó a Zaragoza donde comenzó a estudiar Cánones en su Universidad. En 1753, Benedicto XIV le confirió una canonjía en el cabildo catedralicio de Zaragoza, y fue nombrado miembro de su Junta de Hacienda y visitador del arciprestazgo de Belchite.

Pignatelli logró el grado de bachiller en Cánones en la Universidad de Zaragoza el 6 de febrero de 1755 y los grados de licenciatura y doctorado –previa peculiar dispensa– el 6 de abril del mismo año. Fue rector de esta universidad en los años 1762-1763, 1782-1784 y desde 1791 hasta su fallecimiento. Una constante de su tarea como gestor fue la reivindicación de las prerrogativas docentes universitarias, en detrimento del clero regular,

que pretendía impartir las disciplinas que le eran privativas en sus propios conventos.

En 1764 el rey Carlos III le nombró regidor de la Sitiada (1764-1788), junta encargada del gobierno y administración de la Real Casa de la Misericordia, que incluía el Hospital de Gracia, la Casa de Locos y la de Huérfanos. Como regidor de la Sitiada se preocupó del problema de la mendicidad en Zaragoza; y consiguió que se ampliara y terminara la Real Casa de la Misericordia (1790), aprovechando para dicha edificación los fondos y bienes procedentes de la extinta Compañía de Jesús y los caudales del Fondo Pío Beneficial del Arzobispado, además de cuantiosas donaciones particulares. En la misma estableció una industria manufacturera de paños y lonas. Aledaño a dicho edificio, se construyó la plaza de toros de La Misericordia de Zaragoza que se inauguró el 8 de septiembre de 1764, cuyos beneficios servían para subvenir las necesidades económicas de la Casa de Misericordia.

Como miembro activo del clero capitular zaragozano, su participación fue muy controvertida. Las actas del cabildo revelan constantes enfrentamientos, moderados por su condición nobiliaria y por el respaldo explícito que recibió de la monarquía. Pese a estos enfrentamientos fue nombrado secretario del cabildo en 1761, diacono de pontificales y cuaresmero en 1763, administrador de canonical desde 1764 a 1770, chantre en 1773, visitador del arciprestazgo de Belchite en 1777, además de recibir misiones económicas o de representación protocolaria en numerosas ocasiones. La época de mayor tensión con los miembros del cabildo tuvo lugar en 1785 y se solucionó, en parte, con la intervención regia.

En 1776 contribuyó activamente a la creación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, institución en la que ocupó varios cargos, como el de censor perpetuo. Coincidió en ella con Juan Martín de Goicoechea. Llegó a ser nombrado vicedirector primero, cargo que no aceptó, alegando exceso de ocupaciones. Pertenece también a la Real Sociedad Económica Vascongada y a la Matritense.

Su obra literaria constituye una de las facetas menos conocidas de su trabajo, aunque Latassa incluye en ella una docena de títulos⁵. Se caracteriza por la claridad de exposición y por un estilo peculiar, propio de un documentado aristócrata ilustrado, que incluye numerosas citas de clásicos latinos, castellanos e italianos.

En 1772, Carlos III en un real decreto promulgado el 9 de mayo le nombró, a instancias del Conde de Aranda, “Protector” del futuro Canal Imperial de Aragón, cargo al que se le añadió en 1781, el del Real Canal de Tauste. Supervisó personalmente las excavaciones del cauce y las obras civiles, que se ejecutaron durante una década (1780-1790), ideó un plan de navegación por el canal, relacionado con otro plan de navegabilidad del Ebro que pretendía comunicar el Cantábrico y Mediterráneo. Pero sobre todo, planeó y en parte aplicó en la zona regada una reforma agraria en la que demostró un pensamiento político y social teñido de un reformismo de corte radical tendente a favorecer al campesino, que le enfrentó con nobles como el marqués de Ayerbe o el duque de Villahermosa, sus iguales, con el cabildo catedralicio de Zaragoza al que pertenecía y con la Casa de Ganaderos de Zaragoza.

⁵ *Una erudita oración en la distribución de premios hecha en 25 de Julio de 1778 por la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid, sobre la dignidad y excelencia de ellas, y el sumo aprecio que siempre han tenido con sus Profesores, que se imprimió de orden de la misma Academia; Una docta y elocuente oración, trabajada cuando fué creado Censor de la Real Sociedad Aragonesa; Discurso en que se ponderan las ventajas de la navegación del río Ebro, satisfaciendo á las objeciones y reparos que propusieron el año de 1738 los ingenieros ordinarios D. Bernardo Lana y D. Sebastian Rodulfe, en el plan que levantaron de orden del Rey D. Felipe V. D. Tomás Fermin de Lezaun da noticia de este escrito del año de 1777 á la citada Real Sociedad Aragonesa, en su Memoria sobre el comercio de Indias, y Real facultad para el reconocimiento del río Ebro, con el objeto de facilitar su navegación; Tratado de la obligación que tiene todo fiel vasallo español de concurrir al logro de los deseos y providencias del Rey nuestro Señor, para el bien del Estado, por medio de las sociedades. El cual leyó en la primera junta General de la Sociedad Aragonesa, el 4 de Noviembre de 1781, para la adjudicación de premios; Diversos planes y diseños sobre los adelantamientos del Canal Imperial de Aragón, con explicaciones, instrucciones y prevenciones experimentales; Respuesta á las dificultades y objeciones expuestas por los herederos de diversos términos de la ciudad de Zaragoza, a que domina el referido Canal Imperial; Solución á otras dificultades pertenecientes al mismo Canal Imperial; Relación completa de este Canal en todo su curso, desde los términos de Fontellas en Navarra, hasta los de la Zayda; Navegación y plan comprensivo de la comunicación del mar Océano en el Canal Imperial de Aragón, hecho de orden de S. M. y al mismo Monarca presentado en 1786; Proyecto de navegación en el mismo Canal Imperial, reglado y aprobado por S. M. Zaragoza; Método y orden de esta navegación y Verificación del Real Canal de Tauste, y otros papeles relativos á los dos referidos Canales y fábricas de la Real Casa de Misericordia de Zaragoza.*

Durante los últimos años de su vida residió en la planta noble del edificio conocido como Casa de Zaporta, propiedad de Miguel Franco de Villalba, en la que le sucedió en el inquilinato María Teresa de Vallabriga, viuda del infante Luis de Borbón. Falleció allí el 30 de junio de 1793, a los 59 años de edad.

32.2.3. *Interpretación*

Estudio del natural, realizado como trabajo preparatorio del retrato de cuerpo entero encargado a Goya para conmemorar el importante papel desempeñado por Ramón de Pignatelli en la construcción del Canal Imperial de Aragón⁶.

La composición muestra con sencillez la silueta corpulenta y vigorosa de un hombre de rostro expresivo, dispuesto ante un fondo oscuro, del que sólo el rostro se recorta con nitidez.

⁶ Manuel García Guatas –*Goya*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza; Electa; Elemond Editori Associati, 1992, p. 68-69– ofrece una pormenorizada referencia de los avatares que el retrato de cuerpo entero sufrió. Precisa que, desde la referencia a este gran retrato hecha por el conde de la Viñaza, no hay noticia alguna de su existencia.

No obstante, la obra es bien conocida gracias a la existencia de tres copias realizadas en Zaragoza en distintas fechas. El original representaba a Ramón Pignatelli en pie, vestido de negro con peluca, casaca, sombrero bajo el brazo izquierdo, chupa, calzón corto y medias, ante un paisaje de campiña con figuras y un cauce de agua. Las dos primeras copias se realizaron directamente sobre el cuadro de Goya para las dos instituciones zaragozanas vinculadas a él, las Casas de Misericordia y del Canal. La primera copia fue realizada por Alejandro de la Cruz y esta firmada en una cartela junto a los pies. Aunque carece de fecha, debió ser pintada entre 1793 y 1800. Estuvo colgada en la Casa de Misericordia y actualmente se guarda en la Diputación Provincial de Zaragoza.

La segunda copia fue realizada por Narciso Lalana, esta firmada y fechada en 1821 en la cartela. Pertenece a la Junta del Canal Imperial de Aragón y se halla depositada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. La tercera copia fue realizada por Nicolás Ruiz de Valdivia y José Gonzalez, en la década de 1860 para el Salón de Retratos del Casino Principal. Actualmente es propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza.

Por su parte, Arturo Ansón –*Goya y Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 158, 165-166, 202– señala que, según su opinión, Goya pintó un retrato original para Ramón Pignatelli, que a su muerte pasó a sus familiares los condes de Fuentes; y también pintó una réplica del mismo para el Palacio del Bocal en Fontellas (Navarra). Ambos en la actualidad están perdidos o en paradero desconocido.

Por el contrario, J. J. Luna –El canónigo Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo. En Luna, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 78-79– piensa que es errónea la creencia extendida de que el gran retrato de cuerpo entero pasó a la familia Pignatelli después de haber estado en la sede del canal; posteriormente llevado a Italia y allí vendido y desaparecido. Para él el retrato original fue repintado por Lalana, en 1821, quien lo firmó a su vez, aunque en realidad lo que hizo fue repararlo después de la Guerra de la Independencia, en la que sufrió daños importantes.

La paleta es oscura y monocromática, de manera que, empleando tan sólo la luz y sus efectos de claroscuro en el rostro, el artista logra expresar hondura psicológica y fuerza extraordinaria.

A pesar de su carácter preliminar, el retrato presenta un modelado muy cuidado de los rasgos. Las facciones son muy vigorosas: la mirada es penetrante, impositiva y escrutadora, y contrasta con la flacidez de los maxilares y la carnosidad abundante de la papada. No obstante la expresión predominante es concentrada, denotando la capacidad de gobierno, la tenacidad y la decisión de un hombre enérgico, emprendedor y acostumbrado al ejercicio del poder

El retrato tiene una extraordinaria calidad⁷, y confirma que, en ocasiones, Goya es más directo en obras de esta tipología que en los grandes lienzos definitivos.

32.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

32.3.1. Resumen

Retrato de busto largo y tamaño natural de Ramón de Pignatelli de Aragón y Moncayo, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente.

Viste indumentaria talar de color negro, compuesta por sotana negra y alzacuellos blanco. Sobre sus cabellos lleva una peluca gris de un solo bucle. Sobre el lado izquierdo del pecho, prendida de una cinta azul, luce la cruz de la Orden de Carlos III.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un estudio del natural, realizado como trabajo preparatorio del retrato de cuerpo entero encargado a Goya para conmemorar el importante papel desempeñado por Ramón de Pignatelli en la construcción del Canal Imperial de Aragón.

La composición muestra con sencillez la silueta corpulenta y vigorosa de un hombre de rostro expresivo, dispuesto ante un fondo oscuro, del que sólo el rostro se recorta con nitidez.

La paleta es oscura y monocromática. De manera que, empleando sólo la luz y sus efectos de claroscuro en el rostro, el artista expresa hondura psicológica y fuerza extraordinaria.

A pesar de su carácter preliminar, el retrato presenta un modelado muy cuidado de los rasgos. Las facciones son muy vigorosas: la mirada es penetrante, impositiva y escrutadora, y contrasta con la flacidez de los maxilares y la carnosidad abundante de la papada. No obstante, la expresión predominante es concentrada, denotando la capacidad de gobierno, la tenacidad y la decisión de un hombre enérgico, emprendedor y acostumbrado al ejercicio del poder

El retrato tiene una extraordinaria calidad y confirma que, en ocasiones, Goya es más directo en obras de esta tipología que en los grandes lienzos definitivos.

32.3.2. Descriptores

| | |
|-------------|----------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICO | Pignatelli de Aragón y Moncayo, Ramón (1734-1793). |
| CRONOLÓGICO | Ca. 1790. |

⁷ Sin duda, esta característica hizo que la copia de este estudio preparatorio sirviese como ejercicio de ingreso en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, en su concurso de 1801, en la tercera clase, sección de grabado. Véase J. L. Luna. *Op. cit.*, p. 78.

| | |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TOPOGRÁFICO | Espacio interior. |
| FORMALES | Retrato de busto largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Boceto preparatorio. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato psicológico. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Hombre anciano. Noble. Clérigo. Ilustrado. Político. Canónigo del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Rector de la Universidad de Zaragoza. Regidor de la Real Casa de Misericordia. Protector del Canal Imperial de Aragón. Protector del Canal Real de Tauste. Caballero de la Orden de Carlos III. Miembro fundador de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Miembro de la Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País. Académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Amigo de Francisco de Goya. Protector de Francisco de Goya. Indumentaria talar. Sotana. Alzacuellos. Cruz de la Orden de Carlos III. Cinta. Peluca de un solo bucle. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Vejez. Tenacidad. Poder político. Vitalidad. Posición social. Nobleza. Linaje. Paisanaje. |

32.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 160, 165-167, 202.
- ARNAIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140, p. 135.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 126.
- BATICLE, J. Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen. En *GOYA y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 59.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 88.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Edición y estudio al cuidado de Ricardo Centellas Salamero. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, p. 19.

- CENTELLAS, R. Breve historia del coleccionismo en Aragón y la colección Ibercaja. En *DE GOYA al cambio de siglo (1800-1920): Pintura española y europea en la Colección Ibercaja: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, del 6 al 30 de septiembre de 2001: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 9-29, p. 14-16.
- DIZ, A. Retrato de Don Ramón de Pignatelli Moncayo y Aragón. En *ILUSTRACIÓN y proyecto liberal: La lucha contra la pobreza: Palacio de la Lonja, de 26 de septiembre a 9 de diciembre, 2001. Zaragoza: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, p. 347.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 70-71.
- FERRER BENIMELLI, J. A. Don Ramón Pignatelli y el motín de Esquilache: Una nueva versión del motín en Zaragoza. En *ACTAS del primer simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987, p. 89-102.
- FORNIÉS CASALS, J. F. Los Grandes de España en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en tiempos del Conde de Aranda (1776-1798). En FERRER BENIMELI, J. A. (dir.). *El conde de Aranda y su tiempo*. Esteban Sarasa, Eliseo Serrano (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. v. 1, p. 391-413.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La pintura y el Canal Imperial de Aragón. En *CANAL Imperial de Aragón (1528-1985): Exposición conmemorativa del 21 de enero al 23 de marzo de 1985*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 15-23.
- GARCÍA GUATAS, M. Estudio para el retrato de Ramón Pignatelli. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 68-69.
- GARCÍA MELERO, J. E. Goya y Juan de Villanueva en la Academia. *Reales Sitios*. 1996, 128, p. 12-22, p. 14.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 22.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 63.
- GLENDINNING, N. La fortuna de Goya En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 21-47, p. 26.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de*

exposición]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149, p. 118-119.

- GLENDINNING, N. El problema de las atribuciones desde la exposición Goya 1900. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 1, p. 15-37, p. 19.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 304.
- LATASSA Y ORTÍN, F. de *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*. [CD-ROM]. Edición electrónica a cargo de Manuel José Pedraza Gracia, José Ángel Sánchez Ibáñez y Luis Julve Larraz. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Exma. Diputación de Zaragoza; Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- LUNA, J. J. Retrato del canónigo Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo. En *REALIDAD e imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Electa España, 1996, p. 108-109.
- LUNA, J. J. El canónigo Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo. En LUNA, J. J. *Goya en las colecciones españolas: 14 de diciembre 1995-17 de febrero 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 78-79.
- MARTÍNEZ VERÓN, J. *La Real Casa de Misericordia*. Zaragoza: Diputación Provincial, 1985, p. 56-60.
- MOFFITT, J. F. Don Ramón de Pignatelli: Un Goya restaurado dos veces. *Goya*. 1992, 252, p. 360-364.
- MORALES, J. L. y RINCON, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 75, 186-188.
- PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RIOS. Ramón de Pignatelli, primer protector del Canal Imperial de Aragón: apunte biográficos. En *CANAL Imperial de Aragón (1528-1985): Exposición conmemorativa del 21 de enero al 23 de marzo de 1985: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 59-67.
- PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RIOS, J. Ramón Pignatelli (1734-1793). Apuntes biográficos. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 9-24.
- PÉREZ SARRIÓN, G. y REDONDO VEINTEMILLAS, G. (dirs.). *Los tiempos dorados: Estudios sobre Ramón Pignatelli y la Ilustración*. Teruel: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996.

- RAMÓN Pignatelli. En *EL CONDE de Aranda: Palacio de Sástago. Zaragoza. 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998, p. 375.
- PITA ANDRADE, J. M. Goya en su vida y en las obras de la exposición. En *REALIDAD e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 40.
- RINCÓN GARCÍA, W. Goya y sus retratos de aragoneses. En *GOYA. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya. Madrid, 21-23 de octubre de 1992*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 65-90, p. 74.
- RINCÓN GARCÍA, W. Iconografía de Ramón Pignatelli. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 75-90, p. 75-76.
- RINCÓN GARCÍA, W. Francisco de Goya. Ramón Pignatelli. En *RAMÓN Pignatelli y su época: (1734-1793): Sala Corona de Aragón, Espacio Pignatelli, 26 de mayo a 30 de junio de 1993: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación de Espacio Pignatelli, 1993, p. 93.
- SAMBRICIO, V. de. Don Ramón de Pignatelli. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 37.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TORRALBA, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 47-48, 52-54.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1994, p. 90.
- VEGA, J. D. *Ramón de Pignatelli, constructor del Canal Imperial de Aragón*. En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 1, p. 146-147.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 27.

33.

RETRATO DE TADEA ARIAS



33. RETRATO DE TADEA ARIAS

33.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Tadea Arias.

Fecha: Ca. 1790¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231.

33.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

33.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer joven en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está extendido y entreabierto y la mano derecha abierta. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto junto al cuerpo y la mano izquierda ajusta el guante de la

¹ La obra no está fechada, no obstante, los escudos de armas pintados en el lado inferior izquierdo hacen referencia a la unión entre dos linajes. Este dato permite situar la realización de la obra entre 1789, fecha del primer enlace de doña Tadea con don Tomás de León, y antes de 1793, fecha de su segundo matrimonio con Pedro Enríquez. Lo más probable es que Goya pintase el retrato entre 1789 y 1791, cuando doña Tadea contaba unos veinte años.

² El cuadro fue legado al Museo del Prado por disposición testamentaria de doña Luisa Enríquez Valdés –nieta de la efigiada–; fue aceptado por Orden de la Dirección General de Instrucción Pública de 15 de junio de 1896, y finalmente ingresó en el Museo el 3 de julio de 1896. Se inventarió con el número "Inv. 743d" y apareció citado por primera vez en el catálogo editado en 1900. La documentación sobre el legado se encuentra en el Archivo General de la Administración, leg. 6624.

Con anterioridad, está documentada la estancia de la obra en Vélez-Málaga, según indica P. Ruíz García –Tadea Arias de Enríquez, un personaje de Goya. *A distancia*. Octubre 1991, p. XLIV-XLV– pues, a la muerte de la retratada, se llevó a cabo la partición de sus bienes conforme al testamento hecho dos años antes, y bajo el número once de dicho inventario figura "un cuadro de cuerpo entero de la Sra. D.^a Tadea, valorado en cuatrocientos reales", que se adjudicó al único de sus hijos que la sobrevivió, Juan Nepomuceno. Éste falleció sin descendencia el 2 de diciembre de 1876, declarando, salvo algún que otro legado, herederos universales a sus dos sobrinos Gabriel y Luisa Enríquez Valdés. Ésta última legó el retrato de su abuela al Museo del Prado, de manera que la obra volvió definitivamente a Madrid tras haber permanecido en Vélez-Málaga ochenta años.

mano derecha. Espacio exterior con jardín, con árboles y matorrales; detrás, a su izquierda, un gran jarrón ornamental con un escudo. En el ángulo inferior izquierdo, sobre un rollo de papel, dos escudos de armas³.

[Informativa] Viste un traje camisa⁴ de muselina de color blanco⁵, compuesto por un vestido adornado con bordados florales sobre una falda de seda rosa, mangas largas y ceñidas, rematadas con encajes en los puños y un escote muy amplio. Ciñe su cintura un gran lazo de gasa negra con flecos blancos y negros. Se cubre el pecho con un fichú transparente, adornado con encajes negros. Cubre sus manos y antebrazos con guantes de color blanco. Calza medias de seda blancas y chapines blancos con bordados de plata. Sus cabellos⁶, rizados y voluminosos, dejan caer un mechón sobre la frente.

³ El de la derecha pertenece a la familia de Arias y el de la izquierda corresponde al linaje de Tomás de León, según P. Ruíz García Ruiz. *Ibidem*.

⁴ La indumentaria que luce Tadea Arias refleja la evolución que en torno a los años 90 tuvo lugar en la indumentaria femenina española. En este sentido A. Leira Sánchez –El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 174– indica que la ropa que viste en el retrato se puede considerar un antecedente del traje camisa de estilo Imperio que revolucionará por completo unos años más tarde la moda femenina. “La ‘chemise à la reine’ se puso de moda en Francia gracias a María Antonieta que ya en 1783 se hizo retratar con una por Mme. Vigée-Lebrun y ocasionó un gran escándalo. Era una ‘fausse robe’, o sea, un vestido de una sola pieza que se metía por la cabeza o por los pies y que se solía hacer de telas ligeras como la muselina, con una ancha banda de color contrastante en la cintura. Este vestido es el que usaban las damas francesas en las Antillas y se llamó también ‘à la crôle’, se usaba sin cuerpo de ballenas debajo”.

⁵ M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128– identifica este tejido, y localiza su manufactura en los talleres de Ferté.

⁶ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Este tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); el *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); el *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca. 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; G 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); el *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); el *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194), así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en diferentes colecciones y museos; el *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (1790-92. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225); y el *Retrato de Doña María*

Sobre el lado izquierdo del pecho luce un camafeo, prendido de un lazo negro.

33.2.2. Identificación

[Indicativa] Tadea Arias Morrondo (Castromocho, Palencia 1770-Vélez Málaga, Málaga 1855).

Hija de D. Pedro Arias Escobar y de D.^a María Morrondo Martínez.

Esposa de Tomás de León, casada en 1789; de Pedro Antonio Enríquez y Bravo, casada en 1793; y de Fernando de Villanueva y Prados (¿-1819).

Madre de Mateo Enríquez y Arias; de Indalecio Enríquez y Arias; de Pedro Enríquez y Arias, teniente coronel de infantería y regidor de Vélez Málaga (1820-1823); de Plácido, guardia de Corps; de María del Carmen Enríquez y Arias; de Juan Nepomuceno Enríquez y Arias (¿-1876), político y diputado provincial; de Tadea Enríquez y Arias; y de Fernando de Villanueva y Arias.

Abuela de Gabriel Enríquez Valdés, consejero de Estado; y de Luisa Enríquez Valdés, hijos de Pedro Enríquez Valdés.

Suegra de Luis Téllez Salido, alcalde constitucional de Vélez Málaga (1836), esposo de María del Carmen Enríquez y Arias; y de Federico Vahey Alba, ministro de Gracia y Justicia.

[Informativa] Tadea Arias de León –en segundas nupcias Arias de Enríquez, en terceras Arias de Villanueva– nació en la villa de Castromocho, en la provincia de Palencia el día 7 de abril de 1770, hija de D. Pedro Arias Escobar y de D.^a María Morrondo Martínez.

A los dieciséis años, huérfana de padre y con el objeto de hacer un buen casamiento, inició un expediente de pureza de sangre e hidalguía que pusiese de manifiesto sus nobles antecedentes y que le sirviera de tarjeta de presentación ante cualquier buen partido. El rey, previa consulta con el

Consejo de Guerra, autorizó en 1789 el matrimonio de Tadea de Arias con Tomás de León, capitán retirado en 1785 del regimiento de América, del que era coronel el duque de Osuna. El hermano de Tomás, Eugenio de León, era administrador general de las fincas y bienes de los condes-duques de Benavente en Jabalquinto, pertenecientes a la duquesa de Osuna. De este matrimonio enviudó pronto Tadea; y el único hijo fruto del mismo murió antes que su padre

Después de la muerte de Tomás de León, doña Tadea contrajo un nuevo matrimonio, en 1793, con don Pedro Antonio Enríquez y Bravo, capitán de la compañía de Infantería de la Costa y regidor perpetuo de Vélez-Málaga. Este segundo cargo lo estuvo ejerciendo entre Madrid y Málaga hasta 1796, año en que se trasladó definitivamente a Vélez-Málaga. De este matrimonio nacieron siete hijos, dos madrileños y cinco veleños. De ellos, todos salvo Mateo e Indalecio, llegaron a adultos.

A la muerte de Pedro Enríquez, Tadea se volvió a casar en terceras nupcias con el también veleño D. Fernando de Villanueva y Prados, caballero maestrante de la Real de Ronda, que ejerció cargos en el ayuntamiento veleño con el gobierno intruso durante la Guerra de la Independencia. Fernando murió en 1819, dejando un hijo, también llamado Fernando, que murió sin alcanzar la mayoría de edad, dejando por heredera a su madre de todos los bienes de los Villanueva que no estaban vinculados al mayorazgo, pasando estos últimos a la marquesa de Camponuevo.

Tadea Arias siguió viviendo en Vélez-Málaga hasta su muerte acaecida, el día 3 de diciembre de 1855, a la edad de 85 años. Fue enterrada en Vélez-Málaga.

33.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁷, conmemorativo de las primeras nupcias que Tadea Arias contrajo con Tomás de León, en 1789.

La fórmula compositiva utilizada por Goya es similar a la que había empleado unos años antes para pintar a la marquesa de Pontejos⁸, también con motivo de su matrimonio. Tomó como punto de partida una tradición ampliamente difundida en el retrato europeo, que situaba a la modelo, vestida a la moda internacional, recortada sobre un paisaje ideal. Este espacio natural se considera el escenario apropiado para realzar sus cualidades femeninas y su posición familiar, a la vez que la identifica con el jardín, metáfora dieciochesca de la naturaleza urbanizada, fructífera y opulenta.

Sin embargo en esta obra el paisaje⁹ se ha simplificado notablemente, el lugar es más sencillo y menos idealizado; de acuerdo, sin duda, con la condición social más modesta de la retratada.

⁷ El comitente de la obra, como ponen de manifiesto los escudos, fue su primer esposo, Tomás de León, quien eligió a Goya para realizar el retrato por la común relación que ambos mantenían con el matrimonio de los duques de Osuna. En efecto, Tomás de León estuvo a las órdenes de Pedro Téllez Girón hasta su licencia en 1785. Después de esta fecha, a través de su hermano Eugenio de León, administrador general de los duques de Benavente en Jabalquinto (Jaén), muy allegado a D.^a María Josefa Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y esposa del duque de Osuna, pasó a trabajar como secretario del duque de Osuna.

Por otra parte, es conocida la relación de los duques de Benavente con el Castillo de Castromocho, de manera que es muy probable que Tadea Arias, hidalga de aquella villa conociese a la duquesa de Osuna, la persona que más cuadros encargó a Goya después de la Corona.

Respecto al precio, el conde de la Viñaza en su libro sobre Goya publicado en 1887 aseguraba que se pagó a Goya por su trabajo la cantidad de diez mil reales.

⁸ *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142).

⁹ Aunque la presencia del parque o del jardín está muy extendida en los retratos dieciochescos de mujeres, la elección de este espacio natural no es totalmente casual, pues es indudable que bajo ella subyace una alusión a las posesiones o una indicación al poder y la riqueza. En este sentido, el código de representación elegido –por los comitentes, o por el pintor– exagera intencionadamente la jerarquía de doña Tadea, ambientándola según la convención aristocrática internacional del parque y el jarrón neoclásico con escudo, que sin duda son propios de los duques de Osuna, pero no de sus sirvientes de confianza, los León.

La gama cromática se resuelve en tonos pálidos y claros de calidades aporcelanadas, que contrastan con el cabello oscuro, el lazo negro y el encaje sobre el busto, recreando la delicada imagen rococó de una mujer representada en el sugerente gesto de ponerse un guante. No obstante, aunque el conjunto¹⁰ resulta bello y muy elegante, la expresión demasiado convencional del rostro indica que la relación de Goya con doña Tadea no era estrecha.

33.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

33.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Tadea Arias Morrondo, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está extendido y entreabierto y la mano derecha abierta. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto junto al cuerpo y la mano izquierda ajusta el guante de la mano derecha.

Viste un traje camisa de muselina de color blanco, compuesto por un vestido adornado con bordados florales sobre una falda de seda rosa, mangas largas y ceñidas rematadas con encajes en los puños y un escote muy amplio. Ciñe su cintura un gran lazo de gasa negra con flecos blancos y negros. Se cubre el pecho con un fichú transparente, adornado con encajes negros. Cubre sus

¹⁰ Curiosamente, como contrapunto a la valoración apreciativa y generalizada de esta obra, recientemente se ha señalado que “la técnica pesada y opaca, lejos de la de Goya, que ha puesto de relieve la reciente limpieza del lienzo, hacen pensar que pueda tratarse de un retrato de Agustín Esteve”. Véase sobre este aspecto A. Reuter –Sala 88: La familia de los Duques de Osuna, otros retratos y “cuadros de Gabinete”. En *Goya y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 207-218, p. 218–.

Esta duda sobre la autoría goyesca no cuenta con ninguna fuente documental previamente publicada, tan solo una mención realizada por J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 118– relativa a la existencia de una réplica –probablemente debida a Esteve– conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

manos y antebrazos con guantes de color blanco. Calza medias de seda blancas y chapines blancos con bordados de plata. Sus cabellos, rizados y voluminosos, dejan caer un mechón sobre la frente. Sobre el lado izquierdo del pecho luce un camafeo, prendido de un lazo negro.

La figura está situada en un jardín, con árboles y matorrales. Detrás a su izquierda, se sitúa un gran jarrón ornamental con un escudo. En el ángulo inferior izquierdo, sobre un rollo de papel, aparecen dos escudos de armas.

Es un retrato privado de encargo, que conmemora las primeras nupcias que Tadea Arias contrajo con Tomás de León, en 1789.

La fórmula compositiva utilizada por Goya es similar a la que había empleado unos años antes para pintar a la marquesa de Pontejos. Tomó como punto de partida una tradición ampliamente difundida en el retrato europeo, que situaba a la modelo, vestida a la moda internacional, recortada sobre un paisaje ideal. Este espacio natural se considera el escenario apropiado para realzar sus cualidades femeninas y su posición familiar, a la vez que la identifica con el jardín, metáfora dieciochesca de la naturaleza urbanizada, fructífera y opulenta.

Sin embargo en esta obra el paisaje es más sencillo y menos idealizado, de acuerdo con la condición social más modesta de la retratada.

La gama cromática emplea tonos pálidos y claros de calidades aporcelanadas, que contrastan con el cabello oscuro, el lazo negro y el encaje sobre el busto, recreando la delicada imagen rococó de una mujer representada en el sugerente gesto de ponerse un guante. No obstante, aunque el conjunto resulta bello y muy elegante, la expresión demasiado convencional del rostro indica que la relación de Goya con doña Tadea no era estrecha.

33.3.2. Descriptores

| | |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Arias Morrondo, Tadea (1770-1855). |
| CRONOLÓGICOS | Ca. 1790. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio exterior. Paisaje. Jardín. Árboles. Matorrales. |
| FORMALES | Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato privado. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer joven. Noble. Guantes. Traje camisa. Bordados. Encajes. Lazo. Flecos. Fichú. Medias. Chapines. Camafeo. Jarrón. Escudos de armas. Rollos de papel. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Espacio simbólico. Arquetipos femeninos. Matrimonio. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Metáforas femeninas. Posición social. Rococó. Belleza. Juventud. Elegancia. |

33.4. BIBLIOGRAFÍA

- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 43-45.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 196.
- BIHALJI-MERIN, O. Goya y Gea. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 100-118, p. 118.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte, 38, p. 28.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 118.
- CARRETE PARRONDO, J. Tadea Arias de León. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- COLORADO CASTELLARY, A. Tadea Arias de Enríquez. En COLORADO CASTELLARY, A. *Goya: Las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadrivio; Madrid: Ediciones del Prado, 1999. Grandes pintores y museos. Las obras maestras del arte.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128-129.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 123.
- GLENDINNING, N. José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 11-33, p. 29.
- GLENDINNING, N. Perspectivas: El espejo y “las cosas profundas”. Conceptos del retrato. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 86-111, p. 103.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149, p. 142.
- GÓMEZ MORENO, M. Los fondos de Goya. *Boletín de la Real Academia de la Historia. Número conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. Madrid, 1946, p. 29-41, p. 36.
- HERRANZ. RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA 250 Años después: 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270, p. 255.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 393, 409.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 174.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 288.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 63.
- LUNA, J. J. Goya. La singularidad de un proceso vital y estético. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 21-35, p. 29.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9-18, p. 12.
- MORENO DE LAS HERAS, M. El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: Del 30 de marzo al*

2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 47-56, p. 50.

- MORENO DE LAS HERAS, M. Tadea Arias de Enríquez. En LUNA, J. J. y MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya: 250 aniversario: del 30 de marzo al 2 de junio, 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 169, 359.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Tadea Arias de Enríquez. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 172-173.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En GARCÍA DE LA RASILLA, I. y CALVO SERRALLER, F. (eds.). *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 306-322, p. 315.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 89, 104.
- REUTER, A. Sala 88: La familia de los Duques de Osuna, otros retratos y "cuadros de Gabinete". En *GOYA y la pintura española del siglo XVIII: Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 207-218, p. 218.
- RIBEIRO, A. La moda femenina en los retratos de Goya. En *GOYA. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, p. 103-116, p. 106.
- RUÍZ GARCÍA, P. Tadea Arias de Enríquez, un personaje de Goya. *A distancia*. Octubre 1991, p. XLIV-XLV.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 235-236.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 34.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 37, 45, 96.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- TADEA Arias de Enríquez. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 72-73.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 92.

34.

RETRATO DE MANUELA CAMAS Y LAS HERAS



34. RETRATO DE MANUELA CAMAS Y LAS HERAS

34.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Manuela Camas y Las Heras¹.

Fecha: Ca. 1790-1792².

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm³.

Localización: Budapest, Szépművészeti Múzeum⁴.

Catalogaciones: Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225.

¹ Durante mucho tiempo, cuando no se conocía con precisión la identidad de la retratada, se denominó esta obra *La esposa de Ceán Bermúdez*, o también *La mujer de Ceán Bermúdez*. Así la citan en sus trabajos J. Camón Aznar; Gassier; Gassier, Wilson y Lachenal; Gudiol; y Morales y Marín.

² La datación de esta obra, como la de su pareja, no está concluida y permanece abierta a numerosas opciones, aunque razones estilísticas parecen confirmar la que proponemos. N. Glendinning –*La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 135– las resume todas: “Parece poco probable –aunque es también posible– que pintara a los Ceán Bermúdez en Sevilla en 1792-1793, aunque estuvo en aquella ciudad antes de volver a caer enfermo a principios de 1793. Habrá sido Ceán, sin duda, quien le llevara a Cádiz en aquel trance. Es posible, claro está, que les retratase a la vuelta, en Sevilla en 1793; o también camino de Cádiz de nuevo en 1795, o cuando Ceán se traslada a Madrid durante el ministerio de Jovellanos en 1798. Tampoco sería inverosímil que les pintara en Cádiz durante su segunda estancia por allí.”

³ J. Gállego –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 130– se hace eco de informaciones imprecisas que señalan la existencia de cierta firma del pintor Joaquín Inza, desaparecida al recortarse el lienzo original. No hemos hallado ninguna información documentada al respecto, salvo la apreciación visual de que la reproducción del retrato en J. Vega –*La señora de Ceán Bermúdez (¿)*. En *Goya 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2 v., v. 2, p. 242-243– muestra un lienzo mayor.

J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 226-227– recoge una leve variación en las medidas, que establece en 121 x 84 cm.; y como Gállego, recoge referencias de Lafuente Ferrari y de Mayer, cuestionándose la filiación goyesca de la obra.

No obstante, ninguno de los catálogos que utilizamos en este trabajo se plantea dudas sobre la autenticidad de la atribución a Goya de esta obra.

⁴ Este retrato estuvo originalmente en la Colección del Marqués de Casa Torres, fue expuesto en la exposición de 1900, posteriormente pasó a la Colección Mietzke de Viena, y desde ésta, en el año 1908, a su ubicación actual en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Véase J. A. Gaya Nuño. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 159.

34.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

34.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural de una mujer adulta sentada en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia su regazo; y la mano derecha está apoyada sobre una tela y una caja de bordar, y coge una aguja de coser. El brazo izquierdo está flexionado hacia su regazo; y la mano izquierda está abierta y apoyada sobre la misma tela y caja de bordar. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje vaquero de satén de color verde con topes blancos de estilo “María Antonieta” adornado con cintas y encajes, compuesto por un corpiño con un gran lazo de color blanco y azul en el pecho, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes, y una falda del mismo color, adornada con encajes y cintas blancas y azules. Cubre su pecho con un fichú transparente. Sus cabellos⁵, rizados y voluminosos, están empolvados y

⁵ Entre 1785 y 1795, las damas de la nobleza española pusieron de moda el peinado conocido como en “erizón”. Véase a este respecto M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 128–. Este tipo de tocado femenino recibió su nombre –según recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua– por su similitud con el aspecto de un gran erizo, ya que los cabellos se peinaban ahuecados, en forma de corona en torno al rostro y con unas extensiones en la parte inferior que se prolongaban alrededor de la nuca y el cuello. Este peinado se aprecia, además de en esta obra, en numerosos retratos realizados por Francisco de Goya en esta década, como el *Retrato de la duquesa de Osuna o condesa-duquesa de Benavente* (1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera. Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140); *Retrato de la marquesa de Pontejos* (1786. Óleo sobre lienzo, 210 x 126 cm. Washington, National Gallery, Colección Andrew W. Mellon. Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142); *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca 1787-88. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Robert Lehman. Gassier 210; GW 232; Gudiol 250/70, 238/85; Salas 167; Morales y Marín 177); *Retrato de la familia de los duques de Osuna* (1788. Óleo sobre lienzo 225 x 171 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 216; GW 278; Gudiol 292/70, 244/85; Morales y Marín 191); *Retrato de la reina María Luisa con tontillo* (1789. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196); *Retrato de la reina María Luisa* (1789. Óleo sobre lienzo, 137 x 110 cm. Madrid, Real Academia de la Historia. Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194); así como las copias y réplicas que sobre este modelo se hicieron y que se conservan actualmente en los Museos de Zaragoza, Villanueva y Geltrú y en la colección Altadis; *Retrato de Tadea Arias* (Ca. 1790. Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231); y *Retrato de Doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca*

cubiertos con un gran sombrero de estilo inglés, adornado con flores rosas y blancas, una pluma, cintas de color azul y gasas. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija y, en ambas muñecas, brazaletes. La caja de bordar tiene formato rectangular y está tapizada con un tejido de color granate con un claveteamiento muy pronunciado. El sillón tiene el respaldo redondeado y claveteamiento en el tapizado de tonos oscuros.

34.2.2. Identificación

- [Indicativa] Manuela Margarita Camas y las Heras⁶, (Castejón, Zaragoza ¿-?), burguesa.
Hija de Jerónimo Camas y de Margarita las Heras.
Esposa de Juan Agustín Ceán-Bermúdez García-Cifuentes (Gijón 1749-Madrid 1829), casados en 1786.
Madre de Manuel Ceán-Bermúdez Camas (Gijón 1787-Madrid 1812), sacerdote; de Joaquín Ceán-Bermúdez Camas; y de Beatriz Ceán-Bermúdez Camas (Sevilla 1802-?).
Abuela de María de la Asunción Ruiz de Arana Ceán-Bermúdez; y de María de los Dolores Ruiz de Arana Ceán-Bermúdez.
Nuera de Juan Francisco Ceán-Bermúdez (¿-1803); y de Manuela García-Cifuentes (¿-1780).
Suegra de Juan Manuel Ruiz de Arana (Cádiz ¿-?).
Cuñada de Joaquina Ceán-Bermúdez García-Cifuentes.
Concuñada de Manuel Pantaleón Sánchez.
- [Informativa] Manuela Margarita Camas y las Heras nació en el pueblo zaragozano de Castejón. En el año 1786, contrajo matrimonio en Madrid con Juan Agustín
-

(Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 87 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 281; GW 348; Gudíol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253).

⁶ J. Clisson Aldama, en la edición de su tesis doctoral *–Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 58-59, 384-386–, apoyándose en documentos consultados por él en el Archivo de Protocolos de Madrid *–Legajo 24.383, Protocolo de Francisco Pérez Pedrero, año 1831, 1 de febrero, folio 261–* afirma que su segundo apellido era *De Las*

Ceán-Bermúdez García-Cifuentes. Se desplazó con él a las ciudades de Gijón, Sevilla y Madrid, según se iba desarrollando la carrera profesional de su esposo. Fue madre de tres hijos, el mayor de los cuales se dedicó al sacerdocio. En su casa sevillana residió Goya durante el viaje que realizó a Andalucía en octubre de 1792, y donde parece que le sorprendió la enfermedad que marcó su vida.

34.2.3. Interpretación

Retrato privado de amigo, de carácter íntimo⁷, que forma pareja con el de su marido, Juan Agustín Ceán-Bermúdez⁸.

Es una obra preciosista y de alta calidad pictórica en la que perviven las sutilezas cromáticas y el ornamentalismo de la etapa rococó, lo que, de alguna manera, contrasta con el retrato más espontáneo y sin formalismos de su esposo.

La composición presenta, recortada sobre un fondo oscuro e indeterminado, la figura luminosa y colorista de la dama, sorprendida en la intimidad de su hogar iniciando una labor de bordado de aguja⁹. Esta actividad denota su dedicación doméstica y familiar y la impregna de una cercana humanidad¹⁰.

Hevas, en lugar de *Las Heras*. Sólo J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 90– recoge la aportación de Clisson.

⁷ No disponemos de ninguna fuente documental en la que se reflejen las circunstancias en las que esta pareja de retratos fue realizada. Por tanto, la inclusión de ambos en la categoría de los retratos de amigos se apoya en las relaciones de amistad que Goya y Ceán mantuvieron durante toda su vida.

⁸ *Retrato de Juan Agustín Ceán-Bermúdez* (Ca. 1792-1793. Óleo sobre lienzo, 122 x 88 cm. Madrid, Colección Marqués de Perinat. Gassier 257; GW 334; Gudiol 318/70, 289/85; De Angelis 283; Morales Marín 224). Con frecuencia, estos retratos dobles en los que aparecen representados los esposos, cada uno en un lienzo, tienen posturas enfrentadas para otorgar mayor continuidad al conjunto.

⁹ La conservadora del Museo Nacional de Antropología, C. Herranz –*Moda y tradición en tiempos de Goya*. En *Vida cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96, Lunberg, 1996, p. 73-84– señala que Francisco de Goya trató extensamente en sus grabados la temática textil, tanto en los Caprichos como en los Desastres de la Guerra. Sin embargo, en su pintura de caballete sólo refleja en dos ocasiones procesos textiles: uno es la *Alegoría de la Industria* (Ca 1797-1800. Óleo sobre lienzo, 227 cm. diámetro. Madrid, Museo del Prado. Gassier 348; GW 691; Gudiol 479/70, 439/ 85; Morales y Marín 276) y otra el retrato que nos ocupa.

¹⁰ Entre los afanes ilustrados, la extensión de la educación a las mujeres fue uno de los proyectos que más preocuparon a los gobernantes. En este sentido, C. Sarasúa –*Un mundo de mujeres y hombre*. En *Vida cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96, Lunberg, 1996, p. 70– señala que la enseñanza de las niñas estaba concebida en función de este proyecto dieciochesco de

No obstante, la elegancia y sofisticación de su indumentaria hablan de su interés por exhibir refinamiento y posición social.

La gama cromática de verdes, azules, blancos y rosas es armónica y exuberante, especialmente en las cintas y los encajes que enriquecen la falda y en los pormenores ornamentales del sombrero.

El rostro, vivaz y expresivo, está modelado mediante pinceladas apretadas; las finas manos, trabajadas con una delicadeza especial; y los brazos torneados con delicadeza. Esto contrasta con la pasta aplicada a grumos, los barridos, los frotados y los toques ligeros y sueltos de pincel con que Goya plasma el suntuoso conjunto de gasas, cintas, lazos, encajes y plumas, que adquieren singular maestría en las transparencias del corpiño.

El retrato constituye así, un espectáculo brillante y alegre, un allegro estético¹¹ en el que Goya tiene ocasión de desplegar toda su sabiduría en el pintado de las telas, los encajes y los tocados femeninos, dando suelta a su pasión por la luz y por el color, a su sensacional y original tratamiento de las veladuras y las transparencias, y a su empleo de la pincelada rítmica, brillante, alegre, suelta y primorosa a la vez.

dedicar a las mujeres a las manufacturas textiles, compatibles con el trabajo no pagado que realizaban para sus familias. El Reglamento de las Escuelas de Niñas de Madrid se proponía educar a éstas “para hacer progresos en las virtudes, en el manejo de sus casas, y en las labores que les corresponden (...). el ramo que más interesa a la policía y gobierno económico del Estado”, y fijaba que “las labores que les han de enseñar han de ser las que acostumbran, empezando por las más fáciles, como Faja, Dechado, Doblado, Costura, siguiendo después a coser más fino, bordar, hacer Encages, y en otros ratos que acomodará la Maestra según su inteligencia, hacer Cofias o Redecillas, sus Borlas, Bolsillos, sus diferentes puntos, Cintas caseras de hilo, de hilaza de seda, Galón, Cinta de Cofias, y todo género de listonería”, según se recoge en la *Real Cédula de S. M. y señores del Consejo por la cual se manda observar en Madrid el Reglamento formado para el establecimiento de Escuelas gratuitas en los Barrios de él, en que se dé educación a las Niñas*.

¹¹ Este es el calificativo musical que para describir esta obra utiliza G. Gómez de la Serna –*Goya en Cádiz*. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 31–. Para él, las relaciones estilísticas entre este retrato y el de Sebastián Martínez son indudables, especialmente en el tratamiento de los efectos de la luz sobre los tejidos y la brillantez de las texturas textiles.

34.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

34.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos y tamaño natural de Manuela Margarita Camas y las Heras sentada en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia su regazo; y la mano derecha está apoyada sobre una tela y una caja de bordar, y coge una aguja de coser. El brazo izquierdo está flexionado hacia su regazo; y la mano izquierda está abierta y apoyada sobre la misma tela y caja de bordar.

Viste un traje vaquero de satén de color verde con topes blancos de estilo “María Antonieta” adornado con cintas y encajes, compuesto por un corpiño con un gran lazo de color blanco y azul en el pecho, escote amplio y mangas ceñidas hasta el codo con encajes; y una falda del mismo color, adornada con encajes y cintas blancas y azules. Cubre su pecho con un fichú transparente. Sus cabellos, rizados y voluminosos, están empolvados y cubiertos con un gran sombrero de estilo inglés, adornado con flores rosas y blancas, una pluma, cintas de color azul y gasas. Luce en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija y en ambas muñecas, brazaletes.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro, amueblado con un sillón de respaldo redondeado y claveteamiento en el tapizado de tonos oscuros y adornado con una caja de bordar de formato rectangular, tapizada con un tejido de color granate con un claveteamiento muy pronunciado.

Retrato privado de amigo, carácter íntimo, que forma pareja con el de su marido, Juan Agustín Ceán-Bermúdez.

Es una obra preciosista y de alta calidad pictórica en la que perviven las sutilezas cromáticas y el ornamentalismo de la etapa rococó, lo que contrasta con el retrato más espontáneo y sin formalismos de su esposo.

La composición presenta, recortada sobre un fondo oscuro e indeterminado, la figura luminosa y colorista de la dama, sorprendida en la intimidad de su hogar iniciando una labor de bordado de aguja. Esta actividad denota su dedicación doméstica y familiar, y la impregna de una cercana humanidad. No obstante, la elegancia y sofisticación de su indumentaria hablan de su interés por exhibir refinamiento y posición social. La gama cromática de verdes, azules, blancos y rosas es armónica y exuberante, especialmente en las cintas y los encajes que enriquecen la falda y en los pormenores ornamentales del sombrero. El rostro vivaz y expresivo, está modelado mediante pinceladas apretadas; las finas manos, trabajadas con una delicadeza especial; y los brazos torneados con delicadeza. Esto contrasta con la pasta aplicada a grumos, los barridos, los frotados y los toques ligeros y sueltos de pincel con que Goya plasma el suntuoso conjunto de gasas, cintas, lazos, encajes y plumas, que adquieren singular maestría en las transparencias del corpiño.

El retrato constituye un espectáculo brillante y alegre, un allegro estético en el que Goya tiene ocasión de desplegar toda su sabiduría en el pintado de las telas, los encajes y los tocados femeninos, dando suelta a su pasión por la luz y por el color, a su sensacional y original tratamiento de las veladuras y las transparencias, y a su empleo de la pincelada rítmica, brillante, alegre, suelta y primorosa a la vez.

34.3.2. Descriptores

| | |
|--------------|---------------------------------------|
| ONOMÁSTICOS | Camas y las Heras, Manuela Margarita. |
| CRONOLÓGICOS | Ca. 1790-1792. |
| TOPOGRÁFICOS | Espacio interior. |

| | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FORMALES | Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición tres cuartos. Retrato sedente. Retrato pendant. Retrato privado. Retrato de amigo. |
| TEMÁTICOS-REFERENCIALES | Mujer adulta. Burguesa. Traje vaquero de estilo María Antonieta. Cintas. Encajes. Corpiño. Lazo. Fichú. Sombrero. Rosas. Pluma. Gasas. Sortija. Brazaletes. Caja de bordar. Sillón. Aguja de coser. Peinado en erizón. Cabellos rizados. |
| TEMÁTICOS NO REFERENCIALES | Hogar. Matrimonio. Arquetipos femeninos. Costura. Industria textil. Rococó. Exuberancia cromática. Elegancia. Burguesía. Posición social. Espacio doméstico. Metáforas femeninas. Refinamiento. Familia. Sofisticación. Paisanaje. |

34.4. BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. *Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995. Mariano de Pano y Ruata; 10, p. 178.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 90.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 51.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 96.
- CASTAÑÓN, L. Referencias a Juan Agustín Ceán Bermúdez y García Cifuentes (Gijón 1749-Madrid 1829). *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 1978, XXXII, 95, p. 583-600.
- CLISSON ALDAMA, J. *Juan Agustín Ceán-Bermúdez García-Cifuentes escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 58-59, 142-143.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 128, 130.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Los retratos de Goya. En *GOYA en las colecciones madrileñas: Museo del Prado, abril-junio, 1983: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 49-72, p. 64.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en Andalucía. En *GOYA*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175, p. 163.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 159.

- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 74.
- GLENDINNING, N. Retratos: Recorrido biográfico. En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115-149, p. 135.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 20-21, 29-31.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 132-133.
- HARASZTI-TAKACS, M. Deux portraits de Goya: Manuela Cean Bermudez et Jose Antonio de Caballero. = Ket Goya kepmas: Manuela Cean Bermudez es Jose Antonio Caballero. *Bulletin du Musee hongrois des beaux arts*. = Szpmuvszeti Muzeum kzlemnyei. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1983, 60-61, p. 117-128, 219-225.
- HERRANZ RODRIGUEZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunweg, 1996, p. 73.
- MENA MARQUÉS. M. B. Metamorfosis de un lienzo. ¿El retrato de Josefa Bayeu? En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 163-196, p. 179.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. En el centenario de Ceán Bermúdez. *Archivo Español de Arte*. 1950, XXIII, p. 89-113, p. 105.
- SANGUINO, L. (dir). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SARASÚA, C. Un mundo de mujeres y hombres. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunweg, 1996, p. 70.
- TORRALBA SORIANO, F. Presentación y crónica circunstanciada de esta exposición. En *Realidad e Imagen, Goya 1746-1828: Museo de Zaragoza, 3 de octubre-1 de diciembre, 1996: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 11-16, p. 13.
- VEGA, J. La señora de Ceán Bermúdez (¿). En *GOYA 1900: Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002. 2. v., v. 2, p. 242-243.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: Córdoba, Sevilla y Cádiz*. Córdoba: Caja de Ahorros Provincial, 1989, p. 58-59, 62.

