



**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

35.

RETRATO DE JUAN AGUSTÍN CEÁN-BERMÚDEZ



35. RETRATO DE JUAN AGUSTÍN CEÁN-BERMÚDEZ

35.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Juan Agustín Ceán-Bermúdez.

Fecha: Ca. 1792-1793¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 122 x 88 cm.

Localización: Madrid, Colección Marqués de Perinat³.

Catalogaciones: Gassier 257; GW 334; Gudiol 318/70, 289/85; De Angelis 283; Morales Marín 224.

35.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

35.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos y tamaño natural de un hombre adulto sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna derecha sobre la izquierda. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre una mesa; la mano derecha permanece abierta y relajada. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda permanece oculta. Espacio interior neutro y oscuro.

¹ La fecha de realización de este retrato –y del de su esposa, con el que forma pareja– ha sido ampliamente discutida. Las diferentes dataciones propuestas ofrecen un abanico de posibilidades que abarcan desde 1786, año en el que contrae matrimonio con Manuela Camas según sostiene J. Clisson Aldama –*Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 142-143– hasta 1795 –cuando Goya viaja por segunda vez a Cádiz– e incluso 1798 –año en el que Ceán y su familia se trasladan a Madrid, durante el ministerio de Jovellanos, como sugiere N. Glendinning –*La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 135–. No obstante parece razonable datarlo entre 1790 y 1792, atendiendo criterios estilísticos que relacionan este retrato con 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. Inscripción: Firmado y fechado en el pliego de papel, "Dn Sebastian / Martinez / Por su Amigo / Goya / 1792").

² El lienzo original presenta un añadido de 2,2 cm. en el borde izquierdo.

³ De la colección de J. A. Ceán Bermúdez pasó a la de los marqueses de Corvera; posteriormente a la de los marqueses de Perinat y Campo Real; y finalmente, por descendencia, a su propietario actual.

[Informativa] Viste un traje compuesto por casaca de color ocre, abotonada con solapas; chupa de color blanco abotonada con doble fila de botones; y calzón negro sujeto con hebilla de brillantes por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con puños de encaje; y, sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blanca y zapatos negros de hebilla alta dorada. Sus cabellos están cubiertos con una peluca gris de un solo bucle. La mesa es de velador, con las patas talladas, y el sobre tapizado con tejido de color verde, sobre ella hay varias estampas con grabados⁴. El sillón tiene patas talladas y leve incurvación, y está tapizado con un tejido de color verde con claveteamiento muy acusado.

35.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Juan Agustín Ceán-Bermúdez García-Cifuentes (Gijón 1749-Madrid 1829). Servidor del Estado. Ilustrado. Oficial segundo de la Teneduría General de Libros del Banco de San Carlos. Oficial Mayor de la Secretaría del Banco de San Carlos. Comisionado en el Archivo de Indias de Sevilla. Oficial de la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia de Indias. Académico. Revisor General. Tesorero y Censor de la Real Academia de la Historia. Académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, y de la de San Carlos de Valencia. Coleccionista de arte. Historiador de arte. Bibliófilo. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Gaspar Melchor de Jovellanos. Amigo de Leandro Fernández de Moratín. Biógrafo de Leandro Fernández de Moratín.

Hijo de Juan Francisco Ceán-Bermúdez (*i*-1803), y de Manuela García-Cifuentes (*i*-1780).

⁴ Estos grabados, en cuyo estudio Ceán era especialista, parecen ser al modo inglés, conocidos como de 'manera negra', según precisa J. J. Luna. –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–.

Esposo de Manuela Margarita Camas y las Heras⁵ (Castejón de Arba, Zaragoza ¿-?), en 1786.

Padre de Manuel Ceán-Bermúdez Camas (Gijón 1787-Madrid 1812), sacerdote; de Joaquín Ceán-Bermúdez Camas (¿-?); y de Beatriz Ceán-Bermúdez Camas (Sevilla 1802-?).

Hermano de Joaquina Ceán-Bermúdez García-Cifuentes.

Nieto de Juan Agustín Ceán-Bermúdez y María Luisa Valdés; de Francisco García-Cifuentes (1747-?); y de Francisca González.

Abuelo de María de la Asunción Ruiz de Arana Ceán-Bermúdez; y de María de los Dolores Ruiz de Arana Ceán-Bermúdez.

Sobrino de Ana María García-Cifuentes; de Josefa García Cifuentes; de Barbara García-Cifuentes; y de Andrés Ceán-Bermúdez.

Primo de Bárbara Castro García-Cifuentes; de Manuel Álvarez-Rendueles García-Cifuentes; de María Alvarez-Rendueles García-Cifuentes; de José Alvarez-Rendueles García-Cifuentes; y de Alonso Ceán-Bermúdez.

Yerno de Jerónimo Camas; y de Margarita Las Heras.

Suegro de Juan Manuel Ruiz de Arana (Cádiz ¿-?).

Cuñado de Manuel Pantaleón Sánchez.

Bisnieto de Francisco García-Cifuentes (1710-?); y de Ángela Arango.

[Informativa] Juan Agustín Ceán-Bermúdez nació el 17 de septiembre de 1749, dentro de una familia de pequeños comerciantes asturianos. Inició su formación realizando estudios de gramática y de latín en Gijón, y posteriormente –entre 1762 y 1764– de Filosofía y Humanidades en Oviedo. Durante el período 1764-1767, acompañó a Jovellanos, en calidad de joven paje, durante su etapa de formación en Alcalá de Henares, pasando posteriormente a Sevilla, al ser nombrado éste, el 31 de octubre de 1767, alcalde del crimen de la

⁵ J. Clisson Aldama –*Juan Agustín Ceán-Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 58-59, 384-386– basándose en documentos consultados por él, considera que el segundo apellido de Manuela Camas era de *Las Hevas*.

Audiencia de Sevilla. Durante este periodo practicó la pintura con Juan Espinal, y desde 1775 formó parte de la recién fundada Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. En 1776 se trasladó a Madrid para continuar su formación artística junto a Antón Rafael Mengs, pintor de origen bohemio que triunfaba en la corte. Pero cuando el artista regresó definitivamente a Roma a finales de ese mismo año, Ceán volvió a Sevilla al servicio de Jovellanos y manteniendo su dedicación a la pintura.

En octubre de 1778 volvieron a Madrid, pues Jovellanos había sido nombrado alcalde de Casa y Corte. Durante este período participó en las actividades intelectuales promovidas por su mentor y su círculo de amigos, como la tertulia de Campomanes, los diferentes proyectos de emprendido por Cabarrús, las actividades de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, y las reuniones de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estrechó sus relaciones amistosas con Goya y Moratín, secretario entonces de Cabarrús. Su dedicación a esta última institución fue tan importante y valiosa que dos años más tarde, en 1780, le nombró académico de honor.

En 1782 ingresó en el Banco de San Carlos, fundado por Francisco de Cabarrús, amigo de Jovellanos. En 1783, fue nombrado oficial segundo de la Teneduría General de Libros del banco, con un sueldo de 6.000 reales anuales, y alojamiento en el local del propio banco. Dos años después, mejoró notablemente su situación, pues fue nombrado Oficial Mayor de la Secretaría del Banco.

En 1786 contrajo matrimonio con Manuela Margarita Camas y las Heras, de origen aragonés.

En 1789, murió el Conde de Gausa, protector de Cabarrús, y éste fue acusado de malversación de fondo y encarcelado al año siguiente. Este hecho produjo a su vez, el destierro de Jovellanos a Gijón y el cese de Ceán-Bermúdez de su cargo en el banco. En 1791, fue obligado a dejar Madrid, y fue comisionado por el rey para la coordinación metódica y formación del Archivo General de Indias en Sevilla.

En 1797, Manuel Godoy ascendió al poder y se produjo la rehabilitación de Francisco de Cabarrús y el nombramiento de Jovellanos como ministro de Gracia y Justicia. Ese mismo año, Ceán-Bermúdez fue nombrado Oficial de la Secretaria de Estado de Gracia y Justicia de Indias, encargándose de los asuntos con Filipinas, de la Academia de San Carlos de Nueva España, del Archivo General de Indias de Sevilla y la Sociedad Médica de esta ciudad.

Pero la situación de Jovellanos era sumamente inestable y en 1798, sólo nueve meses después de haber sido nombrado, fue depuesto y nuevamente desterrado a Asturias. Al principio, esto no afectó a la situación de Ceán-Bermúdez en el ministerio, pero en el año 1801 fue exonerado también de su cargo, y devuelto a su antiguo trabajo de Comisionado en el Archivo General de Indias de Sevilla.

Entre tanto, en 1800 comenzó a publicar sus valiosos trabajos sobre historia del arte⁶, iniciando una copiosa obra que cesaría tan sólo el mismo año de su fallecimiento. Este mismo año la Real Academia de San Fernando publicó los seis volúmenes de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, una de las primeras y más señeras obras de

⁶ La importante aportación de Ceán a los estudios artísticos en nuestro país ha suscitado el interés de numerosos investigadores que han publicado monografías como J. Clisson Aldama –*Juan Agustín Ceán-Bermúdez: escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Diputación Provincial de Asturias. Instituto de Estudios Asturianos, 1982; *Aniversario de dos ilustrados: Eugenio Llaguno y Amirola (1724-1799) y Juan Agustín Ceán-Bermúdez (1749-1829)*. Vitoria-Gasteiz: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Comisión de Álava, 2000. Egintzak; n. 5 y *Juan Agustín Ceán-Bermúdez (1749-1829): algo más que una calle*. Sevilla: Centro Asturiano en Sevilla, Aula Cultural Astursevillana, 2001– y E. Páez Santiago –*El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Gijón: Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997 y *Juan Agustín Ceán-Bermúdez: asturiano en Sevilla: 250 aniversario de su nacimiento (1749-1829)*. Sevilla: Centro Asturiano en Sevilla, Aula Cultural Astursevillana, 1999–.

También existe una valiosa aportación de artículos; F. J. Portela Sandoval –Nuevas Adiciones al 'Diccionario' de Ceán Bermúdez. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1976, 42, p. 365-376; Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Duran. *Academia*. 1978, 46, p. 191-208 y Varias noticias de artistas comunicadas por Justino Matute a Ceán Bermúdez. *Academia*. 1981, 53, p. 183-192–; L. Castañón –Referencias a Agustín Ceán Bermúdez y García Cifuentes (Gijón 1749-Madrid 1829). *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 1978, 32, 95, p. 583-600–; J. Carrete Parrondo –Personajes de la bibliofilia española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas. *Cuadernos de Bibliofilia*. 1980, 3, p. 57-68–; J. M. Serrera –Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbas. *Archivo hispalense*. 1990, 73, 223, p. 135-159–; y F. Ollero Lobato y F. Quiles García –La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita. *Goya*. 1991, 223-224, p. 26-34–.

historiografía artística española. En 1802 fue nombrado Académico de la Real Academia de la Historia.

Durante este tercer período sevillano dedicó sus actividades al Archivo de Indias y a las Bellas Artes, publicando en Valencia en 1804, la *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*: En Sevilla, ese mismo año dio a la luz la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, y un año más tarde, en la ciudad del Guadalquivir, el *Apéndice a la descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla. En 1806 publicó en Cádiz la obra *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la llevó Bartolomé Esteban Murillo*.

Tras el Motín de Aranjuez fue rehabilitado y regresó a Madrid en 1808. La Suprema Junta Central de Gobierno del Reino le restituyó en su cargo de Oficial tercero de la Secretaría del Ministerio de Gracia y Justicia. Pero, esta vez la invasión francesa le privó de su cargo. Durante la Guerra de la Independencia permaneció en Madrid, dedicado a sus estudios y escritos. Tras ella, y una vez muertos sus amigos –Francisco de Bruna en 1807, Cabarrús en 1810, Juan Arias de Saavedra, Juan de Villanueva y Gaspar Melchor de Jovellanos en 1811– se mantuvo al margen de la vida pública y solo mantuvo sus actividades en la Real Academia de la Historia, que lo nombró académico supernumerario en 1812, y en la de Bellas Artes de San Fernando, donde prosiguió su relación con sus viejos amigos, Moratín, Goya y Vargas Ponce, y con nuevos miembros como Fernández Navarrete, Diego Clemecín, Martínez Marina y Tomás González

En este periodo publicó diversas obras entre las que destacan en 1814, la biografía de su amigo y protector, *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras* y, en el año 1817 *Análisis de un cuadro que pintó don Francisco de Goya para la catedral de Sevilla y Diálogo sobre el Arte de la Pintura*. En 1823 escribió *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las*

pertenecientes a las Bellas Artes, aunque esta obra se publicaría de forma póstuma.

En el año 1829, fecha de su muerte, publicó en la imprenta real de Madrid, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por el Señor Eugenio Llaguno y Amirola; ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Cean-Bermúdez y Arte de ver en las bellas artes del diseño según los principios de Sulzer y de Mengs escrito en italiano por Francisco de Milizia y traducido al castellano con notas e ilustraciones por Juan Agustín Cean-Bermúdez*⁷.

Falleció en Madrid el 3 de diciembre de 1829, a la edad de 80 años.

35.2.3. Interpretación

Retrato privado⁸ de amigo, de carácter psicológico e íntimo que forma pareja con el de su esposa, Manuela Camas y las Heras⁹.

Posee todos los rasgos de tamaño, formato, composición y estilo que Goya desplegaba en las obras que realizaba para sus amigos más queridos; así

⁷ Para conocer una completa relación de la bibliografía –editada o manuscrita– de Ceán Bermúdez, véase especialmente L. Castañón –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–; J. Clisson Aldama –*Op. cit.*, p. 113-318–; y J. Martín Abad –Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. 1991, 1, p. 3-42–.

⁸ No se conserva ninguna prueba documental que atestigüe las circunstancias y condiciones en que se ejecutó esta obra. No obstante, la relación de amistad entre Goya y Ceán se desarrolló a lo largo de más de cuarenta años –entre los ochenta y la partida de Goya a Burdeos–. Ceán tuvo un papel decisivo en algunos importantes encargos que el Banco de San Carlos o el Cabildo de la Catedral de Sevilla realizó al pintor aragonés, y parece ser que fue en el domicilio sevillano de Ceán fue donde en 1792 sorprendió a Goya la enfermedad que le produjo, entre otras importantes secuelas, la sordera. J. J. Luna –*Op. cit.*, p. 84– lo expresa así “Recuérdese a tal efecto que ambos recorrieron la ciudad del Guadalquivir, visitaron sus monumentos y admiraron las más interesantes pinturas y esculturas del recinto urbano, lo cual supuso para el pintor nuevas fuentes de inspiración. Lo más lógico es que tal reencuentro, después de varios años sin verse, quedara sellado con un lienzo que así perpetuaría aún más una amistad ininterrumpida aunque algo dificultada por la distancia”. En términos parecidos se expresó unos años antes G. Gómez de la Serna –*Goya en Cádiz*. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 29–.

Por otra parte, este no es el primer retrato que Goya realizó de su amigo, pues con anterioridad, había pintado para él la obra *Retrato de Juan Agustín Ceán-Bermúdez* (1785. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. Madrid, Colección Conde de Cienfuegos. Gassier 173; GW 222; Gudiol 172/70, 154/85; Morales Marín 133).

⁹ *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (Ca. 1790-1792. Óleo sobre lienzo, 122 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225).

como ese tratamiento especial, sin formalismos ni etiquetas, que refleja una fuerte implicación personal entre el artista y el efigiado, al que presenta modo sencillo, franco y amistoso, sin inquirir sus defectos.

La composición se organiza entorno a la figura recortada con gran fuerza sobre un fondo oscuro, en el que una tenue línea posterior, levemente iluminada, sugiere la perspectiva en profundidad. El escorzo de una pierna cruzada sobre la otra, contribuye de forma audaz e imaginativa a construir el espacio circundante.

El pintor muestra al retratado colocándose ante él con un enfoque muy cercano, que elimina toda referencia espacial, salvo el mueble. Lo presenta desde un punto de vista bajo, de manera que la imagen que crea está muy cercana y engrandecida, destacando especialmente su calidad humana y su proximidad.

Por otra parte, dos elementos compositivos enfatizan el afecto ente ellos: la postura cómoda de las piernas cruzadas —que denota cercana familiaridad— y el juego de estampas sobre el velador que constituye una clara alusión a la importante colección que Juan Agustín Ceán-Bermúdez poseía y un reconocimiento explícito de sus conocimientos artísticos.

La gama cromática es cálida y armoniosa. La contundencia de las formas se suaviza, en cierto modo, con la delicadeza de los brillos que se reflejan en los tejidos de la casaca y las medias, así como en los destellos metálicos de las hebillas. Un foco de luz penetra por la derecha de la figura y crea sobre su rostro una suave penumbra que lo desdibuja ligeramente. Este efecto procede, sin duda, de su conocimiento de la obra de Rembrandt, cuya reproducción en aguafuertes vió en la colección de Ceán.

La figura es de factura delicada, aunque muestra toques de pinceladas nerviosas que construyen volúmenes mediante manchas de color.

Goya pinta para su amigo una obra hermosa, serena y expresiva, con la que le muestra su afecto y en la que proyecta de él, como testimonio de gratitud, su espíritu sensible, su carácter generoso y su dedicación al arte.

35.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

35.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos y tamaño natural de Juan Agustín Ceán-Bermúdez García-Cifuentes, sentado en un sillón, en posición de tres cuartos hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna derecha sobre la izquierda. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre una mesa; la mano derecha permanece abierta y relajada. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo, y la mano izquierda permanece oculta.

Viste un traje compuesto por casaca de color ocre, abotonada con solapas; chupa de color blanco abotonada con doble fila de botones; y calzón negro sujeto con hebilla de brillantes por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con puños de encaje; y, sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blanca y zapatos negros de hebilla alta dorada. Sus cabellos están cubiertos con una peluca gris de un solo bucle.

La figura está situada en un espacio interior, neutro y oscuro, amueblado con un sillón de patas talladas y leve incurvación, tapizado con un tejido de color verde con claveteamiento muy acusado y una mesa de velador, con las patas talladas, y el sobre tapizado con tejido de color verde, sobre la que aparecen varias estampas con grabados.

Es un retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo que forma pareja con el de su esposa, Manuela Camas y las Heras.

Posee todos los rasgos de tamaño, formato, composición y estilo que Goya desplegaba en las obras que realizaba para sus amigos; así como ese tratamiento especial, sin formalismos ni etiquetas, que refleja una fuerte implicación personal entre el artista y el efigiado, al que presenta modo sencillo, franco y amistoso, sin inquirir sus defectos.

La composición se organiza entorno a la figura recortada con fuerza sobre un fondo oscuro, en el que una tenue línea posterior, levemente iluminada, sugiere la perspectiva en profundidad. El escorzo de una pierna cruzada sobre la otra, contribuye de forma audaz e imaginativa a construir el espacio circundante.

El pintor muestra al retratado colocándose ante él con un enfoque muy cercano, que elimina toda referencia espacial, salvo el mueble. Lo presenta desde un punto de vista bajo, de manera que la imagen que crea está muy cercana y engrandecida, destacando especialmente su calidad humana y su proximidad.

Dos elementos compositivos enfatizan el afecto ente ellos: la postura cómoda de las piernas cruzadas –que denota cercana familiaridad– y el juego de estampas sobre el velador que constituye una clara alusión a la importante colección que Juan Agustín Ceán-Bermúdez poseía y un reconocimiento explícito de sus conocimientos artísticos. La gama cromática es cálida y armoniosa. La contundencia de las formas se suaviza con la delicadeza de los brillos reflejados en los tejidos de la casaca y las medias y en los destellos metálicos de las hebillas. Un foco de luz penetra por la derecha de la figura y crea sobre su rostro una suave penumbra que lo desdibuja ligeramente.

La figura es de factura delicada aunque muestra toques de pinceladas nerviosas que construyen volúmenes mediante manchas de color.

Goya pinta para su amigo una obra hermosa, serena y expresiva, con la que le muestra su afecto y en la que proyecta de él, como testimonio de gratitud, su espíritu sensible, su carácter generoso y su dedicación al arte.

35.3.2. *Descriptor*

ONOMÁSTICOS	Ceán-Bermúdez García-Cifuentes, Juan Agustín (1749-1829).
-------------	---

CRONOLÓGICOS	Ca. 1792-1793.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de tres cuartos. Retrato de tamaño natural. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato sedente. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato pendant. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Servidor del Estado. Ilustrado. Oficial del Banco de San Carlos. Archivero del Archivo General de Indias. Oficial de la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia de Indias. Académico de la Real Academia de la Historia. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Coleccionista de arte. Historiador de arte. Bibliófilo. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Gaspar Melchor de Jovellanos. Amigo de Leandro Fernández de Moratín. Amigo de Sebastián Martínez. Biógrafo de Leandro Fernández de Moratín. Sillón. Mesa de velador. Traje. Casaca. Botones. Chupa. Calzón. Hebilla. Brillantes. Camisa. Encajes. Corbatín. Medias. Zapatos. Peluca de un solo bucle. Grabados. Estampas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Sencillez. Ilustración. Amistad. Cultura. Gusto artístico. Agradecimiento. Proximidad. Contemplación artística. Coleccionismo de arte. Familiaridad. Escorzo.

35.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 89-90.
- 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. 25.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 21.

- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 95.
- 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. Personajes de la bibliofilia española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas. *Cuadernos de Bibliofilia*. 1980, 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.
- CLISSON ALDAMA, J. *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 142-143.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 64.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 72-73.
- GALLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 130.
- GALLEGO SERRANO, J. Goya en Andalucía. En *GOYA*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175, p. 163.
- 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.
- 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. 71.
- 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. 177, 186.
- 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. 191.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 74.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 241-242.
- 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. 64.

- 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. 105.
- 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. 134-135.
- 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.
- 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.
- 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. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tipografía Artística, 1928, p. 54-55.
- 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.
- 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 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, p. 51.
- 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. 185.
- 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.
- 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, p. 146.
- ROMERO TOBAR, L. Goya y la literatura de su tiempo. En LACARRA, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: Su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 49-78, p. 53.

- 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, p. 35, 48.
- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. En el centenario de Ceán Bermúdez. *Archivo Español de Arte*. 1950, XXIII, p. 89-113, p. 90.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 40, 102.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- 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; Lunweg, 1996, p. 53-67.
- SANTIAGO PÁEZ, E. *El gabinete de Ceán-Bermúdez: Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Gijón: Casa Natal de Jovellanos, 1997.
- SERRERA, J. M. Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás. *Ars Hispalense*. 1990, LXXIII, 222, p. 135-159.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragoza, 1980, p. 46, 49.
- 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. 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. 2, p. 228-230.
- WILSON-BAREAU, J. Introducción. En “*YDIOMA universal*”. *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunweg, 1996, p. 17-32.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 259, 262.

36.

RETRATO DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ



36. RETRATO DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ

36.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Sebastián Martínez.

Fecha: 1792¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 92,9 x 67,6 cm.

Localización: Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Foundation².

Catalogaciones: Gassier 253; GW 333; Gudiol 310/70; Salas 247; Morales y Marín 213.

Inscripción: Firmado y fechado en el pliego de papel, "*Dn Sebastian / Martinez / Por su Amigo / Goya / 1792*".

¹ A. Romero Coloma –Cádiz en la vida de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1994, LV, p. 18– propone una doble hipótesis sobre el momento y el lugar en el que se pintó el retrato: en Madrid en la primavera de 1792 o en Sevilla algo después.

² El lienzo permaneció en posesión de los herederos de Sebastián Martínez, hasta que a mediados del siglo XIX pasó a la Colección Salcedo de Madrid, según recoge G. Gómez de la Serna –*Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 41–. A principios del siglo XX, el erudito Aureliano de Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 43– tuvo ocasión de verlo en la Galería Trotti. Desde 1906 forma parte de la colección del Metropolitan Museum of Art, gracias a los fondos de adquisición proporcionados por Jacob S. Rogers. Durante esta época, Roger Fry, conservador del museo descubrió la obra en Londres, y recomendó su adquisición al director del museo Sir Caspar Purdon Clarke en una carta dirigida a él en enero de 1906. Tres meses más tarde la obra se expuso en las salas del museo. Una pormenorizada noticia sobre las circunstancias en las que esta obra fue adquirida y algunas de las repercusiones de su exhibición se pueden consultar en el artículo de Roger Fry –Principal adquisición: portrait of don Sebastián Martínez, by Goya. *M.M.A. Bulletin*. 1906. I, 5. p. 76– y en Susan 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*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 34-63, p. 37-39–.

F. Torralba Soriano –*Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 60– indica que en 1947 Lafuente Ferrari mencionó la existencia de una replica o copia del original expuesto en Nueva York, aunque no aporta ningún dato más.

36.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

36.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos de un hombre adulto sentado en una silla, de perfil hacia su derecha con el rostro ladeado hacia su izquierda en posición de tres cuartos y dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna izquierda sobre la derecha. El brazo izquierdo está flexionado y apoyado sobre el muslo; y con la mano izquierda sostiene una lámina en cuyo reverso figura la fecha y dedicatoria del autor. Espacio interior oscuro y neutro.

[Informativa] Viste traje compuesto por chaqueta de seda azul de rayas con botones y cuello abierto, a lo Robespierre³; chaleco rameado; calzón de gamuza amarillo con bolsillos laterales, y sujeto por debajo de la rodilla con hebilla plateada y la pernera cerrada con botones. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blanca. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle. La silla es de madera, tiene el respaldo alto y el asiento de enea.

36.2.2. Identificación

[Indicativa] Sebastián Martínez Pérez (Treguanjantes, Logroño 1747-Madrid⁴ 1800). Tesorero General del Consejo de Finanzas en 1799. Académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Comerciante. Miembro del Gremio de Comerciantes de Paños y Sedas.

³ Esta era la última moda francesa en indumentaria masculina, la prenda se llamaba *incroyable*, según señala N. Glendinning –*Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 74-75, 133-134–.

⁴ Respecto al lugar en el que se produjo su muerte se han barajado tres hipótesis: R. Solís –Sebastián Martínez, amigo de Goya. *ABC*. 26 de abril de 1962– señala que murió en Cádiz, incluyéndolo dentro de la relación de víctimas que la epidemia de fiebre amarilla provocó en 1800 en la ciudad; G. Gómez de la Serna –*Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros, 1973– asegura que murió en Murcia, sin proporcionar ningún apoyo documental; M. Pemán –La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz. *Archivo Español de Arte*. 1978, 201, p.53-62–, basándose en el lugar en el que realiza la partición de su herencia apunta, la posibilidad de que muriese en Madrid; finalmente A. García Baquero –*Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1988– comparte la argumentación de M. Pemán, y señala Madrid como el lugar de la defunción.

Coleccionista de arte. Burgués. Ilustrado. Bibliófilo. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Leandro Fernández de Moratín.

Hijo de Felipe Martínez (Hornillos, Logroño-?) y de Inés Pérez (Hornillos, Logroño-?).

Esposo de María Felipa Errecarte (¿-1780).

Padre de Josefa Martínez Errecarte; de Micaela Martínez Errecarte⁵ y de Catalina Martínez Errecarte⁶.

Hermano de Antonio Martínez Pérez (¿-1800).

Abuelo de Catalina Viola Martínez.

Yerno de Tomás José de Errecarte (Bilbao-?) y de Catalina Odo Bragues (Chiclana, Cádiz-?).

Suegro de Francisco Viola, casado con Catalina y de José Casado de Torres, casado con Josefa.

[Informativa] Sebastián Martínez nació en 1747, en Treguajantes (Logroño), jurisdicción de la villa de Soto, perteneciente al obispado de Calahorra y la Calzada. Se trasladó muy joven a Cádiz⁷, cuando tenía entre doce y catorce años, e ingresó en la llamada Universidad de Cargadores de Indias en 1771, siendo

⁵ Todos los datos parecen apuntar a que murió tempranamente, pues no figura en ninguno de los repartos de bienes de su padre.

⁶ M. Pemán –*Op. cit.*, p. 59– señaló que Catalina Viola, hija de Catalina Martínez y de Francisco Viola, y nieta de Sebastián Martínez, fue retratada por Goya en 1803. No obstante, la misma autora, catorce años más tarde, –*Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez. Archivo Español de Arte*. 1992, LXV, 259-260, p. 312– en una interesante nota a pie de página expone que el retrato que se conserva en el Museo del Louvre, al que había hecho referencia en su artículo anterior, debe datarse hacia 1810 y corresponde en realidad a Dña. Catalina Martínez Errecarte, hija de Sebastián Martínez y esposa de Francisco Viola.

⁷ En Cádiz, como en Jerez, Málaga o algunas otras ciudades del norte los negocios habían estrechado importantes lazos comerciales con Inglaterra, de este modo se desarrolló en estas ciudades una burguesía ligada al tráfico marítimo y la vida comercial en la que se percibían unas influencias indudables de la cultura y las costumbres inglesas. Hasta 1778 Cádiz había tenido el monopolio del comercio con América, y gracias a su experiencia y situación privilegiada mantendría un papel preponderante hasta finales de siglo. Era el centro de una importante red de distribución internacional relacionada con América, Europa y África. Estas circunstancias hicieron florecer una comunidad extranjera importante y variopinta, en la que además de la importante presencia inglesa ya reseñada, destacaron franceses, italianos, alemanes, flamencos, polacos, suecos, etc.

Por otra parte, el tráfico comercial con América proporcionó, como señala L. Anés –*Comercio con América y títulos de nobleza: Cádiz en el siglo XVIII. Cuadernos dieciochistas*. 2001, 2, p. 109-149, p. 115– méritos y también capitales suficientes para que personas relacionadas con esta actividad pudiesen iniciar un proceso de ascenso social que, en muchos casos, culminó con la obtención de un título de nobleza.

por tanto comerciante matriculado de la Carrera de Indias. En 1773 vivía en casa de otro comerciante matriculado llamado Izquierdo. Al año siguiente se casó con María Felipa Errecarte, perteneciente a una rica familia comerciante, pues era hija de un Oficial Mayor de la Contaduría Principal de la Casa de la Contratación, boda a la que se opusieron los padres de la novia. En los años ochenta Sebastián Martínez poseía importantes negocios de vino y bodegas en Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda, bajo el nombre comercial de “Compañía de Vinos de Jerez de Martínez y Compañía”, empresa que mantenía relaciones comerciales importantes con América. Era también dueño de diferentes inmuebles en Chiclana y en Cádiz, y tenía otros alquilados en Murcia y Madrid⁸.

Por razones profesionales viajaba frecuentemente a la Corte, dado que pertenecía al Gremio de Comerciantes de Paños y Sedas cuya sede estaba en la capital. En Madrid se relacionó con Ceán Bermúdez, con quien compartía aficiones artísticas; y es muy probable que en estos círculos coincidiese con Goya, o que lo conociese poco más tarde a través de algún amigo común como Ponz, el mismo Ceán, Zapater o Pignatelli. Es probable que Sebastián Martínez viajase a Madrid en la primavera de 1792, y que fuese entonces cuando Goya lo retrató⁹. No obstante, lo que está documentado es que durante el primer viaje de Goya a Andalucía le sobrevino una gravísima enfermedad de naturaleza no precisada¹⁰. Se desconoce si el artista enfermó

⁸ Para conocer datos más detallados sobre la naturaleza y composición de la fortuna de Sebastián Martínez véase A. García-Baquero González –*Op. cit.*, p. 25-35–.

⁹ Vid *supra*, nota 1.

¹⁰ Las opiniones diagnósticas sobre este episodio de la vida del pintor, han sido muy diversas: algunos médicos –Gregorio Marañón– atribuyeron la crisis a la sífilis, con sus consecuencias de aortitis e hipertensión arterial y sordera; otros, como el doctor Sánchez Rivero lo consideran una afección avariósica; el doctor Blanco Soler lo consideró una esquizofrenia; otros médicos lo atribuyeron a una trombosis; al síndrome de Menière, relacionado con problemas del equilibrio y el oído; y algunos especialistas lo diagnosticaron como síndrome de Haraday Vogt-Koyanagui.

Más recientemente se ha abogado sobre todo por una intoxicación producida por el plomo, muy frecuente en los pintores de épocas pasadas por su contagio inevitable con el minio y otras sustancias venenosas en los colores que usaban. No obstante, sea cual fuese la enfermedad, esta dejó huellas muy profundas en su vida. Véase sobre esta cuestión G. Gómez de la Serna –*Op. cit.*, p. 42– y 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. 24–.

en Sevilla o en Cádiz, aunque parece probable la hipótesis de que se sintiese enfermo en la ciudad hispalense y buscase acomodo en Cádiz, acogiéndose a la hospitalidad de su amigo y a la buena fama del Colegio de Cirugía gaditano¹¹. Está documentado que en la ciudad gaditana le cuidaron los famosos médicos Canivell y Salvarezza¹². La enfermedad fue larga, y la convalecencia se dilató de manera considerable. Goya permaneció varios meses bajo la hospitalidad de Sebastián Martínez y de sus hijas en su hermosa casa de la calle Don Carlos¹³ que guardaba la colección más prestigiosa de la ciudad¹⁴ en pinturas, libros y estampas. Desde la década de los ochenta, Sebastián Martínez empezó a reunir, en torno a él a un importante círculo de ilustrados¹⁵, así como una colección artística notable y a formar una biblioteca singular, rica en arte, literatura y política, lo mismo que en libros científicos; lo que le ocasionó quejas de la Inquisición sobre las estampas y pinturas que poseía. Ponz¹⁶ no vaciló en elogiar la calidad de los cuadros que tenía en su casa a principios de los años noventa: más de trescientos lienzos en total, y, entre ellos, tres sobrepuestas de Goya que se cree eran *Dos jóvenes conversando* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut), *Una joven dormida* (Madrid, colección particular) y otra

¹¹ El Colegio de Medicina y Cirugía de Cádiz fue el primero que se estableció en España, fundado en 1748 por Pedro Virgili. En la época del marqués de la Ensenada, sus médicos eran los más reputados fuera de la Corte, y aun dentro de ella, pues, cuando la Facultad de Medicina de Madrid reclutó en 1780 a sus profesores iniciales, los eligió entre los que habían estudiado en el Colegio gaditano. Véase al respecto G. Gómez de la Serna –*Op. cit.*, p. 32–.

¹² Francisco Canivell era catalán y contaba con 70 años cuando atendió a Goya. Era cirujano mayor de la Real Armada y Director jubilado del Real Colegio de Cirugía de San Fernando de Cádiz; José Salvarezza o Selvareza era de familia genovesa y frisaba los 65 años. Era proto Médico de la Real Armada, honorario de cámara del rey, nuevo e innovador director del Colegio de Medicina y Cirugía gaditano. Véase N. Glendinning –*Op. cit.*, p. 24–.

¹³ La casa estaba situada en el número 69 de la calle de Don Carlos, posteriormente denominada calle Bilbao. Véase G. Gómez de la Serna. –*Op. cit.*, p. 40–.

¹⁴ Esta primera estancia en Cádiz ha sido considerada unánimemente por todos los especialistas goyescos de una importancia máxima, pues a partir de ese momento se aprecia en su obra un giro definitivo, dando la impresión de que el artista ha hallado en este momento una forma auténticamente original de expresarse.

¹⁵ Sabemos que formaban parte de este círculo de notables figuras tan destacadas como la de Gaspar de Molina y Zaldivar, III marqués de Ureña, autor de la conocida obra de viajes *El viaje de Ureña*. Véase al respecto la obra de María Pemán Medina –*El viaje europeo del marqués de Ureña (1787-1788)*. Madrid: Unicaja, 1992–.

¹⁶ Ponz, A. *Viaje de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1794, p. 19 y ss.

Joven dormida (Dublín, Galería Nacional). En su colección, figuraban también además de las obras de Goya, otras de Murillo, Velázquez, Rubens, Jordán, Stella, Ostade, Batoni, Morales, Maella, Mengs, Julio Romano, Herrera, Sauvage; así como una importante colección de grabados de Bellori, Hogarth, Piranesi; y entre las esculturas destaca un Hércules y figuritas en bronce encontradas en Sancti Petri. Goya conoció durante su convalecencia esta magnífica, incorporando algunas notables influencias artísticas en su obra¹⁷.

Fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1796. A principios del año siguiente se trasladó definitivamente a Madrid, nombrado para cubrir el puesto de Tesorero General del Consejo de Finanzas¹⁸, manteniendo su relación y amistad con Goya y con Leandro Fernández de Moratín. Murió en Madrid en noviembre de 1800, cuando contaba cincuenta y tres años, a consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla que asoló al país.

36.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo realizado para testimoniar el agradecimiento a la generosa hospitalidad prestada por el efigiado a Goya durante su enfermedad.

Constituye una de las pinturas cumbres de la obra goyesca y refleja con gran brillantez la nueva fórmula de retrato que Goya había ensayado con anterioridad y que introdujo en esta sencilla¹⁹ obra de carácter privado. A

¹⁷ Los objetos artísticos ingleses eran sumamente raros en las colecciones españolas, pues la dinastía común con Francia suponía un alejamiento de la política, la cultura y el arte inglés. Este hecho incentivaría la curiosidad de Goya por conocer algunos de estos ejemplares tan raros de observar. En los retratos ingleses que contempló en este período halló coincidencias con algo que buscaba en su pintura y especialmente en sus retratos, esa “desdeñosa distinción, esa elegancia sin dengue, esa sencillez orgullosa y altiva”. Véase sobre estos aspectos el trabajo de E. Lafuente Ferrari –*Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 116-117–.

¹⁸ M. Pemán –*Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez*. *Archivo Español de Arte*. 1992, LXV, 259-260, p. 304– señala que fue el 19 de abril de 1799 cuando recibió el cargo de Tesorero Mayor del Reino.

¹⁹ Se trata de un lienzo relativamente pequeño, muy alejado de las dimensiones y las fórmulas representativas de los retratos de aparato. Destaca su sencillez compositiva y la gran economía de espacio,

partir de él surge un modelo arquetípico de retrato de amigo, que huye de convencionalismos formalistas y libera al efigiado de la rigidez academicista que pintores como Antón Mengs instalaron en la Corte española del último tercio del siglo XVIII.

La composición se ordena en torno a unas líneas paralelas al marco que sitúan en primer plano a Sebastián Martínez, retratado a los cuarenta y cuatro años, sentado en una humilde silla de enea y mirando directamente al espectador. Su posición impone una gran proximidad y facilita la expresión enérgica y vital de la figura que resalta poderosamente sobre el fondo neutro. Los colores tienen gran brillantez y tonalidades armoniosas, destacando los verdes y amarillos en el traje.

El rostro está modelado con vigor, a través de juegos de luz y sombra que le confieren volumen, por eso la cara resulta tan luminosa y está trabajada con tanta laboriosidad. El refinamiento del traje denota elegancia, gusto estético y también posición social. En la chaqueta²⁰, Goya emplea una técnica magistral: las manchas azules se disponen sueltas sobre el preparado rojizo de la tela; superpuestas unas líneas paralelas trazadas con un pincel fino recorren la superficie hasta que se agota el color, de manera que las distintas densidades de pintura en estas líneas crean los efectos de luz. En el encaje de la camisa es posible observar las secciones cuadrangulares de los toques de la espátula.

Goya construye un exquisito retrato de su amigo y lo muestra dedicado a una de sus aficiones favoritas: la contemplación de las obras de arte. No obstante, a pesar de esta actitud contemplativa, su simple figura en reposo sorprende por la energía expresada por el rostro y la mirada insistente y segura de un hombre que se había hecho a sí mismo.

sin dejar de reflejar los datos que permiten caracterizar al efigiado. Este hecho pone de manifiesto la importancia que el tamaño de una pintura tiene para su valoración y recepción final.

²⁰ V. Bozal –*Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte, 38, p. 12– incluye esta obra entre las que “más allá de la anécdota reclaman de la mirada”. A propósito de esta prenda indumentaria el autor señala que “ninguna reproducción muestra en su intensidad, la brillantez de esa belleza que nos detiene en el tejido, en el delicado y suntuoso juego de los colores, en la intensidad y densidad de la pasta pictórica, en los efectos de luz, los brillos que resbalan sobre la tela...”

La obra constituye un homenaje sincero y explícito²¹ al amigo inteligente, refinado y culto. Por ello su contemplación transmite una corriente viva de simpatía y admiración hacia el efigiado.

36.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

36.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos, de Sebastián Martínez, sentado en una silla, de perfil hacia su derecha con el rostro ladeado hacia su izquierda en posición de tres cuartos y dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna izquierda sobre la derecha. El brazo izquierdo está flexionado y apoyado sobre el muslo; y con la mano izquierda sostiene una lámina en cuyo reverso figura la fecha y dedicatoria del autor.

Viste traje compuesto por chaqueta de seda azul de rayas con botones y cuello abierto, a lo Robespierre; chaleco rameado; calzón de gamuza amarillo con bolsillos laterales, y sujeto por debajo de la rodilla con hebilla plateada y la pernera cerrada con botones. Lleva camisa blanca con chorreras; y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Calza medias de seda blanca. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle.

La figura está situada en un espacio interior, oscuro y neutro, amueblado con una silla de madera de respaldo alto y asiento de enea.

²¹ En este sentido, es interesante constatar que el pintor deseaba que sus relaciones y afectos formasen parte del cuadro, debido a razones psicológicas, de gratitud, etc. Este mismo hecho se produce en los casos de Martín Zapater, el juez Altamirano, Bernardo de Iriarte, Meléndez Valdés, Asensio Juliá, Ramón Cabrera, Mugir. Vease a este respecto el artículo de 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–.

Es un retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo, realizado para testimoniar el agradecimiento a la generosa hospitalidad prestada por el efigiado a Goya durante su enfermedad.

Constituye una de las pinturas cumbres de la obra goyesca y refleja con gran brillantez la nueva fórmula que Goya había ensayado con anterioridad y que introdujo en esta sencilla obra de carácter privado. A partir de él surge un modelo arquetípico de retrato de amigo que huye de convencionalismos formalistas y de la rigidez academicista.

La composición se ordena en torno a unas paralelas al marco que sitúan en primer plano a Sebastián Martínez mirando directamente al espectador. Su posición impone una gran proximidad y facilita la expresión enérgica y vital de la figura que resalta poderosamente sobre el fondo neutro.

Los colores tienen gran brillantez y armonía, destacando las tonalidades verdes y amarillas del traje.

El rostro está modelado con vigor, a través de juegos de luz y sombra que le confieren volumen. El refinamiento del traje denota elegancia, gusto estético y también posición social. En la chaqueta, Goya emplea una técnica magistral: las manchas azules se disponen sueltas sobre el preparado rojizo de la tela; unas líneas paralelas trazadas con un pincel fino recorren la superficie hasta que se agota el color, de manera que las distintas densidades de pintura crean los efectos de luz. En el encaje de la camisa se observan las secciones cuadrangulares de los toques de la espátula.

Goya construye un exquisito retrato de su amigo y lo muestra dedicado a una de sus aficiones favoritas: la contemplación de obras de arte. No obstante, a pesar de esta actitud contemplativa, su simple figura en reposo sorprende por la energía expresada por el rostro y la mirada insistente y segura de un hombre que se había hecho a si mismo. La obra constituye un homenaje sincero y explícito al amigo inteligente, refinado y culto; por ello, su contemplación transmite una corriente viva de simpatía y admiración hacia el efigiado.

36.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Martínez Pérez, Sebastián (1747-1800).
CRONOLÓGICOS	1792.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de tres cuartos. Retrato sedente. Retrato de perfil. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato psicológico. Obra maestra.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Lámina. Grabados. Dedicatoria. Chaqueta. Seda. Botones. Chaleco. Calzón. Gamuza. Bolsillos. Hebillas. Medias. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Peluca de un solo bucle. Silla. Comerciante. Coleccionista de arte. Burgués. Ilustrado. Bibliófilo. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Martín Zapater. Amigo de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tesorero General del Consejo de Finanzas. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Miembro del Gremio de Comerciantes de Paños y Sedas. Miembro de la Universidad de Cargadores de Indias
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Amistad. Seguridad. Viveza. Inteligencia. Posición social. Refinamiento. Triunfo social. Cultura. Elegancia. Gusto artístico. Poder económico. Arquetipos masculinos. Agradecimiento. Proximidad. Contemplación artística. Ilustración.

36.4. 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.
- 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. 24.
- ARNÁIZ, J. M. Falsos y auténticos en el Metropolitan: Nuevas andanzas de Goya. *Antiquaria*. 1996, 136, p. 40-45, p. 44.
- 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*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 135.
- 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. 22.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 42-43.
- BOZAL, V. Goya y el Romanticismo. *Historia 16*. 1996, 240, p. 48-58, p. 48.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. *Historia del Arte*, 38, p. 12, 52, 146-147.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: Vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. *Minilibros de arte*, p. 38.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 95.
- CARRETE PARRONDO, J. Sebastián Martínez. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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. 47.
- 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.
- COLORADO CASTELLARY, A. Sebastián Martínez. 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. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 74-75.
- FRY, R. Principal adquisición: Portrait of Don Sebastián Martínez, by Goya. *M. M. A. Bulletin*. 1906. I, 5. p. 76.

- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 99-100, 123, 145-147, 186.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en Andalucía. En *GOYA*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175, p. 163.
- 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, 57, 64.
- GARCÍA FELGUERA, M^a. *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A. *Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1988.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 127.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 32
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 161.
- 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. 71-72, 75.
- 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. 73, 76.
- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18th century*. New York: Garland, 1980, p. 177, 184.
- 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. 185-187, 191.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 74-75, 133-134.

- 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. 40.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 131.
- GLENDINNING, N. Goya, ¿romántico?. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 67-76, p. 71.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 244.
- 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. 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.
- 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. 105, 108.
- 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, p. 24, 27-29, 40.
- 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. 140-141.
- GLENDINNING, N. Sebastián Martínez. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- GLENDINNING, N. Spanish Inventory References to Paintings by Goya, 1800-1850: Originals, copies and valuations. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1091, p. 100-110, p. 100-101, 109.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 20-21, 29-31, 40-41, 60.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 132, 140.
- GUDIOL, J. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, 1985, p. 64-65.
- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965], p. 94-95.

- GUERRERO LOVILLO, J. Goya en Andalucía. *Goya*. 1971, 100, p. 211-217, p. 211, 213.
- 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. 16.
- 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.
- 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. 116, 175.
- 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 322.
- 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.
- PEMAN, M. Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez. *Archivo Español de Arte*. 1992, LXV, 259-260, p. 303-320.
- PEMAN, M. La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz. *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1978, 201, p. 53-62.
- PUENTE, J. De la. Goya decimonónico y los goyescos españoles del siglo XIX. 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. 323-367, p. 327.
- ROMERO COLOMA, A. Cádiz en la vida de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1994, LV, p. 17-20.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 42.
- 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, p. 382.
- SOLÍS, R. Sebastián Martínez amigo de Goya. *ABC*. 26-4-1962.

- 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. 37-39, 54, 57, 67.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 120, 140-143.
- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 217.
- TOMLINSON, J. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 271-276.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 50-54.
- TORRALBA SORIANO, F. Goya en Cádiz (Las pinturas de la “Santa Cueva”). En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 77-89, p. 78-79.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragoza, 1980, p. 58-60.
- TORRALBA SORIANO, F. Los dos Goyas. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 35-45, p. 43.
- 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.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 90-91.
- 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. 8-9.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 26-27, 30.
- WILSON-BAREAU, J. Goya in the Metropolitan-Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103, p. 102.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 24.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 54, 58, 62, 72, 77.

37.

RETRATO DEL GENERAL RICARDOS



37. RETRATO DEL GENERAL RICARDOS

37.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El general Ricardos.

Fecha: 1793-1794.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 112 x 84 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 274; GW 337; Gudiol 328/70, 315/85, Salas 251;

De Angelis 283; Morales y Marín 232.

¹ El lienzo original ha sido forrado y la pintura original presenta un craquelado muy fuerte. Fue restaurado en el Museo del Prado en 1964 por Cristóbal González.

² El efigiado pudo disfrutar muy poco tiempo de este lienzo, ya que falleció casi inmediatamente después de su realización. Su viuda –como agradecimiento hacia Godoy por el papel decisivo que había tenido en la rehabilitación de su esposo– le regaló el retrato de Ricardos, que estuvo en posesión del valido hasta marzo de 1808 fecha en la que, como otras posesiones del príncipe de la Paz, fue confiscado por el gobierno, y permaneció almacenado en el Depósito General de Secuestros y en el “almacén de cristales” de la Academia de San Fernando entre 1808 y 1813. Este año fue devuelto a la condesa de Chinchón, esposa de Godoy, cuya familia lo tuvo en su palacio de Boadilla del Monte. En 1899 los descendientes de María Teresa de Borbón vendieron la pintura por mil ochocientas pesetas al coleccionista madrileño Pedro Fernández-Durán, quién en 1930 lo legó en su testamento al Museo del Prado junto con otras cuatro obras de Goya. En el ángulo inferior izquierdo conserva pintado el anagrama con las iniciales CC y una coronita nobiliaria superpuesta como signo de su pertenencia al patrimonio de la condesa de Chinchón. Sobre la historia de la posesión véanse los trabajos de I. Rose –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–; M. García Guatas. –Goya y los retratos del general Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 55-69–; y M. 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–.

Existen además varias copias de esta obra, una en Baltimore, en la colección Walters, de menores dimensiones, y otra en el Palacio de Selgas, en Pito, Asturias. Véanse J. A. Gaya Nuño.–*La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 162– y J. Camón Aznar. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 118-119.

37.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

37.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos de un hombre anciano sentado en un sillón, 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 la rodilla derecha. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda cerrada, sujeta un guante. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme militar de capitán general³, compuesto por una casaca de terciopelo de color azul oscuro con forro rojo, cuello, solapas y bocamangas rojas adornadas con tres entorchados dorados; chupa de ante de color ocre abotonada; y calzón de ante de color ocre. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños, sobre ella luce collarín de color azul oscuro. Ciñe su cintura, por encima de la chupa, el fajín rojo con tres entorchados dorados. Cubre su mano derecha con un guante de cabritilla de color ocre. Sus cabellos son grises. Cruza su pecho, por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III y la venera de la Orden de Santiago. El sillón es de estilo cabriolé, con madera tallada, moldada y dorada, y está tapizado con un tejido de color rosa salmón con motivos vegetales, tiene el respaldo bajo y ovalado y los brazos tapizados.

37.2.2. Identificación

[Indicativa] Antonio Buenaventura Ricardos Carrillo de Albornoz (Barbastro, Huesca 1727-Madrid 1794), militar, capitán general, capitán general de Cataluña, presidente de la Audiencia de Cataluña, gobernador del Principado de

³ 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. 177-178– precisa que se trata del “uniforme pequeño”, es decir, el que usaban a diario.

Cataluña, fundador del Colegio Militar del arma de Caballería de Ocaña, ilustrado, miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Hijo de Felipe Nicolás Ricardos Rodríguez de Herrera (Cádiz 1689-?) y de Leonor Carrillo de Albornoz y Antich.

Esposo y primo hermano de Francisca María Dávila Carrillo de Albornoz (Vélez-Málaga, Málaga ¿ - Calatayud, Zaragoza 1808), condesa viuda de Torrepalma, condesa de Truillas, presidenta de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

Hermano de Antonia Engracia Ricardos Carrillo de Albornoz, marquesa consorte de Tablantes; de Antonio Ramón Ricardos Carrillo de Albornoz (1732-1734); de Antonia Clara Ricardos Carrillo de Albornoz, monja capuchina; y de Antonia Inés Ricardos Carrillo de Albornoz, abadesa del convento de las capuchinas de Barbastro.

Nieto de Diego Richards (Bramberley, Inglaterra ¿-?), y de Beatriz Rodríguez de Herrera (Cádiz ¿-?), por línea paterna; de José Carrillo de Albornoz (Sevilla ¿-?), capitán general, conde-duque de Montemar, gobernador de Barcelona; y de Isabel Francisca Antich, por línea materna.

Sobrino de Diego Ricardos Rodríguez de Herrera; de Juan Nicolás Ricardos Rodríguez de Herrera; y de María Carrillo de Albornoz.

Tío de Adrián Jácome y Ricardos; y de Nicolás Álvarez de Bohórquez, conde de Torrepalma.

[Informativa] Antonio Buenaventura Ricardos Carrillo de Albornoz nació en Barbastro, (Huesca), el 12 de septiembre de 1727. Era hijo de Felipe Nicolás Ricardos Rodríguez de Herrera, sargento mayor del regimiento de caballería de Malta y de Leonor Carrillo de Albornoz, hija del conde-duque de Montemar. Se crió en Cádiz, en casa de su tío Juan Nicolás, con quien recibió una instrucción orientada hacia el arte de la milicia y con quien aprendió italiano. A los catorce años recibió el grado de capitán del regimiento en el

que su padre era coronel. En 1746 intervino en la campaña de Italia, distinguiéndose en la batalla de Plasencia y en los combates del río Tedone, por lo que fue ascendido al cargo de coronel en 1748, ocupando la vacante dejada por el ascenso de su padre.

En 1762, bajo la dirección del conde de Aranda, se distinguió en la guerra con Portugal al frente de su regimiento y fue ascendido a brigadier. Por estos años estudió con detalle las nuevas tácticas militares desarrolladas por Federico II de Prusia. En 1763 pasó con su regimiento al norte de África; combatió en Orán y fue herido gravemente; siendo ascendido, el 3 de abril de 1763, a mariscal de campo. En septiembre de 1764 viajó a Veracruz, Méjico, para reorganizar el ejército de Nueva España por expreso deseo de Carlos III. En 1768 fue nombrado miembro de la Comisión de Límites de la frontera francesa. Ascendió al grado de teniente general en 1770 y en 1773 al de inspector del arma de caballería. Bajo su dirección se creó el Colegio Militar del Arma de Caballería de Ocaña, Toledo, para oficiales, para cuyo gobierno escribió *Preceptos y máximas militares para instrucción de los alumnos del Colegio de Ocaña*.

Hombre de gran cultura, fue aficionado al dibujo, a la poesía y a la música. Fue miembro fundador y socio de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, colaboró en la creación de la Compañía de Filipinas y fue elegido académico de honor, en 1793, de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Fue amigo del conde de Aranda, de Campomanes, de Olavide y de otros ilustrados, pronto se granjeó enemistades, siendo denunciado a la Inquisición por enciclopedista en 1778. Ese mismo año, fue alejado de la Corte y destinado a Guipúzcoa. Allí permaneció hasta que siendo primer ministro Manuel Godoy, le llamó en noviembre de 1792, cuando ya era inminente la guerra contra Francia. Fue nombrado capitán general de Cataluña, presidente de su Audiencia y gobernador del Principado. Al declararse la Guerra de la Convención, Ricardos se encontraba al frente el ejército de Cataluña, e invadió el Rosellón en la primavera de 1793,

llevando a cabo el asalto y toma de Arlés, la batalla de Mas Deu, la toma de la línea del Tech, el ataque y toma de Bellegarde, y la batalla de Truillas. En esta campaña escribió el *Diario de la Campaña del Rosellón*, y tomó como ayudante a Juan Martín Díaz, posteriormente destacado guerrillero en la Guerra de la Independencia, conocido como *El Empecinado*⁴. Carlos IV le otorgó el rango de capitán general y le concedió la gran cruz de la Orden de Carlos III. A principios de 1794 regresó a Madrid para solicitar más ayudas económicas para continuar la campaña. Falleció de pulmonía en Madrid el 13 de marzo de 1794.

A su muerte Carlos IV le concedió a su viuda, Francisca María Dávila Carrillo de Albornoz, condesa viuda de Torrepalma, el título de condesa de Truillas, habiendo recibido con anterioridad las insignias de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa.

37.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁵ realizado para conmemorar la concesión al efigiado de la Real Orden de Carlos III, así como los recientes triunfos militares obtenidos en la batalla de Truilles, méritos ambos que culminaban con gran prestigio el *cursus honorum* de un militar ilustrado, que había sido rehabilitado por Godoy, tras una etapa de ostracismo y alejamiento de la corte.

La composición es de gran sobriedad y presenta afinidades con otros retratos que Goya realizó esos mismos años⁶. La figura enjuta y alargada del general

⁴ Años después también retratado por Goya, *Juan Martín Díaz, "el Empecinado"* (1809. Óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm. Tokio, Museo Nacional de Bellas Artes Occidentales, depósito del Instituto Aino Gakuin (Osaka). Gassier, 586; Gudiol 661/70, 641/85; De Angelis 613).

⁵ No se conserva documentación relativa a las circunstancias y condiciones en las que se realizó esta obra. No obstante, el comitente debió ser el propio Ricardos, ya que la obra estaba en posesión de su viuda cuando esta la regaló a Godoy, como testimonio de gratitud. Debió de ser del agrado del retratado y de su esposa, pues en las cartas que dirigió al príncipe de la Paz, publicadas por Isadore Rose de Viejo, la esposa de Ricardos señala que Goya "ha sabido trasladar no sólo sus facciones sino a expresión de su alma".

⁶ Especialmente con los retratos de *Ramón Posada Soto* (1794. Óleo sobre lienzo, 113 x 87 cm. San Francisco, M.H. Young Memorial Museum. Gassier 278; GW 342; Gudiol 342/70; Morales y Marín

–retratado a la edad de sesenta y seis años, sentado sobre un sillón en el que apenas se apoya, en una pose rígida pero elegante– se recorta sobre un fondo oscuro con el que parece fundirse la casaca militar.

La gama cromática es sencilla y armónica. Destaca la calidez de los amarillos del pantalón y la chupa, la densidad de los azules de la casaca y la brillantez de los rojos y salmones, sobre los que resplandecen con sinuosos efectos de luz, las condecoraciones, los entorchados y los labrados del sillón.

La ejecución técnica dota a la obra de una gran viveza expresiva. Está realizada con unas pinceladas muy libre y abiertas y destaca el modelado de las facciones, que acentúan la expresión de energía, el carácter resolutivo y el dinamismo temperamental del estratega⁷. El rostro muestra la tez bronceada por el sol recibido en las campañas del mediodía francés y la frente muy pálida, protegida por el sombrero militar⁸. Por su parte el rictus de concentración de los labios y la mirada de los pequeños ojos denotan cansancio e inteligencia.

Este retrato muestra una gran modernidad en la forma de presentar a un profesional de la milicia, desprovisto de referencias directas a su actividad bélica, solo sugeridas por la indumentaria y las condecoraciones. Las connotaciones de patriotismo y valor están ausentes, porque Goya ha preferido destacar en el General Ricardos la dignidad de su edad y su inteligencia.

235); *Félix Colón de Larriategui* (1794. Óleo sobre lienzo, 110 x 84 cm. Indianápolis, herederos de J. K. Lilley. Gassier 276; GW 339; Gudiol 331/70; Morales y Marín 235); *Vicente María de Vera y Ladrón de Guevara, marqués de Sofraga* (1795. Óleo sobre lienzo, 108 x 82 cm. San Diego, California, Fine Arts Gallery. Gassier 284; GW 343; Gudiol 337/70; Morales y Marín 252); *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); y *Francisco Bayeu* (1795. Óleo sobre lienzo, 112 x 84 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 285; GW 345; Gudiol 335/70; Morales y Marín 253).

⁷ Algunos investigadores han puesto de manifiesto una ejecución diferente entre la cabeza, con una pincelada libre y abierta, y la técnica más detallada y dibujística de la indumentaria, señalando este hecho como signo indudable de la intervención de otra mano distinta de la de Goya. Véase X. de Salas. –*Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 34–. No obstante, M. García Guatas –*art. cit.*, p. 65-59–, realizando un análisis más detenido del retrato, concluyó que la técnica suelta y abierta de Goya se extiende de modo homogéneo por casi todas las partes del cuadro.

⁸ Este detalle, puesto de manifiesto por M. García Guatas –*Ibidem*–, ha sido un dato importante para establecer la datación final de retrato.

37.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

37.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos de Antonio Buenaventura Ricardos Carrillo de Albornoz, sentado en un sillón, 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 la rodilla derecha. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera; y la mano izquierda, cerrada, sujeta un guante.

Viste uniforme militar de capitán general, compuesto por una casaca de terciopelo de color azul oscuro con forro rojo, cuello, solapas y bocamangas rojas adornadas con tres entorchados dorados; chupa de ante de color ocre abotonada y calzón de ante de color ocre. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños; sobre ella luce collarín de color azul oscuro. Ciñe su cintura, por encima de la chupa, el fajín rojo con tres entorchados dorados. Cubre su mano derecha con un guante de cabritilla de color ocre. Sus cabellos son grises. Cruza su pecho, por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III y la venera de la Orden de Santiago.

La figura está situada en un espacio interior amueblado con un sillón de estilo cabriolé, con madera tallada, moldada y dorada, tapizado con un tejido de color rosa salmón con motivos vegetales, con un respaldo bajo y ovalado y los brazos tapizados.

Es un retrato privado de encargo realizado para conmemorar la concesión al efigiado de la Real Orden de Carlos III así como los recientes triunfos militares obtenidos en la batalla de Truilles, méritos ambos que culminaban con gran prestigio el *cursus honorum* de un militar ilustrado, que había sido rehabilitado por Godoy, tras una etapa de ostracismo y alejamiento de la corte.

La composición es de gran sobriedad y presenta afinidades con otros retratos que Goya realizó esos mismos años. La figura enjuta y alargada del general –retratado a la edad de sesenta y seis años, sentado sobre un sillón en el que apenas se apoya, en una pose rígida pero elegante– se recorta sobre un fondo oscuro con el que parece fundirse la casaca militar.

La gama cromática es sencilla y armónica. Destaca la calidez de los amarillos del pantalón y la chupa, la densidad de los azules de la casaca y la brillantez de los rojos y salmones, sobre los que resplandecen con sinuosos efectos de luz, las condecoraciones, los entorchados y los labrados del sillón.

La ejecución técnica dota a la obra de una gran viveza expresiva. Está realizada con unas pinceladas muy libres y abiertas; y destaca el modelado de las facciones, que acentúan la expresión de energía, el carácter resolutivo y el dinamismo temperamental del estratega. Por su parte el rictus de concentración de los labios y la mirada de los pequeños ojos denotan cansancio e inteligencia.

Este retrato muestra una gran modernidad en la forma de presentar a un profesional de la milicia, desprovisto de referencias directas a su actividad bélica, solo sugeridas por la indumentaria y las condecoraciones. Las connotaciones de patriotismo y valor están ausentes porque Goya ha preferido destacar en el general Ricardos la dignidad de su edad y su inteligencia.

37.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Ricardos Carrillo de Albornoz, Antonio Buenaventura (1727-1794).
CRONOLÓGICOS	1793-1794.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.

FORMALES	Retrato de tres cuartos. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato sedente. Retrato privado. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre anciano. Servidor del Estado. Militar. Capitán general. Capitán general de Cataluña. Presidente de la Audiencia de Cataluña. Gobernador del principado de Cataluña. Fundador del Colegio Militar del Arma de Caballería de Ocaña. Ilustrado. Miembro de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Académico de honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Uniforme militar. Casaca. Entorchados. Chupa. Calzón. Camisa. Chorreras. Collarín. Guantes. Fajín. Banda de la Orden de Carlos III. Placa de la Orden de Carlos III. Venera de la Orden de Santiago. Sillón.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Cursus honorum. Ejército español. Poder político. Poder militar. Triunfo militar. Ilustración. Guerra de la Convención. Dignidad. Cansancio. Inteligencia. Paisanaje.

37.4. 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. 10.
- 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. 177-178.
- 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, p. 253-254.
- 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. 178-182.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 36.
- BASO ANDREU, A. Don Antonio Ricardos en la pintura de José Cusachs y Cusachs. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 1989, 103, p. 189-200.

- 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. 68-69.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 142.
- BEERMAN, E. Los últimos días del General Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 41-43.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 29-30.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. *Genios del Arte*; 1, p. 195-196.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 118-119.
- CARRETE PARRONDO, J. General Ricardos. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 76-77.
- 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.
- GARCÍA GUATAS, M. Goya y los retratos del general Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 55-69.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. *Le goût de notre temps*; 13, p. 44.
- GENERAL Ricardos. 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. 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.
- 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. 130-131.
- 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: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 296.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96, 1996, p. 69.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 136.
- GUIRAO LARRAÑAGA, R. La Campaña del Rosellón de 1793. *Somontano*. 1994, 4, p. 75-90.
- 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. 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. 227-239, p. 231.
- 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.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 62.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M. Ricardos y la Academia de Caballería de Ocaña. *Revista de Historia Militar*. 1988, XXXII, 65, p. 61-95.
- 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 76.
- 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, 359-360.
- 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. 51, 55.
- 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. 13, 17.
- 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.
 - 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. 317.
 - RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 43.
 - 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. 66, 86-87.
 - 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.
 - 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, p. 121, 139, 147.
 - 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.
 - SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 34-37.
 - SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
 - SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte, p. 35.
 - TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 125.
 - TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 93.
 - ZUERAS, TORRENS, V. Antonio Ricardos Carrillo de Albornoz. *Somontano*. 1994, 4, p.11-39.
 - ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 70.

38.

RETRATO DE DOÑA MARÍA ANTONIA GONZAGA
CARACCILO, MARQUESA DE VILAFRANCA



38. RETRATO DE DOÑA MARIA ANTONIA GONZAGA CARACCILO, MARQUESA DE VILLAFRANCA

38.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca.

Fecha: Ca. 1795.¹

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 87 x 72 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253.

¹Aunque no se conserva documentación específica a propósito de este encargo, Goya realizó en torno al año 1795 al menos cuatro retratos para los XIII duques de Alba y para la madre del duque consorte: el que nos ocupa; el *Retrato de José Álvarez de Toledo* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 68,6 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, Colección Chauncey McCormick. Gassier 280; GW 349; Gudiol 336/70, 322/85; Morales y Marín 256); el *Retrato 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 el *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). De estas cuatro obras, sólo *el retrato de la duquesa*, está firmado y fechado en 1795. No obstante, razones estilísticas y el hecho de que el duque falleciera en 1796, motivan el consenso de todos los críticos a la hora de establecer el año 1795 como fecha probable de ejecución.

² En 1927 fue restaurado en el Museo del Prado, según se recoge en el archivo de la propia institución. La intervención consistió “en tapar algunas faltas de color en el fondo, sentarle y barnizarlo todo”. Recientemente ha vuelto a ser restaurado, según documenta M. Moreno de las Heras. –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–.

³ Este retrato permaneció en la familia Villafranca –colecciones del duque de Medina Sidonia, marqués de Villafranca, marquesa viuda de los Vélez y condesa de Niebla– hasta que fue legado al Prado por Alonso Álvarez de Toledo, XXI conde de Niebla y XV marqués de los Vélez, junto con el retrato de su hijo José Álvarez de Toledo y Gonzaga, marqués de Villafranca y duque consorte de Alba: *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) y el de su nuera, María Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca: *Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero* (1804. Óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 399; GW 810; Gudiol 490/70, 450/85; Morales y Marín 334). La viuda de Alonso Álvarez de Toledo lo mantuvo en usufructo hasta su muerte en 1926. El 6 de marzo de 1926 fue aceptado por el Patronato del Museo del Prado, en el que ingresó el 25 de mayo de ese mismo año. No obstante, apareció citado por primera vez en el catálogo de la institución, siete años más tarde, en la edición de 1933.

38.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

38.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de una mujer anciana sentada en un sillón de brazos, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya sobre el brazo del sillón. El brazo izquierdo está flexionado sobre el regazo; y sus manos juntas, sostienen un abanico cerrado. Espacio interior neutro y gris.

[Informativa] Viste traje de corte de color gris listado en azul, adornado con encajes y bordados dorados en los puños. Se cubre los hombros, la espalda y el busto con un chal de gasa blanca, ribeteado con encajes blancos, cerrado en el pecho con un prendido adornado con una rosa de color rosa con hojas verdes y un lazo de raso azul. Sus cabellos grises, rizados y voluminosos, están adornados con una cinta y un lazo⁴ de raso azul. Luce en los dedos anulares de la mano derecha e izquierda, unas sortijas y en su oreja izquierda un pendiente. El sillón es de estilo cabriolé, con madera tallada, moldada y dorada; y está tapizado con un tejido de color azul oscuro.

⁴ Este gran lazo que adornaba los tocados femeninos se denominaba *caramba* en honor a su creadora, la actriz María Antonia Fernández, conocida popularmente como “la Caramba”. Esta actriz, inspirándose en la antigua indumentaria española, ideó diferentes prendas y tocados que lucía ella misma, provocando la envidia y la admiración de muchas damas. El éxito de este enorme lazo, lo convirtió en el adorno predilecto y de uso general en España hasta comienzos del XIX. Olvidando su origen, lo lucieron muchas grandes señoras –hasta la misma reina María Luisa bajo los pliegues de su mantilla negra– lo que provocó el desagrado de Gaspar Melchor de Jovellanos, que escribió una valiente sátira fustigando a las damas que, despreciando su alcurnia, imitaban a María Antonia Fernández.

Entre otras, Goya retrató con este tocado, además de la marquesa de Villafranca en la obra que nos ocupa, a la *Marquesa de la Solana* (Ca. 1794-1795. Óleo sobre lienzo, 183 x 124 cm. Paris, Museo del Louvre. Gassier 279; GW 341; Gudiol 341/70, 326/85, Morales y Marín 238), a la duquesa de Alba en dos ocasiones, *Retrato 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 unos años más tarde de nuevo, *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); y a Mariana Waldstein, en la obra conocida como *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (1797-1798. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. Paris, Museo del Louvre. Gassier 307; GW 678; Gudiol 340/70, 392/85; Morales y Marín 266).

Véase una información detallada en el artículo de M. Comba Sigüenza. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 131-132.

38.2.2. Identificación

[Indicativa] María Antonia Dorotea Sinforosa Gonzaga y Caracciolo (Madrid 1735-Madrid 1801).

Hija de Francisco Gonzaga (1684-1758), príncipe del Sacro Imperio Romano; y de Julia Quiteria Caracciolo di San Buono y Ruffo (1705-1756).

Esposa 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 Adero, XVII conde de Caltabellora, XVI conde de Scaflania, conde de Golisano, adelantado y capitán mayor del reino de Murcia, alcalde perpetuo 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, casados el 27 de abril de 1754.

Madre 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 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 Adero, 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, cinco veces grande de España; de María Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795); 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 Aderno, XIX conde de Caltabellota, XVIII conde de Sacaflani, XV conde de Golisano, XXIII conde de Niebla, XV marqués de Cazaza en África, 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 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.

Hermana de Maria Luisa Gonzaga Caracciolo (1726-1773); de Maria Laura Gonzaga Caracciolo (1728-?); de Costanza Gonzaga Caracciolo (1729-?); de Maria Francisca Xaviera Gonzaga Caracciolo (1731-1757); de Antonio Gonzaga Caracciolo (ca.1740-?); de Felipe Antonio Gonzaga Caracciolo (1740-?); y de María Micaela Gonzaga Caracciolo (1745-1777).

Nieta de Ferdinando III Gonzaga, y de Laura Pico Della Mirandola (1660-1720).

Abuela 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, VII 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), 13 veces grande de España; de Manuel Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga (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; de María Agustina Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo; 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 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); y de Ignacio Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1878).

Nuera de Fadrique Álvarez de Toledo y Moncada (1686-1753) y; de Juana Pérez de Guzmán el Bueno y Silva (¿-1736).

Suegra de Juan de la Cruz Belvis de Moncada y Pizarro (1756-1835), conde de Tendilla y de Villamonte, esposo de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga; 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., esposa de José Álvarez de Toledo y Gonzaga; de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso (Madrid 1756-Madrid 1816), XVI 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), esposo de María Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga; de María Teresa Palafox y Portocarrero (Madrid 1780-Portici 1835), esposa de Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga; 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, esposa de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Gonzaga.

Cuñada de Joaquín Anastasio Pignatelli de Aragón (1745-1774), casado con María Luisa Gonzaga Caracciolo; de Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba Figueroa (1730-1789), casado con María Francisca Xaviera Gonzaga Caracciolo; y de Manuel de Carvajal y Zúñiga (1739-1783), casado con María Micaela Gonzaga Caracciolo (1745-1777).

Consuegra de Francisco de Paula de Silva y Álvarez de Toledo y Portugal (1733-1770), XVI duque de Huéscar, marqués de Coria; y de María del

Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784); 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, XI de Santángelo, XI de Andría, 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, 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 y 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 y XVII de Trivento, XVI vizconde de Iznájar, XXVI barón de Bellpuig, XI de Calonge y de Linola; y de María de la Concepción de Guzmán Guevara y Fernández de Córdoba, VI marquesa de Montealegre.

[Informativa] Doña María Antonia Gonzaga nació en Madrid y fue bautizada el 8 de febrero de 1735.

Pertenecía a una noble familia de ascendencia italiana. Fue madre de seis hijos, a través de cuyos matrimonios emparentó con los más poderosos linajes del país. Según la *Gaceta de Madrid* de 1801, la marquesa de Villafranca era una mujer caritativa y capaz de administrar con firmeza y eficacia los intereses y el patrimonio de la casa de Alba, misión a la que se entregó a raíz del fallecimiento de su primogénito varón, José Álvarez de Toledo, casado con la decimotercera duquesa de Alba.

Falleció el 27 de febrero de 1801.

38.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo, que forma pareja, según algunos críticos, con el de su hijo⁵. Fue realizado a mediados de los años noventa junto a otros que

⁵ Diferentes críticos consideran que este retrato es *pendant* del de medio cuerpo de su hijo: *Retrato de José Álvarez de Toledo* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 68,6 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, Colección Chauncey McCormick. Gassier 280; GW 349, Gudiol 336/70, 322/85; Morales y

pintó para esta familia⁶. Se incluye dentro de un numeroso grupo de retratos que Goya realizó de sus hijos⁷, nueras⁸, yernos⁹ y nietos¹⁰. Mientras que aquéllos se hicieron retratar de cuerpo entero, María Antonia prefirió un retrato más modesto, sólo de medio cuerpo¹¹.

Goya crea un retrato de gran finura conceptual y exquisita elegancia, que representa a una dama de edad avanzada, frágil, delicada y digna ante la que el artista muestra su respeto y admiración.

Marín 256). Ambas obras comparten formato y composición similares, lo que indica, muy probablemente que fueron ideadas para formar pareja. No obstante, no se conservan pruebas documentales que corroboren esta suposición.

⁶ Vid *supra* nota 1.

⁷ *Retrato de José Álvarez de Toledo* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 68,6 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, Colección Chauncey McCormick. Gassier 280; GW 349; Gudiol 336/70, 322/85; Morales y Marín 256); *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); y *Retrato de la condesa de Altamira con su hija* (Ca 1787-1788. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, Metropolitan Museum. Gassier 210; GW 232; Gudiol 250/70, 238/85; Morales y Marín 177).

⁸ *Retrato 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); *Retrato de la duquesa de Alba* (1797. Óleo sobre lienzo, 210,2 x 149,3 cm. Nueva York, Hispanic Society. Gassier 302; GW 355; Gudiol 371/70, 344/85; Morales y Marín 263); y *Retrato de Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa de Villafranca* (1804. Óleo sobre lienzo, 195 x 126. Madrid, Museo del Prado. Gassier 399; GW 810; Gudiol 490/70, 450/85; Morales y Marín 334).

⁹ *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).

¹⁰ *Retrato de Vicente Osorio de Moscoso, conde de Trastámara* (Ca. 1786-87. Óleo sobre lienzo, 135 x 110 cm. Nueva York, Colección Ch. S. Payson. Gassier 209; GW 231; Gudiol 210/70, 198/85; Morales y Marín 144) y *Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, señor de Ginés* (1788. Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, Colección Jules Bache. Gassier 211; GW 233; Gudiol 250/70, 239/85; Morales y Marín 178).

¹¹ V. de Sambricio –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– indica que en la madrileña colección de la duquesa de Sueca se conserva una réplica –Óleo sobre lienzo, 0,83 x 0,70 cm.– que muestra ligerísimas variantes respecto al lienzo de Goya conservado en el Museo del Prado. La supresión de algunos adornos, como la rosa y el lazo azul, inducen al especialista y erudito a suponer que bien pudiera ser este el boceto o estudio que Goya pintara copiando el natural.

No obstante, 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 este retrato fue objeto de copia en fecha muy temprana –seguramente coetánea del propio Goya–, siguiendo una costumbre muy frecuente entre las familias más importantes, que encargaban a artistas menos reputados, y por ello, más económicos, la realización de réplicas y copias que regalaban a sus familiares y allegados. La propia reina María Luisa,

Doña María Antonia se retrata en torno a los sesenta años, en una composición austera, en la que se relegan detalles o atributos sobre su rango social o sus ocupaciones, resaltando tan sólo la personalidad de la efigiada¹². Aparece sentada y recortada sobre un fondo neutro, sobre el que se enmarcan sus cabellos, agrisados, peinados según el gusto voluminoso de la época; y para evitar la característica rigidez de los retratos tomados de frente, la sitúa ligeramente girada hacia el fondo.

El resultado asombra por la captación convincente de la personalidad de la dama: de su carácter fuerte y de su gran autoridad hablan la mirada fija y la ceja derecha un poco levantada. Su autoridad queda subrayada además por el gesto sereno con el que sostiene el abanico; y, lejos de estar apoyada, tiene el torso ligeramente separado del respaldo de la butaca, por lo que su postura erguida y mayestática, sugiere nobleza.

Las tonalidades elegidas convierten el cuadro en una elegante sinfonía de azules y grises, compuesta por el vestido oscuro y brillante, el chal transparente que refleja la luz grisácea, y el suave cabello gris empolvado, que apenas contrasta con el fondo más claro pero que unifica la paleta de grises utilizada por Goya. El único foco de color está compuesto por la luminosa rosa y los lazos azules prendidos en el chal de gasa blanco, y el lazo del tocado. El rostro está descrito con gran precisión, apreciándose incluso la sombra de vello sobre sus labios sin pintar. El pendiente y los anillos completan la discreta apariencia de la dama.

según consta documentalmente, encargó copias de retratos que Goya le había hecho, a otros artistas – como Ximénez de Cisneros, G. Ducker y A. Esteve– para regalarlas, entre otros, a Manuel Godoy.

¹² Este tipo de composición es propio de los retratos que realiza para sus íntimos. Goya la desarrolló a lo largo de toda su trayectoria para presentar a sus amigos y a gente de su entorno y con ella consiguió algunas de sus mejores obras.

38.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

38.3.1. *Resumen*

Retrato de medio cuerpo largo de María Antonia Gonzaga y Caracciolo, marquesa de Villafranca, sentada en un sillón de brazos, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y se apoya sobre el brazo del sillón. El brazo izquierdo está flexionado sobre el regazo y sus manos, juntas sostienen un abanico cerrado.

Viste traje de corte de color gris listado en azul, adornado con encajes y bordados dorados en los puños. Se cubre los hombros, la espalda y el busto con un chal de gasa blanca, ribeteado con encajes blancos, cerrado en el pecho con un prendido adornado con una rosa de color rosa con hojas verdes y un lazo de raso azul. Sus cabellos grises, rizados y voluminosos, están adornados con una cinta y un lazo de raso azul. Luce en los dedos anulares de la mano derecha e izquierda, unas sortijas y, en su oreja izquierda, un pendiente.

La figura está situada en un espacio interior neutro y gris amueblado con un sillón de estilo cabriolé, de madera tallada, moldada y dorada, y tapizado con un tejido de color azul oscuro.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su hijo. Fue realizado a mediados de los años noventa junto a un numeroso grupo de retratos que Goya efectuó para sus hijos, nueras, yernos y nietos. Mientras que aquellos se hicieron retratar de cuerpo entero, María Antonia prefirió un retrato más modesto, sólo de medio cuerpo.

Es una obra de gran finura conceptual y exquisita elegancia, que representa a una dama de edad avanzada, frágil, delicada y digna ante la que el artista muestra su respeto y admiración.

Doña María Antonia se retrata en torno a los sesenta años, en una composición austera, en la que se relegan atributos sobre su rango social o sus ocupaciones, resaltando tan sólo su personalidad. Aparece sentada y recortada sobre un fondo neutro, sobre el que se enmarcan sus cabellos, agrisados, peinados según el gusto voluminoso de la época; y para evitar la característica rigidez de los retratos tomados de frente, la sitúa ligeramente girada hacia el fondo.

El resultado es una captación convincente de la personalidad de la dama: de su carácter fuerte y de su gran autoridad hablan la mirada fija y la ceja derecha un poco levantada. Su autoridad queda subrayada además por el gesto sereno con el que sostiene el abanico; y, lejos de estar apoyada, tiene el torso ligeramente separado del respaldo de la butaca, por lo que su postura erguida y mayestática sugiere nobleza.

Las tonalidades elegidas convierten el cuadro en una elegante sinfonía de azules y grises, compuesta por el vestido oscuro y brillante, el chal transparente que refleja la luz grisácea, y el suave cabello empolvado, que unifica la paleta de grises. El único foco de color está compuesto por la luminosa rosa y los lazos azules prendidos en el chal de gasa blanco, y el lazo del tocado. El rostro está descrito con gran precisión, apreciándose incluso la sombra de vello sobre sus labios sin pintar. El pendiente y los anillos completan la discreta apariencia de la dama.

38.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Gonzaga y Caracciolo, María Antonia Dorotea Sinforosa (1735-1801).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1795.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en posición tres cuartos. Retrato sedente. Retrato de encargo. Retrato

	privado. Retrato pendant. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer anciana. Sillón de estilo cabriolé. Abanico. Traje de corte. Encajes. Bordados. Chal. Rosa. Sortijas. Pendientes. Cinta. Lazo. Peinado en erizón. Caramba. Cabellos rizados.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Elegancia. Ancianidad. Fragilidad. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Delicadeza. Austeridad. Arquetipos femeninos. Posición social.

38.4. 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. 10, 35.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 60.
- 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.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 21, 126.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 256.
- 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, 25.
- 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. 121-122.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 303.

- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 165.
- 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. 254.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 69-70.
- 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. 31.
- 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. 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. 184.
- 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. 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 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.
- 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. 317.
- 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. 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. 210-212.

- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 37.
- 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.
- 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. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 113.
- 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. 26.
- 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. 93.

39.

RETRATO DEL DUQUE DE ALBA



39. RETRATO DEL DUQUE DE ALBA

39.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El duque de Alba¹.

Fecha: Ca. 1795².

Descripción física: Óleo sobre lienzo³, 195 x 126 cm.

Localización: Madrid⁴, Museo del Prado⁵.

Catalogaciones: Gassier 282; GW 350; Gudiol 333/70, 321/85; De Angelis 295; Morales y Marín 255.

Inscripción: En la cubierta de la partitura: “*Cuatro canc.^s / con Acomp.^{to} de Fórzp.^o / del S.^r Hydn*”.

¹ Actualmente, –quizá buscando dotar a la obra de una designación más específica– este cuadro se denomina *Retrato del marqués de Villafranca*, no obstante, hemos preferido mantener la denominación con la que se lo ha conocido tradicionalmente. Véase al respecto las aportaciones de J. J. Luna. 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.

² Aunque el retrato no está fechado se supone que forma pareja del de la duquesa, con su perrito a los pies, que hoy se guarda en el madrileño Palacio de Liria, *Retrato 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). Este emparejamiento sitúa al lienzo en una fase de ejecución anterior en un año a la muerte del modelo, acaecida en 1796.

³ El lienzo original, que ha sido reentelado, está formado por dos telas unidas por una costura horizontal en la parte central. La pintura presenta un fuerte craquelado, inestable en toda la pintura, sobre todo en la costura, en la que se aprecian algunas pequeñas faltas. El barniz aparece amarillento y en alguna zona bastante rechupado. Fue restaurado por Cristóbal González en 1965.

⁴ J. L. Morales y Marín –*Goya. Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 240– indica que “existe una copia de este retrato en la colección de la marquesa de Catalburu de Madrid, donde la inscripción está en el cuaderno de música”.

⁵ La obra pasó a la familia de los marqueses de Villafranca al fallecer sin descendencia el retratado. Posteriormente fue legada al Prado por Alonso Álvarez de Toledo, XXI conde de Niebla y XV marqués de los Vélez, junto con el *Retrato de María Antonia Gonzaga, marquesa de Villafranca* y también el *Retrato de María Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca*. La viuda de Alonso Álvarez de Toledo lo mantuvo en usufructo hasta su muerte en 1926. El 6 de marzo de 1926 fue aceptado por el Patronato del Museo del Prado, en el que ingreso el 25 de mayo del mismo año. No obstante, apareció citado por primera vez en el catálogo de la institución siete años más tarde en la edición de 1933.

39.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

39.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene las piernas entrecruzadas, la derecha sobre la izquierda. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre un pianoforte. El brazo izquierdo está flexionado y sus manos sostienen una partitura musical.

Espacio interior, con el suelo cubierto con una alfombra con cenefas y motivos ornamentales y una pared decorada con un friso de figuras geométricas y un cortinaje verde al fondo.

[Informativa] Viste traje compuesto por casaca de color marrón rojizo de estilo francés, larga con cuello de pie, delanteros de perfil redondeado y retranqueado, manga ajustada; chaleco cortado recto en la cintura, de color blanco con motivos azules cruzado y abotonado en el lado izquierdo y pantalón ceñido⁶, de color gris azulado. Calza botas de montar con vueltas en las rodillas y espuelas plateadas. Cabello natural empolvado. Sobre el lado derecho del pecho luce, encima del chaleco, un broche dorado.

La partitura es de formato apaisado, con la cubierta decorada con una orla de color azul. El pianoforte⁷ es de madera, decorada con motivos geométricos de taracea, y patas talladas con aplicaciones doradas. Sobre su tapa se

⁶ A. Leira Sánchez –El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 180– señala que, mediada la década de los noventa, la influencia inglesa en la indumentaria masculina se hizo cada vez más patente, “la chupa deja sitio al chaleco cortado recto en la cintura (...). el bordado en el traje pasa de moda, no se utiliza más que para las grandes ceremonias y cada vez se usa más la lana en vez de la seda para la vida diaria. Una gran novedad es la aparición del pantalón, que al principio los hombres llevaron de punto, muy ceñido, con forma de calzas metidas dentro de la bota.” Esta fase concreta de la evolución del pantalón es la que refleja el retrato de Goya.

⁷ En el testamento del duque figura una detallada relación de los valiosos instrumentos musicales que poseía, entre los que aparece “un forte-piano construido por Adam Millet, de caoba con un frisado de madera rosa” valorado en 2.100 reales que, según Margarita Moreno de las Heras –El duque de Alba. En *Goya pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 201– bien pudiera ser el instrumento sobre el que se apoya en el retrato de Goya.

aprecian varias partituras, un bicornio negro; y, en posición horizontal, un violín⁸.

39.2.2. Identificación

[Indicativa] 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, cinco veces grande de España, gran cruz de la Orden de Carlos III (1789), caballero de la Orden del Toisón de Oro (1791)⁹.

Hijo 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, alcalde 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).

⁸ Margarita Moreno de las Heras –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– indica que en el testamento del duque se inventaría su valiosa colección de violines entre los que destaca uno de Antonio Stradivarius y otro de Jacob Stainer. No obstante el tamaño de la pieza retratada hace pensar a algunos críticos que, más que un violín, pudiera tratarse de una viola.

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, dos 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, cinco veces grande de España, XIV condestable 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 Grajanejos, 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.

Hermano de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga (1755-1821); de María Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795); 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 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 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.

⁹ Estos datos son aportados por J. Baticle. 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. 65.

Nieto de Francisco Gonzaga (1684-1758), príncipe del Sacro Romano Imperio; y de Julia Quiteria Caracciolo di San Buono y Ruffo (1705-1756).

Sobrino de Maria Luisa Gonzaga Caracciolo (1726-1773); de Maria Laura Gonzaga Caracciolo (1728-?), Costanza Gonzaga Caracciolo (1729-?); de Maria Francisca Xaviera Gonzaga Caracciolo (1731-1757); de Antonio Gonzaga Caracciolo (ca.1740-?); de Felipe Antonio Gonzaga Caracciolo (1740-?); y de María Micaela Gonzaga Caracciolo (1745-1777).

Tío 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), trece veces grande de España; de Manuel Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga, (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; de María Agustina Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo; 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 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); y de Ignacio Álvarez de Toledo y Palafox (1812-1878).

Yerno y sobrino de Francisco de Paula de Silva y Álvarez de Toledo y Portugal (1733-1770), XVI duque de Huéscar, marqués de Coria, mariscal de campo; y de María del Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784).

Cuñado de Juan de la Cruz Belvis de Moncada y Pizarro (1756-1835), conde de Tendilla y de Villamonte, esposo de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga (1755-1821); de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso (Madrid 1756-Madrid 1816), XVI marqués de Astorga, XVII conde de Cabra, 2 veces grande de España de Primera Clase, 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 (por herencia de toda la Casa de Maqueda), VII marqués de Leganés, X de Velada, XI conde de Altamira, trece veces grande de España, XII príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa (todos reino de las Dos Sicilias), X marqués de Almazán, XI de Poza, VI de Morata de la Vega, VII de Mairena, XIV de Ayamonte, IX de San Román, IX de Villamanrique, VI de Monasterio y XIII de Elche (por herencia de la Casa de Maqueda), 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), esposo de María Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795); de María Teresa Palafox y Portocarrero (Madrid 1780-Portici 1835), esposa de Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1763-Madrid 1821); 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, esposa de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Gonzaga.

Bisnieto de Ferdinando III Gonzaga; y de Laura Pico Della Mirandola (1660-1720).

[Informativa] José Álvarez de Toledo y Gonzaga, primogénito de los marqueses de Villafranca del Bierzo, poseía además una docena de títulos nobiliarios. No obstante, formaba parte de una rama segundona de la familia Alba. Contrajo matrimonio con su prima hermana, María Pilar Teresa Cayetana de Silva, XIII duquesa de Alba de Tormes, cuando él contaba diecinueve años y ella únicamente trece, siguiendo los planes del abuelo común de ambos para que la Casa de Alba recuperase el apellido tradicional originario de la misma, dado que el efigiado era descendiente directo del II duque de Alba, y a la vez, los Villafranca emparentaban con uno de los linajes más acaudalados de España. No obstante, el propósito inicial fracasó pues el matrimonio no tuvo descendencia.

De carácter apocado, era especialmente aficionado a la música, probablemente la única cosa que tenía en común con su esposa; pero mientras a ésta le gustaba la ópera, él amaba especialmente la música de cámara. Por lo demás sus gustos eran antagónicos y mantuvo una vida aparte de su mujer. Sentía una especial predilección por Haydn, músico con el que mantuvo correspondencia durante años.

Alejado del círculo de su mujer, encontró mayor afinidad en el ambiente de los duques de Osuna, con cuya duquesa la de Alba aparentaba ser íntima amiga, aunque en realidad mantenía una enconada rivalidad. Asimismo fue especialmente amigo del infante don Gabriel, con el que organizó numerosos conciertos. Falleció súbitamente en Sevilla en 1796, sin sucesión, pasando el título de marqués de Villafranca a su hermano Francisco de Borja, duque de

Medina Sidonia. Su cuerpo recibió sepultura en el monasterio de San Isidoro del Campo. En sus elogios fúnebres se leyó un canto del poeta Juan Bautista Arriaza y la duquesa viuda repartió más tarde entre sus amistades, como recuerdo, un retrato de José Álvarez de Toledo, grabado por Manuel Salvador Carmona, sobre un lienzo pintado por Francisco de Goya.

39.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo que forma pareja con el de su esposa, la célebre duquesa de Alba¹⁰. Constituye una de las obras de factura más exquisita dentro de la retratística goyesca, por la distinguida apostura del modelo, que arquetipifica una forma de elegancia aristocrática superior, reflejo fiel de las minorías cultas de la Ilustración.

Goya representa al efigiado mostrando sus refinadas inclinaciones musicales, acodado sobre un mueble, mirando de frente al espectador, mientras sostiene una partitura de Haydn¹¹, de manera que se resalta la relación que mantenía con el famoso compositor, a quien encargaba música¹².

¹⁰ *Retrato de la duquesa de Alba* (1795. Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Madrid, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba. Gassier 283; GW 351; Gudiol 334/70, 320/85; Morales y Marín 257). No obstante, el hecho de que el retrato del duque y el de la duquesa muestren planteamientos compositivos diferentes ha hecho dudar que fuesen realizados para ser colocados juntos. En cualquier caso, se desconocen las razones específicas que motivaron el encargo de estos dos retratos así como la cantidad que se pagó por ellos.

¹¹ Franz Joseph Haydn (Rohrau an der Leitha, Austria 1732- Viena, 1809), compositor y director de orquesta, fue una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo. De origen humilde, se formó de manera poco rigurosa. No obstante, en 1762 fue contratado por la familia Esterházy, uno de cuyos miembros, el príncipe Miklós József Esterházy, fue un gran amante de la música. Poseía en Esterházy (Hungría), su lugar de veraneo, una fundación musical importante, que fue dirigida por Haydn. Aunque con frecuencia se quejó del peso de su trabajo y del aislamiento que sentía, su posición era envidiable para los músicos del siglo XVIII. A partir de 1779 gozó de libertad para vender su música a los editores y de aceptar comisiones por ello. Como resultado, durante la década de 1780, su obra empezó a conocerse y su fama se extendió considerablemente. El violinista y empresario británico Johann Peter Salomon lo contrató para sus conciertos en Londres, ciudad a la que viajó en dos ocasiones (1791-1792 y 1794-1795), en las que tuvo ocasión de estrenar con gran éxito sus últimas sinfonías, y en las que conoció a melómanos destacados como el duque de Alba, que estuvo en Londres en esos años. Haydn abarcó prácticamente todos los géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares. Las 107 sinfonías (104 es el número tradicional; otras tres se han incluido posteriormente) y los 83 cuartetos para cuerda, que revolucionaron la música, son pruebas fehacientes de su original aproximación a nuevos materiales temáticos y formas musicales, así como de su maestría en la instrumentación. Sus 62 sonatas y 43 tríos para piano muestran un amplio abanico, desde aquellos compuestos para aficionados hasta los destinados a virtuosos del teclado; estos últimos pertenecientes a sus obras de madurez. La influencia que ejerció en el desarrollo de la sonata fue decisiva. Esta era la forma predominante del clasicismo, que utilizaron los

La composición está inspirada en modelos ingleses¹³ que el pintor aragonés pudo conocer a través de las reproducciones grabadas que circulaban por la península. La profundidad espacial se construye mediante un hábil contraste lumínico que divide el fondo en dos rectángulos idénticos, uno oscuro, sobre el que destaca el rostro y el cuerpo, y otro claro y luminoso, sobre el que se recorta la silueta de sus piernas¹⁴. Además, el recurso goyesco de disponer detrás de la figura una mancha clara contribuye a realzar su estirpe

compositores hasta el siglo XX para crear estructuras musicales cada vez más extensas. La productividad de Haydn se vio reforzada por su inextinguible originalidad. La forma innovadora en que transformaba una simple melodía o motivo en complejos desarrollos fascinó a sus contemporáneos. Son característicos de su estilo los cambios repentinos de momentos dramáticos a efectos humorísticos así como su inclinación por las melodías de tipo folclórico. Un escritor de su época describió su música como “arte popular”, y, de hecho, su equilibrio entre la música directa y los experimentos innovadores transformó la expresión instrumental del siglo XVIII.

¹² Aunque es conocido el hecho de que Haydn había concertado con la duquesa de Benavente el monopolio de su música en España, el mismo compositor envió dos cuartetos para el duque de Alba, uno de los cuales puede ser el que lee en el retrato. Véase J. Camón. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 121.

¹³ Numerosos críticos han apuntado la influencia del retrato inglés sobre los retratos goyescos de finales del XVIII. Esto no es extraño, ya que es probable que a través de diferentes vías pudiese haber conocido la obra de artistas como Gainsborough o Reynolds. Su círculo de amigos era marcadamente anglófilo en temas de política y cultura.

En este sentido Reva Wolf –*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, p. 77– plantea la relación compositiva de esta obra con el *Retrato de Johann Christian Fisher* (ca. 1780, Óleo sobre lienzo, 228,6 x 150,5 cm. Londres, Windsor Royal Collection), realizado por T. Gainsborough.

La semejanza entre las dos obras es indudable, pues aunque Goya ha invertido la posición de su modelo, la postura y la disposición de los objetos son similares. El sr. Fisher aparece de pie, con las piernas cruzadas, mirando hacia la derecha, escribiendo una partitura, apoyado sobre un pianoabierto, sobre el que se colocan otras partituras y una flauta; tras él a la izquierda, sobre un sillón, se dispone un violín.

Goya poseía una notable colección de grabados, y a través de las extraordinarias colecciones de algunos de sus amigos más íntimos, como el comerciante Sebastián Martínez, el historiador de arte Ceán Bermúdez o el político Jovellanos, tenía acceso a lo más selecto de la producción gráfica europea del momento. Por lo que es muy probable que pudiese estudiar composiciones, motivos y pormenores de diferentes obras de escuelas extranjeras, preferentemente inglesas y quizá también francesas e italianas.

En esta última dirección apunta M. B. Mena Marqués –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, p. 247– al señalar que este retrato pone en evidencia el conocimiento que Goya tenía de la obra del artista italiano Batoni, de la proceden importantes recursos retratísticos, todavía pendientes de estudios más profundos.

¹⁴ En la tradición de la iconografía dieciochesca, era un recurso habitualmente utilizado disponer las piernas cruzadas en los efigiados, para subrayar la alta jerarquía y la elevada condición social. Goya, conocía, sin duda, esta tradición y la utilizó en algunas de sus obras más representativas. Véase al respecto 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. 102, 106.

aristocrática. Al rigor arquitectónico del espacio contribuye, por otra parte, la posición del mueble, presentado desde un ángulo que acentúa la perspectiva. El rostro fino y sensible del marqués resalta entre sus cabellos empolvados, revelando su condición aristocrática, mientras que sus manos, delicadas y nerviosas, sugieren su afición al violín. Goya presenta a su modelo ataviado con el atuendo característico de la época, aunque capta parte de la sobriedad propia de alguien que ha viajado por otras tierras con una impronta distinta del medio hispano, más decorativo y colorista. Las espuelas que brillan en las botas suman a la perfecta imagen del refinamiento intelectual, la autoridad superior esperada del aristócrata¹⁵.

El colorido es suave y atenuado, sin fuertes contrastes cromáticos, con una armonía en tonos agrisados que dotan al conjunto de una gran distinción.

Las formas están modeladas con pinceladas gruesas y cargadas de pigmento, que sugieren las texturas.

En una obra de indudable aire inglés y romántico, en la que Goya pone de manifiesto sus simpatías y su respeto hacia el modelo, un hombre serio, amable, de salud frágil y algo retraído, con el que mantenía aficiones artísticas comunes¹⁶ y cuya psicología interpreta maravillosamente.

¹⁵ Las espuelas constituyen así una alusión sutil pero eficaz a la condición de *dux* del duque, en tanto que la imagen del jinete se empleaba en la iconografía al uso como símbolo de los triunfos militares y diplomáticos, y por extensión, como signo de la condición noble de una persona. Las espuelas se pueden considerar también como un atributo de uno de los cargos honoríficos de José Álvarez de Toledo, quien era caballerizo mayor de las Reales Caballerías de Córdoba.

¹⁶ Coincidían en la Academia de San Fernando, institución de la que el duque era consiliario. Por otra parte, la relación de Goya con la Casa de Alba se consolidó fuertemente después de su enfermedad en 1793 y cabe considerar la posibilidad de que esa vinculación llegase por causa del parentesco entre el duque y el conde de Altamira, casado con la hermana del duque, a quien el maestro aragonés había retratado para el Banco de San Carlos y poco después a toda su familia, a título privado.

39.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

39.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XI marqués de Villafranca del Bierzo, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene las piernas entrecruzadas, la derecha sobre la izquierda. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre un pianoforte. El brazo izquierdo está flexionado y sus manos sostienen una partitura musical.

Viste traje compuesto por casaca de color marrón rojizo de estilo francés, larga con cuello de pie, delanteros de perfil redondeado y retranqueado, manga ajustada; chaleco cortado recto en la cintura, de color blanco con motivos azules cruzado y abotonado en el lado izquierdo y pantalón ceñido, de color gris azulado. Calza botas de montar con vueltas en las rodillas y espuelas plateadas. Su cabello natural está empolvado. Sobre el lado derecho del pecho, luce, encima del chaleco, un broche dorado.

La partitura es de formato apaisado, con la cubierta decorada con una orla de color azul.

La figura está situada en un espacio interior, con el suelo cubierto con una alfombra con cenefas y motivos ornamentales, y una pared decorada con un friso de figuras geométricas y un cortinaje verde al fondo. El mobiliario está compuesto por un pianoforte de madera, decorado con motivos geométricos de taracea, y patas talladas con aplicaciones doradas. Sobre su tapa se aprecian varias partituras, un bicornio negro; y en posición horizontal, un violín.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su esposa, la duquesa de Alba. Constituye una de las obras de factura más exquisita dentro de la retratística goyesca, por la distinguida apostura del modelo que

representa una forma de elegancia aristocrática reflejo de las minorías cultas de la Ilustración.

Goya representa al efigiado mostrando sus inclinaciones musicales mientras sostiene una partitura de Haydn, de manera que se resalta la relación que mantenía con el famoso compositor, a quien encargaba música.

La composición está inspirada en modelos ingleses. La profundidad espacial se construye mediante un contraste lumínico que divide el fondo en dos rectángulos idénticos: uno oscuro, sobre el que destaca el rostro y el cuerpo; y otro claro y luminoso, sobre el que se recorta la silueta de sus piernas. Además, el recurso de disponer detrás de la figura una mancha clara contribuye a realzar su estirpe aristocrática. La perspectiva se acentúa mediante la posición, en ángulo, del mueble.

El rostro fino y sensible del marqués revela su condición aristocrática, mientras que las manos, delicadas y nerviosas, sugieren su afición al violín. Goya presenta a su modelo ataviado con el atuendo característico de la época, aunque capta la sobriedad propia de quien ha viajado. Las espuelas suman a la perfecta imagen del refinamiento intelectual, la autoridad superior esperada del aristócrata.

El colorido es suave y atenuado, sin fuertes contrastes cromáticos, con una armonía en tonos agrisados que dotan al conjunto de una gran distinción.

Las formas están modeladas con pinceladas gruesas y cargadas de pigmento, que sugieren las texturas.

En una obra de indudable aire inglés y romántico, en la que Goya pone de manifiesto sus simpatías y su respeto hacia el modelo, un hombre serio, amable, de salud frágil, y algo retraído, con el que mantenía aficiones artísticas comunes y cuya psicología interpreta bien.

39.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	<p>Álvarez de Toledo y Gonzaga, José (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 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.</p> <p>Haydn, Franz Joseph (Rohrau an der Leitha, Austria 1732-Viena 1809).</p>
CRONOLÓGICOS	Ca. 1795.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Gabinete de música. Friso.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato en pie. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato pendant. Retrato psicológico. Obra maestra.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Noble. Grande de España. Caballero de la Orden de Carlos III. Caballero de la Orden del Toisón de Oro Ilustrado. Coleccionista de arte. Músico. Violín. Piano. Partituras. Alfombra. Cenefas. Motivos geométricos. Cortinas. Traje. Casaca de estilo francés. Chaleco. Botones. Pantalón. Botas de montar. Espuelas. Broche. Orla. Bicornio.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Arquetipos masculinos. Elegancia. Ilustración. Prerromanticismo. Seriedad. Fragilidad. Retraimiento. Refinamiento. Distinción. Gusto artístico. Bellas Artes. Clasicismo. Neoclasicismo. Música. Cultura. Influencia británica.

39.4. 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. 10.
- 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. 66.
- BATICLE, J. Retrato del duque de Alba. 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. 76.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 59.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 196.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 121.
- CARRETE PARRONDO, J. El duque de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. El duque de Alba. 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.
- 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 82-83.
- FITZ-JAMES STUART Y DE SILVA, M. del R. C. La Duquesa de Alba y Goya: Discurso de recepción de la Excm. 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, p. 14-15, 18.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 154, 185.
- 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.
- 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. 177.

- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 76.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 240.
- 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. 47.
- 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, 104-106.
- 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. 121-123.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 53.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 78-79.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 298.
- 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. 85.
- 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, 177.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 180.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 283.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 16.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 62.
- 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.
- 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.
- MARQUÉS de Villafranca, El. En *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
 - 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, p. 247
 - 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 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, p. 219-221.
 - MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 322.
 - 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 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, 17.
 - 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, 55.
 - NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989, p. 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. 317.
 - 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, p. 38.

- 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. 211.
- 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, p. 42.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 37.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 36, 45-46.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SOPEÑA, F. Las músicas goyescas. 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. 386-395, p. 389, 395.
- 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. 50-51.
- 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. 14.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, 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. 13.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 31-32.
- 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. 92.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 26.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 83.

40.

RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA



40. RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA

40.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La duquesa de Alba.

Fecha: 1795¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo 194 x 130 cm.

Localización: Madrid, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba.

Catalogaciones: Gassier 283; GW 351; Gudiol 334/70, 320/85; Morales y Marín 257.

Inscripción: Abajo a la izquierda, en la arena: “*A la Duquesa de Alba Frc^o de/ Goya, 1795.*”

40.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

40.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer joven en pie, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda, con el rostro ladeado hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está extendido y separado del cuerpo y la mano derecha señala la inscripción inferior. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda cae lánguida. Espacio exterior con fondo de paisaje con árboles, praderas y cielo agrisado. Delante, a su derecha, aparece un perro pequeño.

¹ Este retrato se realizó después de que Goya pintase el *Estudio para un retrato ecuestre de Manuel Godoy, duque de Alcudia* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 55, 2 x 44, 5 cm. Dallas, Meadows Museum South Southern Methodist University. Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297), según el mismo Goya refiere a su amigo Zapater. Véase *infra*, nota 16.

[Informativa] Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio² compuesto por un vestido adornado con lunares, un lazo rojo a la altura del pecho y una banda de encaje de oro en la orla de la falda, de escote redondo ribeteado de encaje y mangas largas. Ciñe su cintura con una faja³ de color rojo anudada a su espalda. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos se adornan con una cinta roja y un gran lazo del mismo color. De su cuello pende un collar de gruesas cuentas. Luce en su muñeca izquierda una pulsera una con las iniciales “M. T. S.”⁴ enlazadas en óvalo de oro, y en el brazo un brazalete de óvalos de esmalte y oro con las iniciales “S. T. A.”⁵ Luce en sus orejas pendientes largos de oro. El perro es de raza Lówchen⁶ de pie, fijado sobre sus cuatro patas, de pelaje blanco y adornado con un pequeño lazo de color rojo en su pata izquierda trasera.

² La estudiosa británica S. Symmons dedica un sugerente trabajo –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– a estudiar las características de la indumentaria que luce la duquesa. En él precisa que “viste una *robe en chemise* blanca con lunares, muy fina y transparente y hecha probablemente de muselina de Bengala o gasa de seda, sobre vestido interior de seda dorada”.

Esta indumentaria –ceñida con una faja o cinturón ancho de color contrastado– se había puesto de moda en Francia y en Inglaterra en la década de los ochenta. María Antonieta fue retratada de esta guisa en 1783 por Elisabeth Vigée-Lebrun, pero la obra fue considerada indecente y retirada de la exhibición pública. No obstante, el aprecio que estos ropajes tenían para la reina hizo que se los denominase *chemise à la reine*.

³ Esta combinación de colores blanco y rojo en las prendas seguía las pautas de la moda internacional, tal como se refleja en los figurines de la época. Sin embargo 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. 106– considera que esta conjunción cromática simboliza las simpatías políticas de la duquesa, ya que, según ella, es posible que con los accesorios rojos quisiera simbolizar el ardor revolucionario y con el vestido blanco la libertad y la ilustración.

⁴ Probablemente correspondan al acrónimo de su nombre María Teresa Silva.

⁵ N. Glendinning, según cita S. Symmons –*Op. cit.*, p. 54–, sugiere que corresponden a las iniciales de su esposo José María Álvarez de Toledo.

⁶ Los lówchen son una variedad de perros de compañía incluidos dentro de la familia bichón. Como ella, tienen su origen en el área mediterránea, y son conocidos –tanto en Francia como en España– desde finales del XVI. También son denominados *petit chien lion* o *perrito león* por el aspecto que adoptan, similar a un león en miniatura, con el corte de pelo que habitualmente se les ha practicado, con melena y mechón en la cola.

40.2.2. Identificación

[Indicativa] 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, 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, cinco veces grande de España, XIV condestabla 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 Grajanejos, 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.

Hija de Francisco de Paula de Silva y Álvarez de Toledo y Portugal (1733-1770), XVI duque de Huéscar, marqués de Coria, mariscal de campo; y de María del Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784).

Hijastra de Joaquín Pignatelli, conde de Fuentes, casado en segundas nupcias con María del Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784); y del duque de Arcos, casado en terceras nupcias con María del Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784).

Esposa y prima hermana 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 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, cinco veces grande de España, casados en 1775.

Nieta de Fernando de Silva Álvarez de Toledo (1714-1778), XII duque de Alba de Tormes, XIII conde de Lerín, dos veces grande de España de Primera Clase, V duque de Montoro, X marqués del Carpio, VII conde-duque de Olivares, X conde de Monterrey, 4 veces grande de España, XIII condestable de Navarra, XIII duque de Huéscar, XII marqués de Coria, VIII marqués de Eliche, XI marqués de Villanueva del Río, V marquesa de Tarazona, XI conde de Galve, XIII conde de Osorno, X conde de Ayala, VIII conde de Fuentes de Valpero, XVI señor del Estado de Valdecorneja y otros, XIV barón de Dicastillo, San Martín, Curton, Guissens, etc.; y de Ana María Bernarda Álvarez de Toledo y Portugal (1710-1738), IX condesa de Oropesa, por línea paterna; y de Pedro Silva Bazán, VIII marqués de Santa Cruz de Mudela, marqués del Viso; y de María Cayetana Sarmiento y Velasco (¿-1756), condesa de Pie de Concha, marquesa de Arcicollar, por línea materna.

Nuera 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 Adero, 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).

Cuñada de María de la Encarnación Álvarez de Toledo y Gonzaga (1755-1821), esposa de Juan de la Cruz Belvis de Moncada (1756-1835); de María Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga (Madrid 1757-Madrid 1795), esposa de Vicente J. Osorio de Moscoso (Madrid 1756-Madrid 1816), XVI marqués

de Astorga, XVII conde de Cabra, 2 veces grande de España de Primera Clase, VIII duque de Sanlúcar la Mayor, VI duque de Medina de las Torres, VI duque de Atrisco, XIV duque de Sessa, XII de Terranova, XII de Santángelo, XII duque de Andría, X duque de Baena, XI duque de Soma, duque XIV de Maqueda, VII marqués de Leganés, X marqués de Velada, XI conde de Altamira, 13 veces grande de España, XII príncipe de Aracena, de Maratea, de Jaffa y de Venosa, 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 Palamós, XII conde de Oliveto, XVIII conde de Avellino, XVIII conde de Trivento, XVII vizconde de Iznájar, XXVII barón de Bellpuig, XII barón de Calonge y de Linola; 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 Aderno, XIX conde de Caltabellota, XVIII conde de Sacafiani, XV conde de Golisano, XXIII conde de Niebla, XV marqués de Cazaza en África, 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 la Orden Santiago, esposo 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; y de Buenaventura Álvarez de Toledo y Gonzaga, caballero de la Orden de Santiago.

[Informativa] María del Pilar Teresa Cayetana y hasta treinta y un nombres de pila más⁷ recibió en su bautismo –como recuerdo de sus ascendientes y de los santos patronos de la familia, bajo cuyo amparo trataban de colocarla– la hija primogénita de Francisco de Paula de Silva Álvarez de Toledo y Portugal, duque de Huéscar, marqués de Coria, etc., y de María Ana de Silva Sarmiento de Sotomayor, que nació en Madrid, el día 10 de junio de 1762, en el seno de una familia de la más encumbrada aristocracia del país.

Su padre era el hijo único del XII duque de Alba –Fernando de Silva Álvarez de Toledo– se dedicó desde joven a la milicia, en la que se distinguió en la campaña de Portugal. Su madre, hija del VIII marqués de Santa Cruz de Mudela, era una mujer aficionada a la cultura y a las artes, sobre todo a la poesía y a la pintura, para la que mostró dotes que le valieron el nombramiento de académica honoraria de la madrileña Real Academia de Bellas Artes San Fernando en 1776 y, más tarde, de presidenta.

La infancia de la pequeña Cayetana transcurrió en el palacio del abuelo paterno, que fue el encargado de dirigir su educación. El XII duque de Alba era un hombre de vasta cultura, que había sido embajador extraordinario en París y mantenía una buena amistad con el filósofo ginebrino Rousseau, bajo cuyas teorías enciclopedistas la educó, en un ambiente selecto y cultivado, de grandes aficionados a la música y rodeada de una de las mejores colecciones de pintura de la época⁸. Contribuyeron también a su formación el aya María Toyre y su padrino, José Sánchez, clérigo de San Cayetano. Sin embargo, la temprana muerte del duque de Huéscar –acaecida el día 26 de

⁷ Manuela, Margarita, Leonor, Sebastiana, Bárbara, Ana, Joaquina, Josefa, Francisca de Paula, Javiera, Francisca de Asís, Francisca de Borja, Francisca de Sales, Andrea Abelina, Sinforosa, Benita, Bernarda, Petronila de Alcántara, Dominga, Micaela, Rafaela, Gabriela, Venancia, Antonia, Fernanda, Bibiana, Vicenta y Catalina.

⁸ A propósito de esta colección, en la que figuraban obras como *La escuela del amor* de Correggio, *La sagrada familia* de Rafael o la *Venus del Espejo* de Velázquez, véase la insuperable monografía de J. Ezquerro del Bayo. *La duquesa de Alba y Goya: Estudio biográfico y artístico*. Madrid: [s.n.], 1928 (Establecimiento Tipográfico de Blass), p. 46-47.

abril de 1770– influyó en la vida de la pequeña aristócrata que, a los siete años, se convirtió en la única heredera del ducado de Alba y de todos sus títulos y estados, así como de los bienes a ellos vinculados.

Cayetana pasaba con su abuelo largas temporadas en el palacio de Piedrahita (Ávila), donde les acompañaba una corte de amigos y familiares en honor a los cuales se organizaban a menudo tertulias a las que acudían destacados ilustrados como el matemático y académico Benito Bails, literatos como Moratín y García de la Huerta y pintores como Bayeu, entre otros.

El 15 de enero del año 1775, cuando la heredera de los Alba contaba doce años, se celebró su matrimonio⁹ con el primogénito de los marqueses de Villafranca y primo hermano suyo, José Álvarez de Toledo Gonzaga, que contaba, a la sazón, dieciocho. Este matrimonio de conveniencia –muy corriente en la época– fue proyectado y decidido por el abuelo de ambos, el duque de Alba, quien, por motivos de linaje, pretendía unir en sus futuros bisnietos la sucesión de la casa de Alba con el ilustre apellido de Álvarez de Toledo, al que había estado vinculado el ducado, justamente hasta él mismo¹⁰. No obstante, su propósito fracasó, pues el matrimonio de Cayetana y José no tuvo descendencia y la pareja –de gustos, formación y caracteres muy dispares– siguió las convenciones sociales de la época y, parapetados tras las apariencias, mantuvieron vidas independientes.

En 1778, murió el viejo duque de Alba y Cayetana quedó como única heredera de sus títulos y su gran fortuna que, unida a la de su esposo, hicieron de ella una de las mujeres más ricas, nobles y poderosas de la época.

En la sociedad madrileña de su tiempo fueron célebres las fiestas y tertulias que se celebraban en su palacio de Buenavista, situado en la calle del

⁹ Las capitulaciones matrimoniales fueron otorgadas el 11 de octubre de 1773 ante el escribano Miguel Tomás Paris, y están firmadas por los padres del novio y el abuelo y la madre de la novia, según se recoge en J. Ezquerro del Bayo. *Op. cit.*, p. 66-67, 307-310.

¹⁰ Unas circunstancias similares concurrían en la figura de la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y su esposo y también primo hermano Pedro de Alcántara Téllez Girón. Sobre esta cuestión véase el artículo de F. Sánchez Marroyo. La mujer como instrumento de perpetuación patrimonial. *Norba. Revista de historia*. 1987-1988, 8-9, p. 207-213.

Barquillo¹¹. A ellas concurrían las primeras figuras de la aristocracia, del mundo del arte y de la política. Se hacían representaciones teatrales, audiciones musicales, veladas poéticas, bailes y recepciones que rivalizaban con las que celebraba la condesa-duquesa de Benavente, entablándose entre ambas una competición de fastuosidad y de poderío que se mantuvo a lo largo del último tercio del siglo XVIII. Frente al aire afrancesado que envolvía la tertulia de María Josefa Alonso Pimentel, Cayetana impulsó la moda del “majismo”, la aproximación a las clases populares y la imitación de sus dichos y maneras, compartiendo con ellos bailes y fiestas. Asistía a los sitios populares de diversión, a romerías y verbenas, especialmente a corridas de toros y teatros, lo que favoreció –por su desenvoltura e ingenio– su gran popularidad y la extensión de la moda “casticista” entre la aristocracia.

La rivalidad entre las dos aristócratas –motivo continuo de chismorreos en la corte– fue llevada hasta los detalles más nimios, como moda, adornos, iluminaciones de sus palacios, coches y arreos de los caballos, etc.; y alcanzó las respectivas preferencias de una y otra –como protectoras y mecenas de muchos de ellos– en cuanto a pintores, músicos, poetas o toreros. Así, Cayetana se inclinaba por el torero Costillares frente a Romero, que era preferido por la Benavente; y por la actriz María Rosario Fernández “la Tirana” en lugar de Pepa Figueras, protegida de María Josefa.

Cayetana mantuvo también una rivalidad muy acusada con María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV –primero princesa de Asturias y más tarde reina consorte– que la mantuvo siempre distante de la vida palaciega.

Tras veintiún años de matrimonio, enviudó en 1796, cuando contaba treinta y cuatro años de edad. Afianzó entonces su amistad con Francisco de Goya, que sintió por ella una admiración apasionada como hombre y una verdadera obsesión como artista –le sirvió como modelo e inspiración en numerosos

¹¹ Una descripción pormenorizada de las estancias y las riquezas de este palacio en la época de la duquesa se puede leer en el trabajo de J. Baticle. *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. 62, 63.

lienzos, tapices, dibujos y grabados– y con el que se le atribuyeron amoríos. Sin embargo, más allá de toda suposición sobre la índole de estas relaciones, la duquesa llegó a encarnar para Goya su idea del eterno femenino, y así se muestra, con su esbelta y sensual figura, en una gran parte de la obra del pintor¹².

Posteriormente, diversas fuentes de la época se hicieron eco de un efímero idilio¹³ que ya viuda, mantuvo con Manuel Godoy. Posteriormente mantuvo otra relación sentimental con Antonio Cornel –también aragonés y uno de los más encarnizados opositores del válido– que marcó su entrada en el juego de conspiraciones e intrigas de comienzos del XIX.

María Teresa Cayetana murió el 23 de julio del 1802, a los cuarenta años de edad, en su casa de la calle del Barquillo, según insistentes rumores, víctima de envenenamiento, aunque una investigación toxicológica¹⁴ practicada a su cadáver con motivo del traslado de sus restos en 1947 invalidó esta hipótesis, al poner de manifiesto que su fallecimiento se debió a una encefalitis causada de forma natural. Sus títulos y el patrimonio vinculado a ellos fueron heredados por un descendiente de su bisabuelo, Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Álvarez de Toledo que fue, desde entonces XIV duque de Alba de Tormes, XV conde Lerín, XVIII conde de Lemos, VII duque de Berwick, etc. El reparto de sus posesiones se realizó según las disposiciones que estableció en su testamento –otorgado en Sanlúcar de Barrameda, el 16 de febrero de 1797 ante el escribano Francisco Muñozgorri–, y la complejidad de las mismas provocaron que el reparto definitivo se prolongase a lo largo de más de cuarenta años¹⁵.

¹² Véase *infra* nota 18.

¹³ La erudita francesa J. Baticle –*Op. cit.*, p. 69– indica que tras la muerte de su esposo, la duquesa entabló un efímero idilio con Godoy, del que Pepita Tudó se hizo eco en sus *Memorias* (Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. I2970/6, según notas tomadas por Cánovas del Castillo).

¹⁴ Véase C. Blanco-Soler. *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.

¹⁵ Véase el artículo de A. Matilla Tascón. La herencia de la duquesa Cayetana. *Hidalguía*. 1979, 27, 152, p. 97-123.

40.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹⁶, que probablemente formaba pareja con el que Goya había pintado de su esposo¹⁷ el mismo año y en el que tan magníficamente reflejó su seria personalidad, su posición social y sus aficiones musicales.

Sin embargo, aunque las dimensiones de ambos lienzos son muy similares, produce extrañeza la dispar postura de los modelos, la distinta ambientación escogida para cada uno de ellos –él situado en un interior en penumbra y ella en plena naturaleza–, así como que en este retrato de la duquesa no haya referencia alguna a sus aficiones, ni a su carácter alegre y generoso, o al gran sentido del humor que la caracterizaba.

María del Pilar tenía treinta y tres años cuando fue retratada por primera vez por Goya en esta obra, que encabeza la serie iconográfica que el artista realizó de ella¹⁸. Estaba en pleno esplendor de su juventud y elegancia y

¹⁶ No se conoce documentación que recoja las condiciones en que se efectuó el encargo, ni la cantidad que se pagó por él, únicamente una mención en las cartas a Zapater recogida en F. de Goya – *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 320-321– fechada el 2 de agosto de 1795 “Mas te balía venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero y bendrá apenas acabe yo un borron que estoy aciendo de el Duque de Alcudia a caballo que me embio a decir me avisaría y dispondría mi alojamiento en el sitio pues me estaria mas tiempo del que yo pensaba; te aseguro que es un asunto de lo más difcil que se le puede ofrecer a un Pintor”.

¹⁷ *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).

¹⁸ La presencia de la duquesa en la obra del pintor aragonés es importante entre 1795 y 1797. A propósito de ello, F. Calvo Serraller –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, p. 37– indica con mucha perspicacia que existen tres niveles u ópticas diferentes en la forma en que Goya representó a la duquesa de Alba: “El primero, el oficial, que reflejan los maravillosos retratos, en los que logra cumplir con la convención del género, pero sin por eso resultar convencional; el segundo, ya mucho más personal, donde la representa en esas graciosas escenas domésticas de costumbres, de un realismo vivaz y que encajan, fondo, forma, tamaño e intención con lo que él denominó «cuadros de gabinetes», entre los que habría que incluir, a mi juicio, algunos de sus dibujos de su también ya citado *Album A*. El tercero es el de los *Caprichos*, donde marca las distancias con la duquesa no sólo por razones de resentimiento amoroso, sino sobre todo, de, como antes afirmé, «asombro moral», que refleja su perplejidad personal y social ante comportamientos que estima censurables. Se puede decir, por tanto, que Goya representó a la duquesa de Alba de todas las formas posibles: por fuera y por dentro, sin duda, pero así mismo a través de lo que a él le producía, psicológica y moralmente, su forma de ser y de estar. Hay por eso algo que hace inseparables los destinos de ambos personajes, más allá incluso de cualquier circunstancial amorío.”

exhibía los rizados cabellos negros que descendían hasta su cintura y la afamaban en todo Madrid¹⁹.

La iconografía que Goya utilizó está inspirada en una tradición profusamente divulgada en el retrato internacional de la época, que situaba a la modelo, vestida a la moda europea, recortada sobre un paisaje ideal. Este espacio natural²⁰ se consideraba el escenario apropiado para realzar sus cualidades femeninas y su posición aristocrática –denotando la amplitud de su poder territorial y la extensión de sus riquezas–, a la vez que la identificaba con la naturaleza fructífera y opulenta. No obstante, la adaptación que Goya realizó de esta fórmula pictórica revela una fuerte influencia de fuentes contemporáneas francesas, que no han sido completamente estudiadas por la crítica²¹.

La composición está protagonizada por la bella figura de la duquesa –en una pose altiva y firme, muy próxima a la de las clásicas *korés* griegas²²– recortada ante un fino paisaje ligeramente difuminado y a cuyos pies se sitúa

¹⁹ V. de Sambricio –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. 32– y más tarde J. Baticle –*Op. cit.*, p. 63– recogen las valoraciones de dos extranjeros contemporáneos de la duquesa que viajaron a España y la mencionaron en sus cuadernos de notas. Para lady Holland reunía “belleza, popularidad, gracia, riqueza y estirpe”. Por su parte, Fleuriot de Langle, en su obra *Voyage en Espagne* afirmaba de ella que “ella no tiene ni un solo cabello que no inspire deseos. Nada en el mundo es tan bello como ella; a posta hubiera sido imposible haberla hecho mejor. Cuando ella pasa todo el mundo se asoma a la ventana, y hasta los niños abandonan sus juegos para mirarla”.

²⁰ Aunque este fondo de paisaje es bastante convencional, según era costumbre en los retratos del siglo XVIII como recurso iconográfico que permitía aludir al poder territorial de los efigiados, J. Ezquerro del Bayo –*op. cit.*, p. 189– cree probable que el espacio representado sea “la explanada detrás de su casa de la calle del Barquillo [en Madrid], donde había pajarera, plantas de jardín y adorno de estatuas”. Sin embargo 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. 106– se inclina por las marismas de Sanlúcar de Barrameda, localidad gaditana en la que los duques disfrutaban de extensas propiedades, que Goya tuvo ocasión de conocer.

²¹ Esta es la hipótesis de S. Symmons –*Op. cit.*, p. 53– para quien este es uno de los más enigmáticos retratos de Goya, cuya auténtica significación reside en el vestido, las joyas y la gama cromática que escoge para mostrar su imagen pública.

²² S. Symmons. *Ibidem*.

un perrito, aludiendo a la fidelidad²³ que le rinden sus vasallos, según era característico en los retratos dieciochescos de las damas de alta condición.

Todo el lienzo constituye una magistral demostración de la maestría técnica y la libertad creativa que el pintor había alcanzado en esta época. La gama cromática exhibe una rica variedad de tonalidades blancas y grisáceas de gran luminosidad que contrastan con los cabellos oscuros y los adornos rojos, proyectando la poderosa imagen de una seductora mujer representada en el esplendor de su juventud, una belleza mediterránea, orgullosa pero no despectiva.

Destaca también la delicadeza de los trazos que perfilan la tez; el magistral tratamiento de los brillos y las transparencias de los tejidos; la vivacidad alegre con que está pintado el perrito; y la finura de las pinceladas casi translucidas del cielo.

Este bellísimo primer retrato que Goya realizó de Cayetana es también una de sus obras más célebres, en la que el pintor exhibió –más allá de los tópicos que guían la composición, de los aciertos del colorido y la variedad de las pinceladas– una extraordinaria capacidad para reflejar el alma de su modelo, su carácter vital y fantasioso y su espíritu indomable, tan poco sujeto a las ataduras y a las convenciones como su larga y suelta melena parece proclamar.

La obra sirvió de modelo para varias copias²⁴ o réplicas; ninguna, al parecer, de mano del pintor.

²³ J. Ezquerro del Bayo –*Op. cit.*, p. 38– recoge documentación acerca de un temprano retrato que Inza pintó a Cayetana cuando contaba un año de edad, con “la perrita canela”.

J. Camón Aznar –*Francisco de Goya. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 120-121–* también menciona esta cita y sugiere que la duquesita debía ser especialmente aficionada a estos animales pues “en los apuntes, dibujos y grabados en los que aparece la duquesa se encuentra con frecuencia a estos perros”.

Por su parte, 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. 47–* recoge de nuevo la misma fuente y matiza que la inclusión del perro como motivo iconográfico servía como símbolo del status nobiliario, como imagen de la fidelidad de los vasallos y también aludía a la condición doméstica, y por extensión femenina de la retratada.

40.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

40.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba en pie, de frente, con el rostro ligeramente ladeado hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho esta extendido y separado del cuerpo, y la mano derecha señala la inscripción inferior. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda cae lánguida. Delante de ella, a su derecha aparece un perro pequeño, de raza Lówchen, de pie, fijado sobre sus cuatro patas, de pelaje blanco y adornado con un pequeño lazo de color rojo en su pata izquierda trasera.

Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido adornado con lunares, un lazo rojo a la altura del pecho y una banda de encaje de oro en la orla de la falda, de escote redondo ribeteado de encaje y mangas largas. Ciñe su cintura con una faja de color rojo anudada a su espalda. Sus cabellos oscuros, rizados y voluminosos se adornan con una cinta roja y un gran lazo del mismo color. De su cuello pende un collar de gruesas cuentas. Luce en su muñeca izquierda una pulsera una con las iniciales “M. T. S.” enlazadas en óvalo de oro, y en el brazo un brazalete de óvalos de esmalte y oro con las iniciales “S. T. A.” Luce en sus orejas pendientes largos de oro.

²⁴ Se conservan dos copias de este lienzo atribuidas a Agustín Esteve Marqués (1753-1830), una de ellas se encuentra en la colección de Sir Harold Wernher, y la otra fue subastada en marzo de 2003 en la Galería Christie’s, formando parte de un lote dedicado a la herencia del barón Fould-Springer y de Cécile de Rothschild, con un precio de salida entre 40.000 y 60.000 €.

Éste último lienzo procedía de doña María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox, marquesa de la Romana, de la que pasó por descendencia a su hijo, Carlos Caro y Álvarez de Toledo, señor de Caltavuturo y de él a su hijo Carlos Cuevas de Vera, quien lo vendió en 1964 a Cécile de Rothschild. La obra estuvo expuesta en Paris en el Grand Palais, en Bordeaux en la Galerie des Beaux-Arts, en Madrid en el Museo del Prado formando parte de la exposición *El arte europeo en la Corte de España del siglo XVIII*, y más recientemente en Lille en el Musée des Beaux-Arts en la exposición *Goya: Un regard libre*.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje con árboles, praderas y cielo agrisado.

Es un retrato privado de encargo que probablemente formara pareja con el que Goya había pintado de su esposo el mismo año, y en el que tan magníficamente reflejó su seria personalidad, su posición social y sus aficiones musicales.

Sin embargo, produce extrañeza la dispar postura de los modelos, la distinta ambientación escogida para cada uno de ellos así como que en el retrato de la duquesa no haya referencias a sus aficiones, ni a su carácter alegre y generoso.

La modelo tenía treinta y tres años cuando fue retratada por primera vez por Goya en esta obra, que encabeza la serie iconográfica que el artista realizó de ella. Estaba en pleno esplendor de su juventud y elegancia y exhibía los rizados cabellos negros que descendían hasta su cintura y la afamaban en todo Madrid.

La iconografía que Goya utilizó está inspirada en una tradición profusamente divulgada en el retrato internacional de la época, que situaba a la modelo, vestida a la moda internacional, recortada sobre un paisaje ideal. Este espacio natural se consideraba el escenario apropiado para realzar sus cualidades femeninas y su posición aristocrática –denotando la amplitud de su poder territorial y la extensión de sus riquezas–, a la vez que la identificaba con la naturaleza fructífera y opulenta. No obstante, la adaptación que Goya realizó de esta fórmula pictórica revela una fuerte influencia de fuentes contemporáneas francesas.

La composición está protagonizada por la bella figura de la duquesa –en una pose altiva y firme, muy próxima a la de las clásicas *korés* griegas– recortada ante un fino paisaje ligeramente difuminado y a cuyos pies se sitúa un perrito, aludiendo a la fidelidad que le rinden sus vasallos, según era característico en los retratos dieciochescos de las damas de alta condición.

Todo el lienzo constituye una demostración de la maestría técnica y la libertad creativa que el pintor había alcanzado en esta época. La gama cromática exhibe una rica variedad de tonalidades blancas y grisáceas de gran luminosidad que contrastan con los cabellos oscuros y los adornos rojos, proyectando la poderosa imagen de una seductora mujer representada en el esplendor de su juventud.

Destaca la delicadeza de los trazos que perfilan la tez; el magistral tratamiento de los brillos y las transparencias de los tejidos; la vivacidad alegre con que está pintado el perrito; y la finura de las pinceladas casi translucidas del cielo.

Este bellísimo retrato que Goya realizó de Cayetana es también una de sus obras más célebres, en la que el pintor exhibió –más allá de los tópicos que guían la composición, de los aciertos del colorido y la variedad de las pinceladas– una extraordinaria capacidad para reflejar el alma de su modelo, su carácter vital y fantasioso y su espíritu indomable, tan poco sujeto a las ataduras y a las convenciones como su larga y suelta melena parece proclamar.

40.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de (1762-1802). 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 condesa de Fuentes de Valpero. Condesa de Alcaudete y Deleitosa. XVII señora del Estado de Valdecorneja y otros. XV baronesa de Dicastillo, San Martín, Curton y Guissens.
CRONOLÓGICOS	1795.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Sanlúcar de Barrameda. Paisaje. Árboles. Praderas.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato aristocrático. Obra maestra. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer joven. Noble. Mecenas. Ilustrada. Traje camisa de estilo Imperio. Lazo. Encajes. Faja. Caramba. Cabellos rizados. Collar. Pulsera. Brazaletes. Pendientes. Perro Lówchen.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Ilustración. Poder nobiliario. Aristocracia. Linaje. Nobleza. Arquetipos femeninos. Posición social. Sensualidad. Belleza. Elegancia. Clasicismo. Revolución francesa. Influencia británica. Influencia francesa. Metáforas femeninas.

40.4. 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. 10.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 36.
- BARBERÁ, C. *La duquesa de Alba*. Barcelona: Planeta, 1995.
- 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. 61-62, 66.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 146, 152.
- 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. 23.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 56-59, 78.
 - BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 38, 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. 114.
 - 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 (Imp. Héroes).
 - BONMATÍ DE CODECIDO, F. *La duquesa Cayetana de Alba, maja y musa de D. Francisco de Goya*. Valladolid: Cumbre, 1940.
 - BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Ensayos Arte, p. 112-114.
 - BOZAL, V. El paisaje en la pintura de Goya. En *PAISAJES del Prado, Los*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Nerea: 1993, p. 285-302, p. 291.
 - BOZAL, V. Goya y el Romanticismo. *Historia 16*. 1996, 240, p. 48-58, p. 48.
 - BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. *Historia del Arte*; 38, p. 28, 53, 146.
 - BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: Vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 40-41.
 - BUENDÍA MUÑOZ, J. R. “El sueño de la mentira y de la inconstancia” y sus raíces wottonianas. *Goya*. 1971, 100, p. 240-245, p. 243-244.
 - 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, p. 35-38.
 - CALLEJA, C. *El último beso de Cayetana de Alba*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
 - CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 101, 120-121.
 - CARRETE PARRONDO, J. La duquesa de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
 - COLORADO CASTELLARY, A. La duquesa de Alba. 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. 129.
 - CROWE, A. G. *The art of Goya and the duchess of Alba (1792-1802): Minor themes and mayor variations*. Stanford, CA: Stanford University, 1989.
 - 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. 154.
 - EZQUERRA DEL BAYO, J. *La duquesa de Alba y Goya: Estudio biográfico y artístico*. Madrid: [s.n.], 1928 (Establecimiento Tipográfico de Blass), p. 188-189, 259.
 - FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 80-81.
 - FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, p. 41-42.
 - FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. Los salones de las “damas ilustradas” madrileñas en el siglo XVIII. *Tiempo de Historia*. 1979, 5, 52, p. 44-53, p. 52-53.
 - 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, p. 18, 21.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 144, 154.
 - GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 95.
 - 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. 82.
 - 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.
 - 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. 175, 188.

- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 130.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 240.
- 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. 47.
- 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, 105-106.
- 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. 121-123, 126.
- 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. 341-342.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 53.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 50.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 320-321.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 300-301.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 136-137.
- GUERRERO LOVILLO, J. Goya en Andalucía. *Goya*. 1971, 100, p. 211-217, p. 214.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 393, 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. 127.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 44-46.
- 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.
- 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. 289.
- MATILLA TASCÓN, A. La herencia de la duquesa Cayetana. *Hidalguía*. 1979, 27, 152, p. 97-123.
- 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*. [Madrid]: Museo del Prado, 1993, p. 19-41, p. 26-29.
- 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.
- NÖRVICH, K. von. *La duquesa de Alba: La maja duquesa*. Barcelona: A.H.R., 1959.
- 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, p. 38.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 51.
- 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. 211.
- 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.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 44-45.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 234.
- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 36, 45, 97-98.
- 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. 36-37.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, 22, 144-146.
- 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. 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. 14.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 96.
- 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. 10.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 2-3.
- VEGA, J. Doña María Teresa Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba. 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. 78-80.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 13, 15, 21, 32-37, 49, 55-56.
- 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. 92.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 85.

41.

ESTUDIO PARA UN RETRATO ECUESTRE DE
MANUEL GODOY, DUQUE DE ALCUDIA



41. ESTUDIO PARA UN RETRATO ECUESTRE DE MANUEL GODOY, DUQUE DE ALCUDIA

41.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Manuel Godoy a caballo.

Fecha: Ca. 1795¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 55, 2 x 44, 5 cm.

Localización: Dallas, Meadows Museum South Southern Methodist University².

Catalogaciones: Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297.

41.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

41.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre adulto, montado a caballo a la brida, de perfil hacia su izquierda, con el rostro ladeado hacia su izquierda. Tiene el pie derecho apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado hacia la

¹ La datación de esta obra se ha realizado teniendo en cuenta consideraciones de carácter estilístico así como la mención realizada por el propio Goya en una de sus cartas a su amigo Zapater. Veáanse *infra* nota 9. No obstante, la iconografía del uniforme militar vestido por el jinete ha permitido realizar nuevas acotaciones que introducen interesantes matizaciones en su datación, como se recoge *infra* en la nota 3.

² No son bien conocidas las circunstancias de tenencia y venta de que fue objeto esta obra. No obstante, está documentado que desde principios del siglo XX formaba parte de la Colección Wildestein & Cia. de Nueva York, de donde pasaría al Meadows Museum de la South Southern Methodist University, Dallas.

J. Wilson-Bareau –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– señala con ciertas dudas que perteneció a las obras que Goya legó a su hijo Javier, vendiéndolo éste al marqués de Guirior, quien a su vez lo vendió a Arnold Seligman, de donde pasaría a la colección Wildestein & Cia.

Sin embargo, recientemente I. 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, p. 135, 181– ha indicado que esta pintura estaba en Madrid en 1902 en la colección de la nieta de Pepita Tudó.

cadera y la mano derecha apoyada en ella. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda sujeta las riendas. Espacio exterior, con fondo de paisaje desprovisto de vegetación y cielo azul con nubes blancas.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de comandante de las Reales Guardias de Corps, compuesto por una casaca azul con las costuras guarnecidas con galones bordados de plata y vueltas rojas con dos galones de plata y dos órdenes de entorchados de general, chupa roja guarnecida con galón de plata y calzón azul con bocabotín blanco. Cubre sus manos con guantes de cabritilla. Calza botas de montar negras con espuelas plateadas³. Sus cabellos, naturales y largos están recogidos en una coleta posterior. Cubre su cabeza con un tricornio negro ribeteado con galones de plata. Cruza su pecho por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III⁴. El caballo está representado con las manos levantadas, es zaíno, con las crines recogidas y larga cola. Su montura está compuesta por gualdrapa roja con bordados de oro con tres entorchados de capitán general, riendas simples, bridas, petral y estribos dorados.

³ J. M. Alía Plana –Informe realizado a petición del Museo del Prado, relativo al Uniforme vestido por D. Manuel Godoy y Álvarez de Faria en su retrato ecuestre del Meadows Museum of Dallas, obra de Goya. En *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. 182-184– señala que Godoy viste uniforme de Comandante de las Reales Guardias de Corps, de acuerdo con la “Real Ordenanza para el Gobierno, régimen y Disciplina del real Cuerpo de Guardias de Corps” del año 1768, normativa que permanecería vigente hasta 1795. No obstante, el hecho de que no se aprecie con nitidez el color de los entorchados que Godoy luce en los puños puede plantear tres escenarios distintos a la hora de identificar su rango militar, y consiguientemente a la hora de datar el boceto. Así, teniendo en cuenta las fechas de los ascensos de Godoy: “Si en el cuadro lleva, pues no se ve bien, dos entorchados de oro en los puños, es que está representado de Teniente General en plaza de Capitán General –pues lleva silla de Capitán General–, y por tanto habría que fecharlo ente el 15 de noviembre y el 23 de mayo de 1793. Si por el contrario, lleva en los puños tres entorchados de oro, es que está retratado de Capitán General y su datación estaría entre el 23 de mayo de 1793 y el 25 de marzo de 1795, en que se cambió el uniforme. Existe una tercera posibilidad, que es que lleve en los puños dos entorchados de oro y el tercero en el centro del galón de plata que guarnece la costura de las mangas. En este caso estaría representado también de Capitán General, y por lo tanto habría que datarlo entre el 23 de mayo de 1793 y el 25 de marzo de 1795”.

⁴ La Orden de Carlos III le fue concedida a Godoy el 25 de agosto de 1791, aunque en el presente retrato aparece con el diseño aprobado el 12 de junio de 1792 de tres franjas iguales, la del centro blanca, y las dos laterales azul celeste. Por otra parte, W. Rincón –Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. 1988, junio, 12-13-14, p. 145-146– mantiene que el cambio de colores de la banda se debió a la creación de la Orden de María Luisa, para damas, instituida por el monarca por decreto de marzo de 1792.

41.2.2. Identificación

[Indicativa] Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz 1767-París 1851), príncipe de la Paz⁵ y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castilofiel, duque de Alcudía⁶ y de Sueca, marques 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, político, militar, valido real y coleccionista de arte.

Hijo de José Godoy Cáceres Obando Ríos y de Antonia Justa Álvarez Serrano de Faria y Sánchez-Zornosa.

Esposo de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, duquesa de Boadilla del Monte, en primeras nupcias en 1797; y de Pepita Tudó (Cádiz 1779-1869), condesa de Castilofiel y vizcondesa de Rocafuerte, en segundas nupcias en 1829.

⁵ 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, 340.

⁶ Inicialmente, en abril de 1792, fue honrado con el título de marqués. Rápidamente fue cambiado por el de duque de Alcudía, con el rango de grande de España de primera clase, en julio del mismo año de 1792.

Padre de Carlota Luisa Manuela Godoy y Borbón (Madrid 1800-1886), XVI condesa de Chinchón, duquesa de Alcudia y de Sueca, marquesa de Boadilla del Monte, de su primer matrimonio; de Manuel Luis Godoy Tudó (1805-1871); y de Luis Carlos Godoy Tudó (1807-1818), hijos de su segundo matrimonio.

Hermano de José Godoy y Álvarez de Faria, canónigo de Badajoz; de Diego Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz 1758-?), duque de Almodóvar, capitán general, virrey de Méjico, caballerizo mayor, coronel de las Guardias Walonas; de Luis Godoy y Álvarez de Faria; de Antonia Godoy Álvarez de Faria, marquesa de Branciforte, y de Ramona Godoy y Álvarez de Faria.

Nieto de Vicente Godoy y de Antonia de los Ríos, por línea materna.

Abuelo de Adolfo Rúspoli y Godoy (Burdeos 1822-Paris 1914).

Sobrino de Juan Manuel Álvarez de Faria, ministro de Guerra.

Primo de María del Carmen Álvarez de Faria, viuda de Villena, dama de honor de la reina María Luisa de Parma.

Suegro de Camilo Rúspoli Khevenhuller.

Cuñado de Miguel de la Grúa y Talamanca, marqués de Branciforte, grande de España y virrey de México; de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), cardenal-arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón; y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Bisnieto de Alonso Godoy (1666-1727) y Ana Morillo y de Rodrigo de Álvarez Serrano y Constanza Rodríguez.

[Informativa] Manuel Godoy nació el 12 de mayo de 1767 en Castuera, en el seno de una antigua familia extremeña radicada en Badajoz y con casa solariega en esa localidad. Varios de sus antepasados pertenecieron a las Órdenes militares de Santiago y Calatrava, al igual que dos de sus hermanos. En Badajoz realizó estudios de Humanidades, Matemáticas y Filosofía.

En 1784 fue nombrado alcalde de la Hermandad de Hijosdalgo de Badajoz y se trasladó a Madrid siguiendo los pasos de su hermano mayor, donde rápidamente ingresó en los Guardias de Corps.

El año 1788 Godoy fue presentado a los príncipes de Asturias y; cuando Carlos IV accedió al trono en diciembre de ese año, ascendió a Godoy a cadete supernumerario con servicio en palacio. En mayo del año siguiente, ascendió a coronel de caballería; en noviembre fue nombrado caballero de la Orden de Santiago en la Iglesia de las Comendadoras en Madrid; y en agosto de 1790 fue designado comendador de dicha Orden.

El año 1791 fue clave en la carrera militar y política de Godoy: En enero ascendió a brigadier de caballería y a ayudante general de la Compañía Española de Guardia de Corps; en febrero, a mariscal de campo; en marzo fue nombrado gentilhomme de cámara; en julio, sargento mayor de la Guardia de Corps y ascendió a teniente general; y en agosto, le fue concedida la gran cruz de la Orden de Carlos III. En 1792 recibió el título de duque de Alcudia con grandeza de España; en julio de ese mismo año fue nombrado consejero de Estado; en agosto, subdelegado personal del rey Carlos IV en la Junta General; en noviembre ocupó el puesto de primer secretario de Estado y del Despacho, superintendente general de Correos Terrestres y Marítimos, Postas y Rentas de Estafetas en España y las Indias y de los Caminos Reales y Transversales, y también recibió la Orden del Toisón de Oro⁷. Poco después, en 1793 fue nombrado secretario de la reina, capitán general y duque de Sueca.

Tras la ejecución de Luis XVI resultaba necesario contar con una persona desvinculada de la administración capaz de iniciar una política hostil con Francia. De este modo Manuel Godoy sustituyó al conde de Aranda al frente del Consejo de Estado el 15 de noviembre de 1792. En 1793, tras la muerte de éste, se declaró la Guerra contra la Convención –que tras diferentes

⁷ Manuel Godoy fue elegido caballero de la Orden del Toisón de Oro el 17 de noviembre de 1792 e investido por el rey en San Lorenzo el Real el 30 de noviembre del mismo año, siendo su padrino Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda.

campañas– finalizó con la firma en julio de 1795 de la Paz de Basilea, lo que le valió a Godoy el título de príncipe de la Paz.

Tras su firma, en un intento de frenar la expansión británica en ultramar, Godoy firmó el 18 de agosto de 1796 el Tratado de San Ildefonso con el Directorio francés, declarando la guerra a Inglaterra. Este hecho trajo la derrota de la escuadra en el cabo de San Vicente el 14 de febrero de 1797, el cerco de Cádiz y el de Santa Cruz de Tenerife, terminando este enfrentamiento, en su primera fase, con la firma de la Paz de Amiens.

En 1796 fue nombrado caballero maestrante del Real Cuerpo de la Maestranza de Caballería de Sevilla y doña María de Portugal le concedió la dignidad de la gran cruz de la Orden de Cristo.

En 1797 contrajo matrimonio con María Teresa de Borbón y Vallabriga, hija del infante don Luis, prima hermana del rey Carlos IV y futura condesa de Chinchón. Este mismo año, siguiendo las indicaciones de Cabarrús, Jovellanos y Saavedra entraron a formar parte del Consejo a instancias de Francia, e intentaron apartar del poder a Godoy, quien recibió el cargo de coronel general de los regimientos de Infantería Suiza. El 18 de marzo de 1798, Godoy presentó su renuncia irrevocable y fue sustituido por Saavedra, al mismo tiempo cesó como sargento mayor de las Guardias de Corps. Saavedra dimitió en agosto de ese mismo año, fue reemplazado por Urquijo y posteriormente, a finales de 1800, por Cevallos.

Sin embargo, la separación de Godoy del poder duró muy poco. El interés de Napoleón por lograr la intervención de España en Portugal hizo que la embajada francesa en Madrid dirigida por Luciano Bonaparte presionase sobre Carlos IV, apoyándose en la ambición personal de Godoy. El 27 de febrero de 1801 se declaró la guerra a Portugal –conocida popularmente como Guerra de las Naranjas–. El ejército dirigido por Godoy tomó Olivenza el 19 de mayo y la campaña finalizó con la firma de la Paz de Badajoz, el 8 de junio; otorgándole el monarca en octubre de ese mismo año el nombramiento de generalísimo de los Ejércitos de Mar y Tierra.

Tras la Paz de Amiens –una vez casado el príncipe de Asturias, en 1802– comenzó a consolidarse en la corte un bando muy influyente de oposición a Godoy, los llamados “fernandistas”, alentados por Escóiquiz, preceptor del príncipe. Este segundo período del gobierno de Godoy se caracterizó por tres hechos de relevancia histórica: El proceso del Escorial, el Tratado de Fontainebleau (1807) y el Motín de Aranjuez (1808). El primero puso de manifiesto el grado de tensión alcanzado entre el príncipe de Asturias y Godoy; el segundo se concretó en una gestión diplomática que tendía al reparto de Portugal –haciendo a Godoy príncipe de los Algarbes– y que culminaba sus ambiciones; el tercero marcaba el fin del reinado de Carlos IV y la violenta caída del valido.

En 1803 obtuvo el título de duque de Sueca; en 1807 el de barón de Mascalbo; y ese mismo año fue nombrado almirante general de España e Indias, decano del Consejo de Estado y el título de conde de Castilloblanco.

El 17 de marzo de 1808 se produjo el Motín de Aranjuez, durante el cual Godoy fue apresado y conducido al castillo de Villaviciosa, siendo liberado por Murat, y conducido a Bayona junto con los reyes y el príncipe de Asturias, donde llegó el 26 de abril.

El 9 de mayo de 1808 Carlos IV, Godoy y sus familia partieron hacia Fontainebleau de donde pasaron a Compiègne y posteriormente a Aix-en-Provence hasta que el 24 de octubre llegaron a Marsella, ciudad en la que permanecieron durante cuatro años. El 18 de julio de 1812 se instalaron en Roma. En abril de 1814, terminada la Guerra de la Independencia, Fernando VII mantuvo en el destierro a sus padres y a Godoy, quien permaneció junto a María Luisa y Carlos IV hasta la muerte de éstos, acaecida el 2 y el 19 de enero de 1819 respectivamente.

En 1828 murió en París su esposa, la condesa de Chinchón y el 7 de febrero de 1829 Godoy contrajo matrimonio con Pepita Tudó, con la que mantenía relaciones desde hacía más de tres décadas. En abril de 1832 la familia

Godoy se estableció en París, durante este periodo escribió y publicó en París, en Londres y en Madrid sus memorias⁸.

El 31 de mayo de 1847, el gobierno de Joaquín Francisco Pacheco –a instancias de Mesonero Romanos– publicó un decreto rehabilitando a Godoy, levantándole el destierro y devolviéndole todos sus títulos a excepción de los de príncipe de la Paz y gran almirante de España e Indias y siéndole otorgada la gran cruz de la Orden de San Hermenegildo. Cuatro años más tarde, el 4 de octubre de 1851 falleció en París.

41.2.3. Interpretación

Boceto preparatorio para la realización posterior de un retrato ecuestre de gran tamaño, que no se ha conservado y del que se carece de referencias documentales ciertas acerca de sus avatares y paradero⁹.

En la actualidad, la unanimidad es prácticamente completa al identificar al personaje representado en este boceto como Manuel Godoy, aunque, a comienzos de siglo, ciertas similitudes fisiognómicas llevaron a suponer que se trataba de un retrato del duque de Osuna¹⁰.

Lo que en modo alguno plantea dudas es considerar que la obra, para la que servía de estudio preparatorio, tenía un indudable carácter conmemorativo, pues el modelo luce las mejores galas de su uniforme, así como una banda

⁸ Godoy, M. *Mémoires du prince de la paix, Don Manuel Godoy traduits en français d'après le manuscrit espagnol, par J. G. d'Esménard*. Paris: Chez Ladvocat; Londres: Richard Bentley; Madrid: Casimir Monnier, 1836. 4 v. Posteriormente las volvió a editar en España, traducidas al castellano, Godoy, M. *Cuenta dada de su vida política por Don Manuel Godoy, Príncipe de la paz ó sean Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*. Madrid: [s. n.], 1836-1842. (Imp. de I. Sancha). 6 v.

⁹ La única referencia documental que tenemos sobre este boceto se encuentra en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 320-321–, quién en una carta fechada el 2 de agosto de 1795 dice “... bendrá apenas acabe yo un borron que estoy aciendo de el Duque de Alcudia a caballo que me embio a decir me avisaría y dispondría mi alojamiento en el sitio pues me estaria mas tiempo del que yo pensaba; te aseguro que es un asunto de lo más difícil que se le puede ofrecer a un Pintor”.

¹⁰ X. de Salas –Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 223, nota 11–, recoge que Department-Fitzgerald –*L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, num. 556 y ss.– describió este retrato, cuando ya pertenecía a la Colección Wildenstein, como “portait equestre presumé du Duc d’Osuna”.

conmemorativa, lo que hace plausible suponer que la obra definitiva estaba destinada a conmemorar algún acontecimiento especialmente relevante en el *cursus honorum* del protagonista, y supuesta y previsiblemente comitente del retrato¹¹.

La composición se inspira en el retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Velázquez¹². El caballo está en idéntica posición de corveta y lleva las crines trenzadas según el mismo procedimiento. Por otra parte, nada de extraño tiene esta fuente, pues Goya había tenido ocasión de conocer, reinterpretar a su modo, y posteriormente grabar esta obra en 1778¹³.

Este planteamiento velazqueño relaciona estrechamente esta obra con los retratos ecuestres¹⁴ que en los últimos años del siglo Goya realizará por encargo de Carlos IV y M.^a Luisa de Parma.

La obra, a pesar de su pequeño tamaño, posee una indudable fuerza expresiva, que se basa en el hábil tratamiento del cromatismo y de la luz, que incide doblemente sobre la figura, desde una posición cenital, a la izquierda, y desde una posición a ras de suelo, procedente de la derecha. Ambos elementos contribuyen a resaltar con eficacia la apostura y juventud del jinete y la briosidad de su montura.

El colorido es de una gran brillantez y viveza¹⁵, especialmente en los galones y en la gualdrapa que cubre el caballo. Por otra parte, a través de

¹¹ I. Rose de Viejo –*Op. cit.*, p. 135-136– pone de manifiesto que la necesidad de mostrar una iconografía militar tan poderosa está en relación con el deseo de presentar públicamente la imagen de un intrépido jefe militar. Esto permitía contrarrestar las noticias de las derrotas sufridas en la guerra con Francia. De esta manera se mostraba visualmente a la nación que las Fuerzas Armadas estaban dirigidas competentemente. La intención propagandística y el deseo de ensalzar el papel militar de Godoy no eran casuales, sino que estaban presentes desde la misma concepción de la obra.

¹² Diego Velázquez. *Retrato de Felipe IV, a caballo* (1634-1635. Óleo sobre lienzo, 303,5 x 317,5 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1178).

¹³ Francisco de Goya. *Retrato de Felipe IV*. (Después de 1778. Aguafuerte, 38 x 31 cm. Madrid, Museo del Prado. Calcografía 1534; Delteil 8; Harris 7; GW 93)

¹⁴ I. Rose de Viejo –*Op. cit.*, p. 133-134– observa inteligentemente que los retratos ecuestres se consideraban una modalidad de retrato oficial, por lo que suelen reservarse para los monarcas reinantes. De alguna manera, el simple hecho de ser retratado montado a caballo indica la fuerza de la posición de Godoy y su grado de autoridad.

una sabia combinación de tonalidades oscuras se resalta eficazmente el volumen del caballo y de su jinete, a modo de constatación visual del gran peso específico que Godoy estaba logrando por estas fechas en los círculos próximos a los monarcas.

41.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

41.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de Manuel Godoy y Álvarez de Faria, duque de Alcudia, montado a caballo a la brida, de perfil hacia su izquierda, con el rostro ladeado hacia su izquierda. Tiene el pie derecho apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha apoyada en ella. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda sujeta las riendas.

Viste uniforme militar de gala de comandante de las Reales Guardias de Corps, compuesto por una casaca azul con las costuras guarnecidas con galones bordados de plata y vueltas rojas con dos galones de plata y dos órdenes de entorchados de general, chupa roja guarnecida con galón de plata y calzón azul con bocabotín blanco. Cubre sus manos con guantes de cabritilla. Calza botas de montar negras con espuelas plateadas. Sus cabellos, naturales y largos están recogidos en una coleta posterior. Cubre su cabeza con un tricornio negro ribeteado con galones de plata. Cruza su pecho por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de

¹⁵ No obstante, una limpieza a la que fue sometido este cuadro en 1993 ha puesto de manifiesto que la preparación rojiza empleada como imprimación del lienzo fue utilizada, posteriormente, como tono medio en el paisaje; que una zona importante del hombro y la espalda de Godoy fueron repintadas; y que la cola del caballo también fue objeto de retoques posteriores. Por ello, como en otras obras de Goya, algunos significados que se habían atribuido al cuadro en relación con el cromatismo, requieren una investigación actualizada. Para ampliar este aspecto véase *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.

Carlos III. El caballo está representado con las manos levantadas, es zaíno, con las crines recogidas y larga cola. Su montura está compuesta por gualdrapa roja con bordados de oro con tres entorchados de capitán general, riendas simples, bridas, petral y estribos dorados.

La figura está situada en un espacio exterior, con fondo de paisaje desprovisto de vegetación y cielo azul con nubes blancas.

Es un boceto preparatorio para la realización posterior de un retrato ecuestre de gran tamaño, que no se ha conservado y que tenía carácter conmemorativo, pues el modelo luce las mejores galas de su uniforme, así como una banda conmemorativa, lo que hace plausible suponer que la obra definitiva representaba algún acontecimiento especialmente relevante en el *cursus honorum* del protagonista y comitente del retrato.

La composición está inspirada en el retrato ecuestre de Felipe IV de Velázquez, del que toma la postura en corveta y el adorno del caballo. Este planteamiento emparenta la obra con los retratos ecuestres que en los últimos años del siglo Goya realizó para Carlos IV y M.^a Luisa de Parma.

La obra es de pequeño formato, no obstante, su fuerza expresiva se basa en el hábil tratamiento del cromatismo y de la luz, que incide doblemente sobre la figura, desde una posición cenital a la izquierda y desde una posición a ras de suelo procedente de la derecha. Ambos elementos resaltan con eficacia la apostura, juventud y gallardía del jinete y la briosidad de su montura.

El colorido es de una gran brillantez y viveza, especialmente en los galones y en la gualdrapa que cubre el caballo. Por otra parte, a través de una sabia combinación de tonalidades oscuras se resalta eficazmente el volumen del caballo y de su jinete, a modo de constatación visual del gran peso específico que Godoy estaba logrando por estas fechas en los círculos próximos a los monarcas.

41.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Godoy Álvarez de Faria, Manuel (1767-1851). Príncipe de la Paz y de Basano. Barón de Mascabó. Conde de
-------------	--

	Castillofiel. Duque de Alcudia y de Sueca. Marqués de Álvarez. Señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá.
CRONOLÓGICOS	Ca. 1795.
TOPOGRÁFICOS	Paisaje. Espacio exterior. Cielo. Nubes.
FORMALES	Retrato ecuestre. Retrato de cuerpo entero. Retrato de perfil. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Boceto preparatorio.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. 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 Hijosdalgos de Badajoz. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero comendador de la Orden de Santiago. Caballero de la Orden de Carlos III. Caballero de la Maestranza 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. Político. Militar. Válido real. Coleccionista de arte. Caballo zaíno. Estribos. Riendas. Crines. Bridas. Petral. Gualdrapa. Uniforme militar. Espuelas. Casaca. Chupa. Calzón. Bocabotín. Botas de montar. Montura. Silla de montar. Guantes. Galones. Bordados. Entorchados. Coleta. Tricornio. Banda de la Orden de Carlos III.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Poder político. Poder militar. Ejército español. Posición social. Triunfo social. Éxito. Gallardía. Intrepidez. Cursus honorum. Carrera militar. Tradición ecuestre.

41.4. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA, 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, p. 45-48.
- 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. 182-185.

- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 152.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 77-78.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 124-125.
- 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, 293.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 179.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *El fin del Antiguo Régimen: El reinado de Carlos IV*. Madrid: Historia 16; Temas de Hoy, 1996, p. 24-36. Historia de España; 20.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 320-321.
- *GOYA. El capricho y la invención: Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: Exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués*. [Madrid]: Museo del Prado, 1993, p. 251-255, 369-370.
- *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 136.
- 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, p. 141.
- 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., T. III, p. 211-218.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 31.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299.
- 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. [Madrid]: Museo del Prado, 1993, p. 19-41, p. 24.

- MESTRE, J. A. y BLASCO, J. A. *Juego y deporte en la pintura de Goya.* Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 44, 158-159.
- PARDO CANALIS, E. Una visita a la galería del Príncipe de la Paz. *Goya.* 1979, 148-150, p. 300-311.
- 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.
- 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, p. 234-235.
- 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, p. 133-136.
- 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-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, p. 121, 139, 149.
- 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. 170.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia.* 2000, 197, 1, p. 129-152.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte.* 1969, 42, 167, p. 217-233, p. 220-221, 223-226.
- 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 y la Ilustración: Las “Memorias” del Príncipe de la Paz, como testimonio. *Cuenta y Razón.* 1987, 29, p. 7-23.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político.* Madrid: Espasa Calpe, 1978.

- SECO SERRANO, C. Triunfo y fracaso de Godoy. *Historia 16*. 1978, VIII, p. 87-104.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 23, 107, 118, 148.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 87, 125, 137-140, 170.
- 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. 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.

42.

RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA



Goya. A su Amigo Mañ Zapater. 1797.

42. RETRATO DE MARTÍN ZAPATER Y CLAVERÍA

42.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Martín Zapater y Clavería.

Fecha: 1797.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, formato oval¹, 83 x 65 cm.

Localización: Bilbao, Museo de Bellas Artes².

Catalogaciones: Gassier 303; GW 668; Gudiol 370/70, 347/85; Salas 277; De Angelis 334; Morales y Marín 262.

Inscripción: Firmado y fechado en la parte inferior: "Goya. A su amigo Marn. Zapater. 1797".

42.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

42.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo de un hombre adulto en pie situado detrás de un antepecho, en posición frontal, con el rostro ladeado hacia su derecha y

¹ X. Desparmet-Fitzgerald –*L' Oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. París: F. de Nobele, 1928-1950. 4 v. n. 376– fue la primera autora en indicar que el formato en óvalo no obedece a ninguna decisión tomada por Goya, sino que fue recortado o reducido con posterioridad, por razones que se desconocen. Su opinión es reproducida por la mayoría de los catalogadores posteriores, aunque A. Ansón –Retrato de Martín Zapater. En *Goya: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 221– discrepa y aduce para ello que en 1887, cuando el conde de la Viñaza tuvo ocasión de contemplarlo en casa de Francisco Zapater y Gómez, ya tenía esta forma ovalada, y que, la inscripción autógrafa de Goya está completamente centrada en este formato, de manera que si se hubiese producido tal recorte, la dedicatoria hubiese resultado afectada. Un estudio radiográfico de la obra podría, sin ninguna duda, aclarar esta cuestión.

² Este cuadro formó parte del patrimonio familiar de los Zapater, hasta que el sobrino-nieto del modelo, Francisco Zapater y Gómez –autor de *Goya: Noticias biográficas*. Zaragoza: [s.n.], 1868– lo vendió a la colección Durand-Ruel de París, en la que el erudito Aureliano de Beruete –según refiere en su monografía *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 71– tuvo ocasión de contemplar la obra. De aquí pasó a la colección Sota de Bilbao, y de ahí al Museo de Bellas Artes de Bilbao, a través del legado efectuado en 1980, por Ramón de la Sota y Aburto, según cita J. J. Luna. –Retrato de Martín Zapater. En Luna, J. J. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939. Museo Municipal, noviembre 1989-enero 199: [Catálogo de exposición]*. Madrid: El Viso, 1989, p. 88.–

dirigiendo la mirada hacia el frente. Los brazos derecho e izquierdo caen entreabiertos. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje compuesto por casaca cruzada de color marrón oscuro, con amplias solapas³ y doble fila de botones plateados y chupa de color blanco. Lleva camisa blanca y sobre ella en el cuello, luce corbatín anudado al cuello de color blanco y azul. Su cabello natural es de color castaño y está peinado con un bucle.

42.2.2. Identificación

[Indicativa] Martín Zapater y Clavería (Zaragoza 1747⁴-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 Goya⁵, 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).

³ Este tipo de casaca, con las solapas muy anchas y abotonada con doble fila de botones, constituía a finales del XVIII la última moda en indumentaria masculina, anticipando ya el romanticismo.

⁴ 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.

⁵ 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 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–.

Nieto de Gregorio Clavería y de Ana Faguás.

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 27⁶ 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 Goya⁷, y donde pudo surgir la gran amistad entre ambos. Realizó estudios de Gramática y Latinidad, y desde 1768 se dedicó a administrar las numerosas

⁶ 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.

⁷ 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 o 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, 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 una 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.

42.2.3. Interpretación

Retrato privado de amigo, sencillo, intimista y netamente psicológico, prototípico de un modelo que Goya fraguó a lo largo de la década de los 90⁸, caracterizado por la falta de convencionalismos y la libertad total de creación –no sometida a ningún condicionante preestablecido por el comitente– de las que goza el pintor.

Fue realizado en una época muy compleja en la vida de Goya, en la que artista está trabajando simultáneamente en los grabados de *los Caprichos*, y en la que realizará algunos retratos magistrales, como el de la *duquesa de Alba*⁹, el académico *Bernardo Iriarte*¹⁰ y el poeta y magistrado *Juan Antonio Meléndez Valdés*¹¹, obra ésta con la que el *retrato de Martín Zapater* mantiene estrechas similitudes formales y conceptuales.

La composición es simple y austera. Muestra al efigiado de frente, situado detrás de un alfeizar, confiriéndole profundidad y recortando su figura sobre un fondo neutro con tonalidades azules y verdosas, carente de cualquier aditamento escenográfico y dejando constancia explícita de la relación afectuosa¹² que el artista y el retratado mantienen.

⁸ Para J. L. Morales y Marín –*Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 321– esta obra constituye la cabeza de serie de un retrato que va a convertirse en un clásico dentro del catálogo goyesco, caracterizado por “un esquema en el que desaparece todo lo accesorio, cualquier elemento que preste solemnidad o aliciente superfluo al cuadro, restando tan solo la pura comunicación espiritual con el efigiado, la emoción de su conocimiento, recortando la figura, una vez evadido cualquier signo escenográfico, sobre todo un espléndido fondo neutro admirablemente trabajado”. No obstante, no hay que olvidar que cuando Goya realizó su segundo retrato de Zapater, ya había pintado la auténtica obra maestra de esta serie, 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).

⁹*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).

¹⁰*Retrato de Bernardo de Iriarte* (1797. Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm. Estrasburgo, Museo de Bellas Artes. Gassier 305; GW 669; Gudiol 373/70, 346/85; Morales y Marín 265).

¹¹*Retrato de Juan Antonio Meléndez Valdés* (1797. Óleo sobre lienzo, 73,3 x 57,1 cm. Barnard Castle, Bowes Museum. Gassier 304; GW 670; Gudiol 372/70, 345/85; Morales y Marín 264).

¹² Este cuadrito forma parte del conjunto de obras en las que Goya deja constancia textual expresa de la relación de amistad que le une con el retratado, de manera que la relación de afecto está presente en el propio retrato. Así ocurre en los casos de Sebastián Martínez, el juez Altamirano, Bernardo de Iriarte, Meléndez Valdés, Asensio Juliá, Ramón Cabrera, Arrieta, Muguero, etc. Véanse al respecto los inteligentes comentarios de N. Glendinning –*Perspectivas: De Gustibus*. Marco social de la afición al

La gama cromática, sencilla y oscura, se limita a armonizar verdes, marrones y blancos intensos, con algunas tonalidades azules. Sobre ella, la luz resalta el rostro y la pechera, y hace de esta zona el auténtico centro de atención visual de la obra. El artista proyecta sobre el amigo de la infancia una mirada fraternal, que describe su carácter y simultáneamente destaca con fuerza realista los rasgos que ya había plasmado siete años atrás¹³: la nariz pronunciada y aguileña, los ojos penetrantes bajo las pobladas cejas, la frente amplia y despejada, los labios rasgados, la barbilla redondeada, etc.

La técnica muestra a un Goya audaz que trabaja con manchas y pinceladas amplias y sueltas, conformando el modelado de la figura sobre la propia imprimación de la tela, como en la mayoría de retratos de este tipo.

Es una obra interesante, cuidada e intensa, relegada un tanto injustamente a un plano secundario por la crítica goyesca, por su coincidencia temporal con otras obra maestras. En ella, el pintor se manifiesta decididamente prerromántico en relación con las nuevas tipologías simplificadoras de los retratos ingleses de la época, que posiblemente conoció en estos mismo años.

42.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

42.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo de Martín Zapater y Clavería, en pie situado detrás de un antepecho, en posición frontal, con el rostro ladeado hacia su derecha y dirigiendo la mirada hacia el frente. Los brazos derecho e izquierdo caen entreabiertos.

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-.

¹³ *Retrato de Martín Zapater y Clavería* (1790. Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm. La Haya, Suiza, Colección particular. Gassier 235; GW 290; Gudiol 293/1970, 265/1985; Morales y Marín 200).

Viste un traje compuesto por casaca cruzada de color marrón oscuro, con amplias solapas y doble fila de botones plateados, y chupa de color blanco. Lleva camisa blanca y sobre ella, en el cuello, luce corbatín anudado al cuello de color blanco y azul. Su cabello natural es de color castaño y está peinado con un bucle.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de amigo, sencillo, intimista y netamente psicológico, prototípico de un modelo que Goya fraguó a lo largo de la década de los 90, caracterizado por la falta de convencionalismos y la libertad total de creación de las que goza el pintor.

Fue realizado en una época muy compleja en la vida de Goya, en la que artista está trabajando simultáneamente en los grabados de *los Caprichos*, y en la que realizará algunos retratos magistrales, como el de la *duquesa de Alba*, el académico *Bernardo Iriarte* y el poeta y magistrado *Juan Antonio Meléndez Valdés*, obra ésta con la que el *retrato de Martín Zapater* mantiene estrechas similitudes formales y conceptuales.

La composición es simple y austera. Muestra al efigiado de frente, situado detrás de un alfeizar, confiriéndole profundidad y recortando su figura sobre un fondo neutro con tonalidades azules y verdosas, carente de cualquier aditamento escenográfico y dejando constancia explícita de la relación afectuosa que el artista y el retratado mantienen.

La gama cromática, sencilla y oscura, se limita a armonizar verdes, marrones y blancos intensos, con algunas tonalidades azules. Sobre ella, la luz resalta el rostro y la pechera, y hace de esta zona el auténtico centro de atención visual de la obra. El artista proyecta sobre el amigo de la infancia una mirada fraternal, que describe su carácter y simultáneamente destaca con fuerza realista los rasgos que ya había plasmado siete años atrás.

La técnica muestra a un Goya audaz que trabaja con manchas y pinceladas amplias y sueltas, conformando el modelado de la figura sobre la propia imprimación de la tela, como en la mayoría de retratos de este tipo. Es una

obra interesante, cuidada e intensa, relegada un tanto injustamente a un plano secundario por la crítica goyesca. En ella, el pintor se manifiesta decididamente prerromántico en relación con las nuevas tipologías simplificadoras de los retratos ingleses, que posiblemente conoció en estos mismo años.

42.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Zapater y Clavería, Martín (1747-1803).
CRONOLÓGICOS	1797.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en pie. Retrato de frente. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato psicológico. Retrato ovalado.
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. Alfeizar. Antepecho. Pretil. Traje. Casaca. Botones. Chupa. Camisa. Corbatín. Cabellos naturales.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Posición social. Afecto. Sencillez. Amistad. Proximidad. Burguesía. Triunfo social. Ilustración. Poder económico. Influencia británica. Prerromanticismo. Paisanaje.

42.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- ANDIOG, R. Sobre algunos dibujos de las Cartas de Goya a Zapater y otras cosas. *Boletín del Museo Camón Aznar. 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 de Aragón 92, 1992, p. 216-223.
- 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, 168-169.
- ANSÓN NAVARRO, A. Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1995, 59-60, p. 247-292.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- ARNÁIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p.131-140.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 36.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 156.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 40, 71.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: Vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 38.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 27-30.
- CARRETE PARRONDO, J. Martín Zapater. En Carrete Parrondo, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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.
- COLORADO CASTELLARY, A. Martín Zapater. 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.
- 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.

- 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.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 65.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 165.
- 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.
- 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. *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. 139-140.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 85.
- GRASA, T. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón. 1992, p. 120-121.
- 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 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.
- 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. 185.

- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 321.
- MORALES, J. L. y RINCON, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 55, 76.
- ONA GONZÁLEZ, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- 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.
- RETRATO de Martín Zapater, 1797. En *MUSEO de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK, 1999, p. 138-139.
- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 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.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 55-57.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 37-43.
- 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. 14.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 10-11.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 28.

43.

RETRATO DE FERDINAND GUILLEMARDET



43. RETRATO DE FERDINAND GUILLEMARDET

43.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Ferdinand Guillemardet.

Fecha: 1798¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 185 x 125 cm.

Localización: Paris, Museo Nacional del Louvre².

Catalogaciones: Gassier 322; GW 667; Gudiol 375/70, 391/85; Salas 286; De Angelis 365; Morales Marín 292.

43.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

43.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto sentado en una silla, de perfil hacia su derecha, con el rostro ladeado hacia su izquierda, en posición de tres cuartos y dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna izquierda sobre la derecha. El brazo derecho está flexionado y se apoya sobre el respaldo de la silla. La mano derecha está cerrada. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda está apoyada sobre la pierna izquierda. Tras la figura una mesa de sobre rectangular, cubierta con un

¹ Aunque el retrato no está fechado, su datación se fundamenta en que se conocen bastante bien las fechas *antequam* y *postquam*: Guillemardet fue nombrado por Talleyrand embajador de Francia en España el 22 de mayo de 1798, llegó a Madrid el 3 de julio de ese mismo año y fue cesado en su cargo el 29 de octubre de 1799, aunque no volvió a Paris hasta el 4 de marzo de 1800. Además la obra fue expuesta públicamente en la Academia de San Fernando en agosto de 1799.

² A su regreso a Francia, Ferdinand Guillemardet se llevó consigo su retrato. Por herencia familiar pasó a los descendientes del efigiado y en 1865, uno de estos, Louis Guillemardet lo donó al estado francés. Fue la primera obra de Francisco de Goya que ingresó en el museo del Louvre, en cuyo inventario está consignado con el número de registro MI 697. Cuando Laurent Matheron publicó en 1858, la primera

tapete dorado con flecos; sobre ella, un tintero, varios papeles y un sombrero. Espacio interior.

[Informativa] Viste uniforme de alto funcionario de la República francesa, compuesto por levita³ cruzada de cuello alto, con doble hilera de botones, grandes y dorados; y pantalón ajustado de color oscuro. Lleva camisa blanca y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco⁴. Ciñe su cintura con un fajín de seda, de colores rojo, azul y blanco, con flecos dorados, anudado sobre el costado izquierdo. Calza botas de piel, de media caña, con las punteras afiladas. Su cabello oscuro y rizado está peinado con flequillo hacia delante. También porta, en el lado izquierdo, una espada enfundada en su vaina, con empuñadura metálica guarnecida con piel. Sobre la mesa, un bicornio, adornado con una escarapela tricolor y plumas rojas, azules y blancas. La silla está moldada, tallada y dorada, tiene el respaldo octogonal y está tapizada con un tejido de color dorado.

43.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Guillemardet, Ferdinand-Pierre-Marie-Dorothee (Couches, Saône-et-Loire 1765-1809), médico, político, alcalde, diputado en la Convención, embajador de la República francesa en España, prefecto de la Charente-Inférieure, y posteriormente de l'Allier, autor de diversas obras e informes.

edición de su obra *Goya*, en francés, indicó que, por entonces, este retrato se conservaba en París, en casa del hijo del embajador.

³ Esta prenda recibía también el nombre de redingote. El término en castellano procede del francés redingote, y éste a su vez del inglés *riding-coat*. La etimología original pone de manifiesto la relación que la prenda mantenía con la indumentaria utilizada para las actividades de equitación.

⁴ La indumentaria que lleva Guillemardet refleja muy bien la transición que experimentó la moda francesa tras la Revolución. Durante este periodo dejaron de publicarse las influyentes revistas de moda que extendieron la indumentaria francesa por todo el continente. Sin embargo, en unos pocos años, Francia volvió a ejercer su influencia sobre toda Europa a través de obras como *Cabinet de la Mode*, de Carracioli, publicado nuevamente en 1793, o *Galerie de la Mode*. A partir de 1794 el estilo se modificó notablemente y el lujo volvió a aparecer. Albert Racinet, historiador del traje del siglo XIX –*Historia del vestido*. Madrid: Libsa, [s.a.], p. 228-229– indica que los cambios resultaron más sorprendentes en la indumentaria masculina: “Los levitones largos y cuadrados fueron reemplazados por prendas de cola, que simulaban la punta de un bacalao, adornadas por delante por dos cortas solapas; en la garganta se ataba un corbatín de encaje, los calzones se confeccionaban con género de Suecia o cachemir, y se ponían al estilo ecuestre, bajando por las pantorrillas (...). El atuendo se completaba con elegantes botas de cañas vueltas, o zapatos de tacón bajo”.

Padre de Félix Guillemardet⁵ (1796-1840) y de Louis Guillemardet.

[Informativa] Nació en Couches, Saône-et-Loire el 3 de abril de 1765. Hijo de un médico rural, él mismo estudió y ejerció la Medicina. Fue alcalde de Autun y diputado, en 1792 de Saône-et-Loire durante la Convención, en la que participó en los *Comités d'instruction publique, de la guerre et des secours*, votando la muerte del rey. Participó en la depuración de las autoridades de Yonne, Nièvre y de Seine-et-Marne. En 1795 formó parte del Consejo de *Cinq-Cents*. Hombre de ideas radicales, escribió diferentes informes sobre la sanidad pública, las elecciones y la ley del pasaporte, como *Relation de ce qui vient de se passer à l'Orient, ville maritime de Bretagne*⁶; *Rapport du Comité de la guerre pour l'organisation de la Commission de santé*⁷; *Projet de décret sur le service de santé des armées et des hôpitaux militaires, au nom des Comités de la guerre & des secours*⁸; y *Rapport fait au nom du Comité de la guerre, sur l'organisation du service de santé des armées & des hôpitaux militaires*⁹. Posteriormente, aunque carecía de preparación para el ejercicio de la diplomacia, fue nombrado por Talleyrand embajador de Francia en España el 22 de mayo de 1798. Llegó a Madrid el 3 de julio de ese mismo año y fue cesado en su cargo el 29 de octubre de 1799, aunque no volvió a Paris hasta el 4 de marzo de 1800. En España se relacionó muy pronto con los protectores y amigos de Goya, y encargó su retrato al pintor. Durante su estancia en Madrid¹⁰, se enamoró de Mariana Waldstein¹¹,

⁵ De él se conserva, desde 1927, en el museo del Louvre un dibujo realizado por Eugène Delacroix –de cuyo nacimiento fue testigo Ferdinand Guillemardet, con cuya familia mantuvo relación muy estrecha– titulado *Portrait de Félix Guillemardet*, realizado con mina de plomo sobre papel beige de 22,1 x 16,7 cm. y consignado en el inventario del museo con el número de registro RF 9224.

⁶ Paris: Laporte, ca. 1789.

⁷ Paris: De l' Impr. nationale, 1792.

⁸ Paris: De l' Impr. nationale, 1793.

⁹ Paris: De l' Impr. nationale, 179-?.

¹⁰ J. Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 117– señala que la correspondencia que se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid pone de manifiesto la escasa simpatía que Guillemardet sentía por España. Así como que, incluso después de que Napoleón lo llamara de nuevo a Francia, intentó conseguir benéficos de su posición, intentando vender al ministro Urquijo, a un precio muy elevado, una serie completa del *Moniteur Universel*.

marquesa de Santa Cruz, segunda esposa del mayordomo mayor de la Casa Real, superior directo de Goya, en su condición de Pintor de Cámara. En 1800, fue nombrado prefecto de la Charente-Inférieure, y posteriormente, en 1806, prefecto de Allier. Murió demente el 4 de mayo de 1809.

43.2.3. *Interpretación*

Retrato probablemente de encargo¹² realizado por Goya durante el primer año de estancia de Guillemardet en la corte, cuando contaba treinta y cinco años.

El pintor sintió especialmente orgulloso de esta obra, ya que en agosto de 1799 la presentó públicamente durante la exposición anual de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³ y al transcurrir de los años la siguió contando entre sus mejores realizaciones¹⁴.

La composición sigue las pautas del *retrato de autoridad*, que Goya había establecido magistralmente en obras anteriores¹⁵. Presenta al efigiado en una

¹¹ J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 191– indica que, por el azar de las donaciones, el *Retrato de Guillemardet* y el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (1797-1798. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. París, Museo del Louvre. Gassier 307; GW 678; Gudiol 340/70, 392/85; Morales y Marín 266), cuyos efigiados mantuvieron en vida una relación amorosa, se contemplan el uno al otro en las salas de pintura española del Museo del Louvre.

¹² No se conserva ningún tipo de documentación que recoja las circunstancias en las que se realizó este encargo, ni las condiciones, ni el precio estipulado. Esta carencia de fuentes ha hecho que diferentes críticos se cuestionen acerca de la razón por la cual un hombre como él, poco acaudalado, figuraba entre la lista de sus comitentes. En este sentido J. Baticle –*Op. cit.*, p. 170– señala que Goya expresó a través de este retrato su agradecimiento a Guillemardet, pues hay indicios de que éste permitió que se realizase una tirada de los *Caprichos* en una buhardilla de la embajada francesa, sita en el palacio de Superunda en Madrid.

¹³ Este dato consta en las listas manuscritas de pinturas exhibidas en la Academia entre 1793 y 1808, conservadas en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 55-2/1, según información recogida por J. Tomlinson –*Op. cit.*, p. 65-66–.

¹⁴ L. Matheron –*Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1996 (edición facsímil de Madrid, 1890), p. 70– recoge que “Goya tenía una predilección marcada por este retrato, asegurando que nunca había hecho nada mejor”.

¹⁵ Las similitudes con el esquema compositivo del *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; Salas 284; Morales y Marín 291) son indudables. En este sentido, la codificación iconográfica que Goya desarrolló para describir estos hombres típicamente ilustrados, pertenecientes a la nueva clase social emergente –con buena formación intelectual y artística, burócratas destinados a desempeñar los más altos puestos en la administración política, cultural o económica del estado– comenzó a plasmarse, con titubeos, en los retratos que Goya realizó para el Banco de San Carlos, especialmente en el *Retrato del conde de*

postura algo forzada e inestable –girado sobre su cuerpo mostrando el rostro– aunque muy señorial, sentado con las piernas cruzadas, ante una mesa cubierta con un tapete, sobre la que se observan los atributos habituales en los retratos de políticos o intelectuales. Los colores del fajín y de los adornos del bicornio representan simbólicamente su condición de alto funcionario de la República francesa.

Goya despliega una técnica¹⁶ libre y rápida, singularmente en la banda, la silla y el tapete de la mesa. Contrasta la claridad luminosa del fondo con la tonalidad oscura del uniforme y las botas, recortando la excelente cabeza sobre la pared. Utiliza sutiles pinceladas para conseguir la brillantez cromática de las telas, mientras que en el rostro, la mayor intensidad de los trazos y la sombra que acentúa el modelado, proporcionan un gran realismo. Los rasgos del rostro, perfectamente estudiados, constituyen un alarde de intensa psicología pictórica. También destacan las manos, demostrando la facilidad de Goya para pintarlas siempre que el cliente estuviese dispuesto a pagar. El cromatismo está marcado por la combinación de tonalidades rojas, blancas, azules y doradas.

El artista realiza una representación formal y arquetípica de un burócrata joven, rebosante de energía y de voluntad con rasgos vigorosos y mirada frontal y sagaz¹⁷.

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). En este retrato temprano Goya inició su representación arquetípica del hombre de Estado sentado ante un escritorio, aludiendo a los deberes oficiales que debe desempeñar, como contraposición al noble, al que muestra exhibiendo sus posesiones territoriales, su condición militar, su entrega diletante al arte, etc.

¹⁶ J. Tomlinson –*op. cit.*, p. 117-120– lleva a cabo un sugerente comentario estilístico de este retrato, contraponiéndolo al de Jovellanos, analizando así dos realizaciones diferentes del mismo tipo de retrato. No obstante, el de Guillemardet, quizá por no responder a los rasgos prefijados como *goyesco*, sale mal parado en la comparación.

¹⁷ En una colección particular mallorquina se encuentra una réplica más pequeña de este retrato (Óleo sobre lienzo, 0,75 x 0,35 cm.), que fue descubierta en Copenhague por Alfonso Benavides y adquirido al anticuario danés, señor Baker. Un estudio con rayos infrarrojos hizo descubrir, en un ángulo a la izquierda, la inscripción “Goya a Guillemardet 1798”. Es un retrato lleno de espontaneidad y blanco de nácar. Según su propietario está lejos, en cuanto a sus características técnicas, del que está en el Museo del Louvre. Véase al respecto J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 113– y la misma información en J. L. Morales y Marín. *Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 257.

43.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

43.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Ferdinand-Pierre-Marie-Dorothee Guillemardet, sentado en una silla, de perfil hacia su derecha, con el rostro ladeado hacia su izquierda, en posición de tres cuartos y dirigiendo la mirada hacia el frente. Cruza la pierna izquierda sobre la derecha. El brazo derecho está flexionado y apoyado sobre el respaldo de la silla. La mano derecha está cerrada. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda se apoya sobre la pierna izquierda.

Viste uniforme de alto funcionario de la República francesa, compuesto por levita cruzada de cuello alto, con doble hilera de botones, grandes y dorados; y pantalón ajustado de color oscuro. Lleva camisa blanca, y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Ciñe su cintura con un fajín de seda, de colores rojo, azul y blanco, con flecos dorados, anudado sobre el costado izquierdo. Calza botas de piel, de media caña, con las punteras afiladas. Su cabello oscuro y rizado está peinado con flequillo hacia delante. También porta, en el lado izquierdo, espada enfundada en su vaina, con empuñadura metálica guarnecida con piel.

La figura está situada en un espacio interior amueblado con una silla moldada, tallada y dorada, con el respaldo octogonal, y tapizada con un tejido de color dorado; y una mesa de sobre rectangular, cubierta con un tapete dorado con flecos. Sobre la mesa están colocados, un bicornio, adornado con una escarapela tricolor y plumas rojas, azules y blancas, un tintero y varios papeles.

Es un retrato probablemente de encargo, realizado por Goya durante el primer año de estancia de Guillemardet en la corte.

El pintor se sintió especialmente orgulloso de esta obra, ya que en agosto de 1799 la presentó públicamente durante la exposición anual de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y al transcurrir de los años la siguió contando entre sus mejores realizaciones.

La composición sigue las pautas del *retrato de autoridad*, que Goya había establecido magistralmente en obras anteriores. Presenta al efigiado en una postura algo forzada e inestable, aunque muy señorial, sentado con las piernas cruzadas, ante una mesa cubierta con un tapete, sobre la que se observan los atributos habituales en los retratos de políticos o intelectuales. Los colores del fajín y de los adornos del bicornio representan simbólicamente su condición de alto funcionario de la República francesa.

Goya despliega una técnica libre y rápida, singularmente en la banda, la silla y el tapete. Contrasta la claridad luminosa del fondo con la tonalidad oscura del uniforme y las botas, recortando la excelente cabeza sobre la pared. Utiliza sutiles pinceladas para conseguir la brillantez cromática de las telas, mientras que en el rostro, la mayor intensidad de los trazos y la sombra que acentúa el modelado, proporcionan realismo. Los rasgos del rostro constituyen un alarde de intensa psicología pictórica. También destacan las manos, demostrando la facilidad de Goya para pintarlas siempre que el cliente estuviese dispuesto a pagar. El cromatismo está marcado por la combinación de tonalidades rojas, blancas, azules y doradas.

El artista realiza una representación formal y arquetípica de un burócrata joven, rebotante de energía y de voluntad con rasgos vigorosos y mirada frontal y sagaz.

43.3.2. Descriptores

ONOMASTICOS	Guillemardet, Ferdinand-Pierre-Marie-Dorothee (1765-1809).
CRONOLÓGICOS	1798.

TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Despacho.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de perfil. Retrato sedente. Retrato de encargo. Retrato oficial.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Médico. Político. Alcalde de Autun. Servidor del Estado. Diputado en la Convención. Embajador de la República francesa en España. Prefecto de la Charente-Inférieure. Prefecto de l'Allier. Escritor. Ilustrado. Silla. Mesa. Tapete. Tintero. Pliegos de papel. Uniforme de alto funcionario. Levita. Corbatín. Botones dorados. Pantalón. Camisa. Fajín. Botas de media caña. Espada. Vaina. Empuñadura. Bicornio. Escarapela. Plumas. Flecos.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Republica francesa. Poder político. Orgullo. Arquetipos masculinos. Posición social. Política internacional.

43.4. 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. 36.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32, p. 25.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 36.
- 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.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 170-171, 191.
- BATICLE, J. Retrato de Ferdinand Guillemardet. 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. 78.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 73-74.
- BIHALJI-MERIN, O. *Goya entonces y ahora: Pinturas, retratos, frescos*. Madrid: Encuentro, 1983. Genios del Arte; 1, p. 57.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 40, 113.
- CARRETE PARRONDO, J. Ferdinand Guillemardet. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.

- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 85.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 98-99.
- 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, p. 1080.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 95, 98.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 252, 255.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en el arte moderno. *Goya*. 1971, 100, p. 252-261, p. 254.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 5.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 166.
- 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. 73.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 76.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 28, 135.
- 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.
- 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. 137.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 148, 156.
- HEMPEL-LIPSCHUTZ, I. *Spanish painting and the French romantics*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972, Harvard Studies in Romance Languages; 32, p. 10-11.
- 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. 241.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 158-159.

- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 56.
- 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.
- 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.
- MANSBACH, S. A. Goya's liberal iconography: two images of Goya. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1978, 41, p. 341-344, p. 341.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 59.
- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 51, 102.
- 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. 114-115, 120.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 65-66, 70, 116-120.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 100.
- 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. 305.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 12, 14-15.
- 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. 16.

44.

RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA
EN PIE



44. RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA EN PIE

44.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Borbón y Vallabriga en pie.

Fecha: Ca. 1797-1800¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm.

Localización: Florencia, Galleria degli Uffizi.

Catalogaciones: Gassier 353; GW 793 n.; Gudiol 328/70, 328/85.

44.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

44.2.1. Descripción

[Anotativa] Retrato de cuerpo entero 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. La mano derecha se apoya sobre la izquierda y sujeta un abanico cerrado. Espacio interior neutro y oscuro.

[Indicativa] Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas y ajustadas, adornado en el borde inferior con cintas azules y en las mangas con galones dorados. Sus cabellos rubios y rizados están cubiertos con un tocado adornado con gasas, cintas, plumas blancas y broches de brillantes². Ajusta su talle con la banda de la Orden de María Luisa en la que va

¹ La datación de este retrato se fundamenta en la fecha en que a la efigiada le fueron otorgadas las condecoraciones que luce, en octubre del año 1800. Véase *infra*, nota 9.

² El aderezo que luce la hija de don Luis está compuesto por cuatro flores de diamantes que realizó el joyero francés afincado en España Leonardo Chapinot y que la reina María Luisa ofrecía como regalo a sus camaristas cuando tenían su primer hijo. Véase el trabajo de Reyes de Marcos Sánchez -Influencia francesa en la joyería de la corte española: Leonardo Chapinot. En *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII, Congreso. Madrid-Aranjuez 27-29 abril 1987*. Madrid: Consejería de Cultura, 1987, p. 402-407-.

prendida la cruz de la misma Orden. Luce en su muñeca derecha una pulsera de oro y piedras preciosas; y en la muñeca izquierda, un brazalete con un retrato femenino en miniatura. Luce en sus orejas pendientes largos de oro y piedras preciosas.

44.2.2. *Identificación*

[Indicativa] María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga³ (Velada, Toledo 1780⁴-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 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).

Esposa de Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Castuera, Badajoz 1767-París 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,

³ 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–.*

⁴ 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 Alcudia 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-Paris 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 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 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 Rúsoli 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 se ratificó el matrimonio en el Escorial por Manuel Godoy.

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– provocaron 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 Luisa⁵ 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 Cádiz⁶.

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 familia⁷, y frecuentó los círculos de los exiliados liberales y en especial el salón de la marquesa de Pontejos, 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.

⁵ 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 ir la 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.

⁶ 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, LXX, 259-260, p. 303-320–.

⁷ 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–.

44.2.3. Interpretación

Retrato de encargo⁸ destinado a conmemorar la concesión a la efigiada de la Orden de la reina María Luisa⁹.

Se trata de una obra de carácter solemne que festeja el reconocimiento social y la proyección pública que la nieta del rey Felipe V logró tras su matrimonio con Manuel Godoy, pues había vivido despojada del apellido Borbón y fuera de la familia real a causa del matrimonio morganático entre sus padres, hasta que el propio valido se encargó de promocionar a su familia política, para que ésta ocupase el lugar que le correspondía dentro de la familia real.

Este lienzo –salvo notables excepciones– ha recibido una atención muy escasa por parte de la crítica debido en parte a su escaso conocimiento, causado por su localización en una colección extranjera, su limitada exhibición y su ambigua identificación¹⁰.

El diseño de la composición se caracteriza por la verticalidad que imponen el formato de la obra y la esbelta silueta de la efigiada. Ésta se recorta sobre un fondo ensombrecido en el que –a través del empleo de diferentes recursos lumínicos y cromáticos– se destaca su pose elegante y distinguida, que denota su elevada posición social.

⁸ Es factible suponer que la realización de este lienzo formase parte de las obligaciones de Goya como pintor real. Este hecho explicaría que no se hayan conservado documentos que den fe de las condiciones de realización de la obra, ni del precio que se pagó por ella, pues formaría parte de nuevos retratos de los diversos miembros de la familia real que Goya –en calidad de Primer Pintor de Cámara– estaba realizando, en torno al año 1800.

⁹ La banda y la cruz de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa fueron concedidas a María Teresa de Borbón el mismo día que a su hija Carlota Luisa Godoy y a su hermana María Luisa, el 10 de octubre de 1800, fecha del bautizo de la niña, que fue apadrinada por los reyes. El 7 de diciembre de 1800 se le confirió a María Teresa Vallabriga y Rozas, remitiéndosele a Zaragoza, su ciudad de residencia. Véase Angel Montero. *Op. cit.*, p. 40-43.

¹⁰ En las diferentes obras que inventarian y catalogan la obra goyesca, el retrato que nos ocupa aparece con la identificación que hemos recogido en este registro. Sin embargo, Ángel Montero –*op. cit.*, p. 38-43– y José 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. 30–* difieren de esta opinión, identificando a la modelo del retrato como María Luisa de Borbón y Vallabriga.

Ambos sustentan su hipótesis en el aspecto físico de efigiada; en la edad que representa, inferior en tres años a la de su hermana; en las diferencias faciales entre ambas; y el distinto color de los ojos de una y otra.

La gama cromática posee una suave delicadeza matizada por la luz que envuelve a la figura. Los trazos de las pinceladas tienen una factura muy cuidada en el rostro y las manos, que contrasta con los toques más rápidos y nerviosos del tocado y las joyas.

El retrato transmite un cierto distanciamiento academicista. No obstante Goya conocía a la efigiada desde niña, había tenido ocasión de pintarla en el palacio de Arenas de San Pedro en dos ocasiones¹¹ anteriores, y mantenía con ella misma y su familia unas prolongadas y estrechas relaciones amistosas.

44.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

44.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón, 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. La mano derecha se apoya sobre la izquierda y sujeta un abanico cerrado.

Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas y ajustadas, adornado en el borde inferior con cintas azules y en las mangas con galones dorados. Sus cabellos rubios y rizados están cubiertos con un tocado adornado con gasas, cintas, plumas blancas y broches de brillantes. Ajusta su talle con la banda de la Orden de María Luisa en la que va prendida la cruz de la misma Orden. Luce en su muñeca derecha una pulsera

¹¹ *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, Colección Ailsa Mellon Bruce. Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; Salas 145; De Angelis 158, Morales y Marín 127). También está incluida en el retrato colectivo *La familia del infante don Luis* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Maganani-Roca, Corte di Mamiano. Gassier 152; GW 208; Gudiol 152/70, 140/80; Morales y Marín 124).

de oro y piedras preciosas, y en la muñeca izquierda un brazalete con un retrato femenino en miniatura. Luce en sus orejas pendientes largos de oro y piedras preciosas.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro

Es un retrato de encargo destinado a conmemorar la concesión a la efigiada de la Orden de la reina María Luisa.

Se trata de una obra de carácter solemne que festeja el reconocimiento social y la proyección pública que la nieta del rey Felipe V logró tras su matrimonio con Manuel Godoy, pues había vivido despojada del apellido Borbón y fuera de la familia real a causa del matrimonio morganático entre sus padres, hasta que el propio valido se encargó de promocionar a su familia política, para que ésta ocupase el lugar que le correspondía dentro de la familia real.

El lienzo ha recibido una atención muy escasa por parte de la crítica debido a su escaso conocimiento, causado por su localización en una colección extranjera, su exhibición limitada y su ambigua identificación.

El diseño de la composición se caracteriza por la verticalidad que imponen el formato de la obra y la esbelta silueta de la efigiada. Ésta se recorta sobre un fondo ensombrecido en el que –a través del empleo de diferentes recursos lumínicos y cromáticos– se destaca su pose elegante y distinguida, que denota su elevada posición social.

La gama cromática posee una suave delicadeza matizada por la luz que envuelve a la figura. Los trazos de las pinceladas tienen una factura muy cuidada en el rostro y las manos, que contrasta con los toques más rápidos y nerviosos del tocado y las joyas.

El retrato transmite un cierto distanciamiento academicista. No obstante, Goya conocía a la efigiada desde niña, pues había tenido ocasión de pintarla en el palacio de Arenas de San Pedro en dos ocasiones anteriores y mantenía con ella misma y su familia unas prolongadas y estrechas relaciones amistosas.

44.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Borbón y Vallabriga, María Teresa Josefa (1780-1828). XV condesa de Chinchón. Marquesa de Boadilla del Monte.
CRONOLÓGICOS	Ca. 1800.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer joven. Noble. Abanico. Traje camisa de estilo Imperio. Galones. Tocado. Gasas. Cintas. Plumas. Broches. Brillantes. Cabellos rizados. Banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Cruz de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Pulsera. Brazaletes. Pendientes. Piedras preciosas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Arquetipos femeninos. Composición vertical. Academicismo.

44.4. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TEJADA, L. Goya, perseguido por la Inquisición. *Historia 16*. 1996, 240, p. 58-72, p. 64-65.
- 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. 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. 30.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 64.
- BERUETE y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 92-94.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA, R. *Goya y Burdeos: 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 75-79.
- 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. 68-72.
- 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. 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. 20.
- 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. 116-117.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- MICHELETTI, E. *Museos de Florencia*. Barcelona: Océano, 1978. Grandes Museos del Mundo, p. 156.
- MONTERO, A. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa: Retratos de Goya. *Antiquaria*. 1989, febrero, 59, p. 38-43, p. 40-42.
- 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.
- 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. 48.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152, p. 150
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 126.

45.

RETRATO DE MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ

“LA TIRANA”



45. RETRATO DE MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ “LA TIRANA”

45.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María del Rosario Fernández “La Tirana”.

Fecha: Ca 1799¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm.

Localización: Madrid, Real Academia de San Fernando².

¹ La datación de este retrato plantea una de las controversias más antiguas dentro de la historiografía goyesca. Ésta se deriva, en primer lugar, de la dificultad para leer directamente la inscripción; de su aceptación o no como autógrafa; y, finalmente, de valoraciones de carácter estrictamente estilístico.

Una relación pormenorizada del desarrollo cronológico de la polémica –que se prolonga desde 1925 hasta la actualidad– se puede encontrar en el conciso y valioso trabajo de M. Águeda. *“La Tirana” de Francisco de Goya*. Madrid: El Viso, 2001. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; 2, p. 23-26.

Más allá de la ubicación temporal del retrato dentro de la trayectoria goyesca, subyace también la cuestión del motivo que suscitó su encargo. De manera que el aspecto cronológico está además relacionado con los avatares biográficos de la efigiada, así como con la voluntad artística del propio pintor de reflejar fielmente el aspecto de la actriz, o de representarlo desde una perspectiva más simbólica. Ésta es la tesis por la que se inclina la propia M. Águeda, quien –tras comparar los dos retratos que Goya realizó de María Rosario Fernández– se inclina por la data de 1799, basándose en consideraciones técnicas y compositivas.

² El lienzo permaneció en posesión de la actriz desde que fue pintado hasta su muerte, acaecida en 1803. Lo heredó, junto con otras propiedades, su prima María Teresa Ramos, quién trece años más tarde, en 1816 –cuando Goya todavía estaba vivo y contaba setenta años–, lo donó a la Academia. Se conserva en el archivo de la institución una curiosa carta de entrega, dirigida al secretario de la misma –don Martín Fernández Navarrete– en la que con letra insegura y numerosos errores ortográficos, se lee: “D.^a Teresa Ramos dueña de un cuadro de cuerpo entero de su prima d.^a María del rosario fernández, original del Sr. Goia lo dona a la academia de las artes de Sn. Fernando enobsequio suio, i de la que es individuo el mismo Autor el Sr. Goia i lo remite a V. S. para que lo entregue, dándome recivo”. El documento está firmado y fechado el 21 de febrero de 1816.

En el inventario de bienes de la institución aparece consignado bajo el epígrafe *Cuadros donados a la Academia desde 1798* como “Retrato de Doña María del Rosario, de Goya, por Doña Teresa Ramos, prima, en 21 de febrero de 1816”. Así mismo, entrado el siglo XIX, con motivo de su muerte, Teresa Ramos volvió a donar otro retrato –de don Félix Colon de Larreategui– a la Academia.

Las razones a las que obedece esta importantísima donación permanecen oscuras. No obstante, Águeda –*op. cit.*, p. 8-13– propone la hipótesis de que ésta estuviese relacionada con el hecho de que Josefa Ramos, hermana de la donante, con la que Rosario Fernández compartía domicilio en el momento de su muerte, había sido miembro de la compañía teatral y musical del rey José I. Estos antecedentes de colaboracionismo con la administración creada por el rey francés podrían relacionar la donación con un intento de reparación o desagravio de la familia Fernández-Ramos por su conducta afrancesada.

Catalogaciones: Gassier 362; GW 684; Gudiol 315/70, 286/85; Morales y Marín 297.

Inscripción: Abajo, en el ángulo inferior izquierdo: “*LA TIRANA por Goya en 1799*”³.

45.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

45.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de una mujer adulta en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho esta flexionado hacia la cadera. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda abierta, cae de forma lánguida. Espacio exterior con jardín, árboles y cielo grisáceo detrás una barandilla, y a su derecha una fuente de tipo surtidor.

[Informativa] Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto⁴, adornado con bordados y lentejuelas

De esta forma, habría que interpretar el obsequio como una manera de expresar la lealtad a Fernando VII mediante la ofrenda de una obra pintada por un destacado miembro de la Academia, que representaba a una famosa actriz que había pertenecido a los teatros de los Reales Sitios y que había actuado en numerosas ocasiones ante los monarcas españoles y gozaba de la admiración de toda la aristocracia del momento. Si el retrato logró congraciarse a la familia con el nuevo régimen es un hecho que desconocemos. No obstante, es indudable que ha garantizado la conservación de la obra en una institución pública española.

Por otra parte, M. Águeda *–ibidem–* señala que, a diferencia de lo que habitualmente sucedía, se observa en las actas de la Academia la falta de consignación de agradecimiento por la donación, hecho que pudo motivar el disgusto del pintor.

Ese mismo año de 1816 fue justamente en el que tuvo lugar la última aparición documentada del pintor como miembro de la Academia, hecho que da pie a la autora a suponer que ello *–además de a la edad del pintor y al enrarecido clima político del momento–* pudiera deberse a esta descortesía.

Este retrato formó parte de la gran exposición dedicada a Goya en el año 1900, donde ya mereció la consideración de *obra maestra*.

³ En la actualidad, la ubicación del cuadro hace imposible verificar esta inscripción, de la que se conserva noticia a través de catalogaciones y fotografías antiguas, no obstante, M. Águeda *–op. cit., p. 7–* indica que ninguna de estas dos fuentes permite precisar la autoría de la inscripción, ni tampoco el material con el que está realizada.

⁴ Entre 1795 y 1799 la indumentaria femenina europea *–y dentro de ella la española–* se vió inmersa en un importante proceso de cambio como consecuencia de la *anticomania* *–la admiración por la Antigüedad clásica y la consiguiente imitación de la manera de vestir de las mujeres griegas y romanas al estilo de los cuadros davidianos–* así como por el deseo de conseguir una mayor libertad y comodidad en los movimientos a la par que se buscaba una simplificación en el número de prendas femeninas. Sobre estos

doradas y rematado en su bajo con una banda de encaje bordado en oro, con mangas cortas ceñidas con encajes y escote cuadrado y amplio. Cubre su pecho y hombro izquierdo un largo chal⁵ indio de seda de color rosa tornasolado con franjas de los mismos colores y adornado con flecos dorados. Calza medias de seda blancas y chapines blancos con bordados dorados. Sus cabellos oscuros y rizados están peinados con flequillo hacia la frente y un moño alto y tocados con un turbante adornado con cintas negras y doradas. Luce en su dedo meñique de la mano izquierda una sortija de oro y piedras preciosas. Luce en sus orejas pendientes largos de oro y piedras preciosas.

45.2.2. Identificación

[Indicativa] María del Rosario Fernández Ramos (Sevilla 1755-Madrid 1803).

Hija de Juan Fernández Rebolledo (Sevilla ¿-?) y de Antonia Ramos (Ceuta ¿-?).

Esposa de Francisco Castellanos.

Hermana de Paula Fernández Ramos.

Prima de María del Carmen Sierra; de María Teresa Ramos; y de Josefa Ramos, actriz durante el periodo josefino.

Amiga de Leandro Fernández de Moratín y de Francisco de Goya.

[Informativa] María del Rosario Fernández nació en Sevilla en el año 1755. No se conserva documentación sobre su formación teatral juvenil aunque, cuando

aspectos véanse los trabajos de M. J. Saéz Piñuela –Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, 233-234– y A. Leira Sánchez –El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 174–.

⁵ M. Comba Siguienza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 140-141– ofrece una esta detallada descripción del chal que luce la actriz: “es de color rosa tornasolado, con franja de los mismos colores y gran fleco de seda y oro, airosamente terciado sobre el pequeño corpiño y la saya franjeada de aquel áreo metal, formando todo ello una de las notas más hermosas de colorido del gran maestro”:

Esta prenda de procedencia extranjera se adaptó en España con éxito. Los primeros se importaron entorno a 1785 desde Kashemira (India) a Francia y unos años más tarde se extendió su uso en este país cuando Napoleón los popularizó tras la campaña de Egipto.

se trasladó a Madrid, afirmó haberse educado en la Escuela de Declamación fundada por Olavide⁶ en la ciudad del Guadalquivir.

Posteriormente viajó a la corte, donde debutó en el año 1773 en los teatros de los Reales Sitios⁷ –Aranjuez, La Granja de San Ildefonso, El Pardo y El Escorial– con la compañía teatral de José Clavijo y Fajardo, en la que triunfó rápidamente.

Contrajo matrimonio con el también actor Francisco Castellanos, quien era conocido como “el Tirano” a causa del arquetipo teatral que representaba en las obras dramáticas en las que participaba. El matrimonio tuvo cuatro hijos que fallecieron tempranamente.

De él recibió el sobrenombre⁸ con el que ha pasado a la posteridad, aunque María del Rosario Fernández fue considerada una actriz dramática por excelencia, especializada en papeles trágicos⁹.

⁶ Pablo de Olavide y Jaúregui (Lima 1725-Baeza, Córdoba 1802) fue uno de los más sobresalientes estadistas ilustrados españoles, que también cultivó la novela, la poesía y tradujo obras dramáticas del francés.

En la corte se movió en los círculos cercanos al conde de Aranda, gracias a cuya influencia desempeñó importantes cargos administrativos. Cuando fue nombrado intendente de los reinos de Andalucía, puso en marcha el plan de colonización de Sierra Morena –con el que atrajo a pobladores de origen alemán y suizo– e inauguró una afamada escuela de teatro en Sevilla –que gozó de gran prestigio por sus técnicas de declamación así como por sus representaciones de obras francesas–.

Su ideología reformista le llevó a realizar el Plan General de Estudios de 1768 en el que predominaban los estudios de ciencias sobre la filosofía y la teología. A causa de sus opiniones religiosas sufrió un proceso inquisitorial y fue condenado a prisión, pero huyó a Francia, donde fue acogido por los enciclopedistas. Vivió de cerca la Revolución francesa y la Convención le nombró ciudadano de honor, pero en la época del Terror fue acusado de contrarrevolucionario y sufrió de nuevo encarcelamiento.

En 1798 fue rehabilitado por el rey Carlos IV y regresó a España. Se retiró a Andalucía y renunció a los cargos públicos que le ofrecieron Godoy y también Urquijo, falleciendo en Baeza en 1803.

⁷ La organización de los teatros de los Reales Sitios fue establecida por el conde de Aranda en 1768. Estos escenarios fueron destinados a la representación teatral y musical para el público de la corte y los miembros de la familia real y su director era José Clavijo y Fajardo. En ellos se escenificaban con preferencia obras extranjeras traducidas del francés y del italiano; y a instancias del ilustrado aragonés se introdujeron los telones con escenas pintadas y se mejoró el aparato escenográfico y la iluminación. Sus intérpretes actuaban sin necesidad de apuntador y declamaban de forma contenida, sin excesivos gestos ni amaneramientos. Contrastaba este tipo de actuación con el gusto general del público de Madrid, al que le seguían fascinando las sobreactuaciones del teatro barroco, fuertemente criticadas por los ilustrados, que veían en el teatro una escuela de costumbres.

⁸ Algunos autores de principios del siglo pasado relacionaron erróneamente el sobrenombre de María Rosario Fernández con un tipo de canciones llamadas “tiranías”. Por extensión, consideraron que además de actriz, cultivó también la tonadilla, lo que contribuía a vincular a Goya con unos ambientes populares frecuentados por cantantes, toreros, actores, etc.

En 1777, durante el ministerio de Floridablanca, los teatros de los Reales Sitios se cerraron y los actores –para seguir trabajando y poder subsistir– se agruparon en compañías que actuaban en Madrid y Barcelona principalmente. Por esta época, María del Rosario Fernández y Francisco Castellanos se dirigieron a la ciudad condal, donde permanecieron hasta 1780, fecha en la que ella recibió la orden de incorporarse a los teatros de Madrid como actriz sobresaliente.

Llegó a la corte en junio de ese mismo año y expresó su intención de renunciar al cargo –debido a los perjuicios económicos que este nombramiento le acarrea– pero no se atendieron sus deseos y se la obligó a cumplir la orden de incorporarse a la compañía de los Reales Sitios. Posteriormente actuó también en los teatros de la Cruz y del príncipe, con la compañía de Juan Ponce. En el año 1781 llegó a ser primera dama de la compañía teatral de Manuel Martínez.

Este mismo año se produjo la conocida anécdota del préstamo de vestuario y joyas por parte de la duquesa de Alba, ya que las pertenencias de la actriz no habían llegado todavía de Barcelona y tenía la obligación –como todos los actores– de contar con su propio guardarropa.

En 1783, dos años más tarde, Francisco Castellanos regresó a Madrid con exigencias de tipo económico y queriendo divorciarse de María Rosario. No obstante, la intervención del corregidor Armona le hizo desistir de sus propósitos.

A lo largo de su carrera, “la Tirana” alcanzó el éxito interpretando numerosas tragedias y comedias y representando obras de afamados autores como Calderón, Rojas Zorrilla, Comella, Racine, Corneille y Moliere. Triunfó y fue unánimemente aclamada por el dramatismo interpretativo de su arte, alcanzando singular popularidad. Fue protegida de la duquesa de Alba y amiga de Leandro Fernández de Moratín –quien le dedicó el poema

⁹ Sobre la formación, trayectoria y situación social de los actores y actrices españoles en esta época, véanse los trabajos de J. Álvarez Barrientos –El actor español en el siglo XVIII: Formación,

Oda a Rosinda, histrionisa y elogió su interpretación en *La comedia nueva o el café*– y de Francisco de Goya.

Desde mediados de los años ochenta dirigió numerosos escritos con continuas peticiones de ayuda económica e incremento de sueldo, aunque estas solicitudes contrastan con las manifestaciones aparecidas en la prensa de la época que reseñaban la riqueza de las alhajas lucidas por la Tirana en la obra de Comella, *Federico II, rey de Prusia*, durante el año 1789 y también con el hecho de que en diciembre de 1792 realizase un préstamo de 60.000 reales de vellón a Manuel Martínez, director de su compañía, para que pudiese seguir representando su repertorio.

Desde principios de la década de los noventa expresó por escrito su deseo de obtener la jubilación como primera dama y retirarse de la escena, por encontrarse cansada y enferma, lo que no logró hasta 1794, cuando contrajo una enfermedad pulmonar.

Unos años más tarde, como era habitual entre las actrices apartadas de la escena, se le otorgó plaza de cobradora de lunetas en el Teatro del Príncipe, a cambio de un pequeño sueldo. Falleció en su casa de la calle Amor de Dios de Madrid a los cuarenta y ocho años de edad el 28 de diciembre de 1803¹⁰.

45.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ destinado a conmemorar la brillante trayectoria artística de la actriz trágica María del Rosario Fernández “la Tirana”.

consideración social y profesionalidad. *Revista de Literatura*, 1988, 100, p. 445-466– y A. M. Arias de Cossío –La imagen de la actriz en España. *Boletín de Arte*, 2000, 21, p. 53-78–.

¹⁰ De ella se conservan dos testamentos –el primero de 1793 y el segundo firmado dos días antes de su muerte– que ponen de relieve algunos aspectos interesantes de su vida, como su estrecha relación con el militar y jurista Félix Colón de Larreategui, a quien nombró en ambas ocasiones su albacea testamentario y heredero de parte de sus bienes.

La relación con este personaje debió ser estrecha, pues se conservaba un retrato suyo en casa de la actriz, copia del que Goya le había pintado: *Retrato de Félix Colón de Larreategui* (1794. Óleo sobre lienzo, 110 x 84 cm. Indianápolis, colección J. K. Lilley, Indianápolis Museum of Art. Gassier 276; GW 339; Gudiol 331/70, 318/85; Morales y Marín 235). Véanse al respecto las interesantes conclusiones de M. Águeda. *Op. cit.*, p. 18-20.

¹¹ Según indica N. Glendinning – Retratos: Recorrido biográfico. En Glendinning, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes

Forma parte de la serie de retratos que Goya realizó de algunos de los principales actores y actrices de su época y es el segundo que pintó de esta intérprete¹², a la que ya había retratado unos años antes, con motivo de su jubilación.

Tanto el tamaño, como el formato¹³, el diseño compositivo y la riqueza técnica desplegada en la obra evidencian un claro propósito alegórico, que se manifiesta en la trascendencia que se da a la poderosa gestualidad de la actriz y en la riqueza indumentaria que exhibe, y se refrenda por la amplitud del suntuoso fondo de jardín con surtidor en el que se la ubica, como si de un paisaje palaciego se tratase.

La obra constituye –bien por iniciativa del propio pintor, bien por indicación de la actriz y comitente– una recreación adaptada de la imagen tradicional de la Tragedia, cuyos atributos Goya simplifica notablemente¹⁴.

El diseño de la composición es el propio de los grandes retratos nobiliarios que Goya pintó en esta época. La figura de cuerpo entero y en pie –con pose resuelta y altiva y expresión severa en el rostro, reflejo de su fuerte temperamento– está situada en primer plano, poderosamente iluminada desde su derecha y dispuesta ante un jardín que se adivina al fondo tras la baranda. Esto confiere a la persona de María Rosario una mayor dignidad, y a la figura de la actriz gran relevancia social, a la vez que se estrechan las

de San Fernando, 1992, p. 115-149, p. 149–, aunque existía un interesante mercado de estampas populares de los más importantes intérpretes de la época, que gozaban también del aprecio de la nobleza y la alta burguesía, lo habitual era que los actores y actrices fuesen los comitentes de sus propios retratos.

¹² El hecho de que la retratase en dos ocasiones es en sí mismo extraordinario. Además de que no era habitual que los profesionales de la dramaturgia se retratasen por los pintores de éxito, salvo en el caso de Leandro Fernández de Moratín, -amigo, autor y no actor- que fue retratado dos veces por el maestro aragonés, no se conoce ningún otro caso como el de la Tirana, ya retratada por Goya unos años antes en la obra *Retrato de María del Rosario Fernández, “la Tirana”* (1794. Óleo sobre lienzo, 112 x 79 cm. Palma de Mallorca, Colección Juan March. Gassier 277; GW 340; Gudiol 330/70, 317/85; Morales y Marín 236).

¹³ El lienzo de gran tamaño, con la figura de cuerpo entero, presentada a tamaño natural o mayor y en pie, es una tipología que Goya reserva para sus grandes obras de encargo, en las que tan sólo aparecen los reyes, los aristócratas, los políticos y solo excepcionalmente miembros de su familia, como su hijo y su nuera.

¹⁴ Mercedes Águeda –*op. cit.*, p. 35 y 36– pone de manifiesto las grandes similitudes que existen entre la iconografía que Goya escoge para la actriz y un dibujo realizado por Antonio Carnicero titulado *La*

relaciones compositivas y técnicas entre este lienzo y la última serie de retratos que Goya pintó para la reina María Luisa a finales de siglo¹⁵.

La gama de color es armónica y sencilla y todo el lienzo en su conjunto presenta una gran riqueza de tonos y matices irisados, elaborados con leves toques de color. Destaca especialmente el esplendor lumínico y cromático del vestido, que constituye una verdadera fiesta de suntuosidad y decorativismo¹⁶.

La factura de la obra muestra un dominio técnico y una libertad de trazos incomparables, combinando ricos empastes y variedad de toques, similares a los empleados en los últimos retratos reales¹⁷ y en algunos fragmentos de San Antonio de la Florida¹⁸. Las pinceladas destacan por sus trazos de factura rápida y suelta, con empastes gruesos allí donde la iluminación es fuerte –como los encajes del borde del vestido, los bordados de los zapatos y

Tragedia (1778. Tinta china y aguada sobre papel agarbanzado, 93 x 128 mm. Madrid, Biblioteca Nacional).

¹⁵ Principalmente el *Retrato de la reina María Luisa con mantilla* (1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 365; GW 775; Gudiol 419/70, 398/85; Morales y Marín 301) y el *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte* (Ca. 1799-1800. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 370; GW 781; Gudiol 414/70, 396/85; Morales y Marín 305).

¹⁶ Esta es la valoración de J. Camón Aznar. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 88-89.

El crítico aragonés afirma también: “Aquí Goya ha extremado toda su sabiduría y su técnica más ligera y joyante. Nunca se han pintado unos reflejos más vivos y chispeantes, menos fundidos con la masa de color. Todo luce estremecido de brillos en este traje. En contraste con esta manteleta, la túnica es de un color gris plateado, leve, gáseo; pero donde todo este aparato de fulgores no flota sino que se ciñe a un cuerpo carnal de fuerte textura (...). Es un retrato solemne y a la vez entrañable que la vista no se sacia al contemplarlo”.

Por su parte, los artistas y restauradores T. Grasa y C. Barboza –*Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 154-155– recalcan que en la manera de combinar los colores y en la forma de extender los pigmentos en este retrato, Goya resume muchos de sus conocimientos.

¹⁷ Tomando como punto de partida la técnica de este retrato y de los últimos que Goya pintó de la reina María Luisa, el jesuita Fernando Hornedo hizo del artista aragonés uno de los claros precursores del impresionismo moderno. Véase el interesante y temprano trabajo de F. de Hornedo. El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 393-395, 406.

¹⁸ Esta es la opinión de A. de Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 69-70–. Para él, “la manera de este segundo retrato de La Tirana, muy suelto, como la característica del pintor en estos años, nos recuerda especialmente la particularísima técnica de aquellas pinturas decorativas que Goya hiciera en san Antonio de la Florida (...). La semejanza entre la resolución de este traje, y las faldas y las fajas y los adornos todos de aquellos ángeles de San Antonio de la Florida, tan bellos como poco

los flecos del chal—; mientras que en otros lugares son más breves y delicadas, y contienen una gran variedad de tonos —como en el rostro, el escote y los brazos, que han sido elaborados con pausada minuciosidad—.

El retrato de “la Tirana” es un magnífico ejemplo del arte goyesco de los últimos años del siglo XVIII, en el que la imagen que el artista proyecta de la actriz la muestra alta, arrogante y dominadora, con el rostro sereno y a la vez impetuoso de quien está acostumbrada a mostrarse ante el público. Con su retrato, Goya logra crear un arquetipo visual de extraordinaria calidad que ejemplifica bien la dignidad del oficio de actriz.

45.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

45.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de María del Rosario Fernández “la Tirana” en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda abierta, cae de forma lánguida.

Viste un traje camisa de muselina de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, adornado con bordados y lentejuelas doradas, y rematado en su bajo con una banda de encaje bordado en oro, con mangas cortas ceñidas con encajes y escote cuadrado y amplio. Cubre su pecho y hombro izquierdo un largo chal indio de seda de color rosa tornasolado con franjas de los mismos colores y adornado con flecos dorados. Calza medias de seda blancas y chapines blancos con bordados dorados. Sus cabellos oscuros y rizados están peinados con flequillo hacia la frente y un moño alto y tocados con un turbante adornado con cintas negras

celestiales, es evidente. Sin duda, Goya, entusiasmado con los procedimientos que tan buenos resultados le dieran en aquellos templos, trataría en esta ocasión de aplicarlos al óleo”.

y doradas. Luce en su dedo meñique de la mano izquierda una sortija de oro y piedras preciosas. Luce en sus orejas pendientes largos de oro y piedras preciosas.

La figura está situada en un espacio exterior con jardín, árboles y cielo grisáceo, detrás una barandilla y a su derecha una fuente de tipo surtidor.

Es un retrato privado de encargo destinado a conmemorar la brillante trayectoria artística de la actriz trágica María del Rosario Fernández “la Tirana”, que forma parte de la serie de retratos que Goya realizó de algunos de los principales actores y actrices de su época. Es el segundo que pintó de esta intérprete, a la que ya había retratado unos años antes, con motivo de su jubilación.

Tanto el tamaño, como el formato, el diseño compositivo y la riqueza técnica desplegada en la obra evidencian un claro propósito alegórico, que se manifiesta en la poderosa gestualidad de la actriz, la riqueza indumentaria que exhibe y el suntuoso fondo en el que se la ubica.

La obra constituye una recreación adaptada de la imagen tradicional de la Tragedia, cuyos atributos Goya simplifica notablemente.

El diseño de la composición es el propio de los grandes retratos nobiliarios que pintó en esta época. La figura de cuerpo entero y en pie está situada en primer plano, poderosamente iluminada desde su derecha y dispuesta ante un jardín que se adivina al fondo tras la baranda. Esto confiere a la persona de María Rosario una mayor dignidad, y a la figura de la actriz gran relevancia social, a la vez que se estrechan las relaciones compositivas y técnicas entre este lienzo y la última serie de retratos que Goya pintó para la reina María Luisa a finales de siglo.

La gama de color es armónica y sencilla y todo el lienzo presenta una gran riqueza de tonos y matices irisados, elaborados con leves toques de color. Destaca el esplendor lumínico y cromático del vestido, que constituye una verdadera fiesta de suntuosidad y decorativismo. La factura muestra un dominio técnico y una libertad de trazos incomparables, combinando ricos empastes y variedad de toques, similares a los empleados en los últimos

retratos reales y en algunos fragmentos de San Antonio de la Florida. Las pinceladas destacan por sus trazos de factura rápida y suelta, con empastes gruesos allí donde la iluminación es fuerte –los encajes del vestido, los bordados de los zapatos y los flecos del chal–; mientras que en otros lugares son más breves y delicadas y contienen una gran variedad de tonos –en el rostro, el escote y los brazos, que han sido elaborados con pausada minuciosidad–.

El retrato es un magnífico ejemplo del arte goyesco de los últimos años del siglo XVIII, en el que la imagen que el artista proyecta de la actriz la muestra alta, arrogante y dominadora, con el rostro sereno y a la vez impetuoso de quien está acostumbrada a mostrarse ante el público. Con su retrato, Goya logra crear un arquetipo visual de extraordinaria calidad que ejemplifica bien la dignidad del oficio de actriz.

45.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernández Ramos, María del Rosario (Sevilla 1755-Madrid 1803).
CRONOLÓGICOS	1799.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Jardín. Árboles. Fuente. Surtidor.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Obra maestra. Retrato alegórico. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer adulta. Actriz. Ilustrada. Traje camisa de estilo Imperio. Bordados. Lentejuelas. Encajes. Chal. Flecos. Medias. Chapines. Cintas. Cabellos rizados. Moño. Turbante. Sortija. Pendientes.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Ilustración. Teatro. Tragedia. Artes escénicas. Clasicismo. Neoclasicismo. Cultura. Arquetipos femeninos. Metáforas femeninas. Posición social.

45.4. 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. 10, 36.
- ÁGUEDA VILLAR, M. Goya y el teatro. *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural. Suplemento*. 1996, 10, p. 31-35, p. 33, 35.
- ÁGUEDA, M. “*La Tirana*” de Francisco de Goya. Madrid: El Viso, 2001. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; 2.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. La imagen de la actriz en España. *Boletín de Arte*, 2000, 21, p. 53-78, p. 66-67, 75.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 171.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 69-70.
- 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. 53, 110.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. II 1785-1796, p. 88-89.
- CAMÓN AZNAR, J. Goya y el arte moderno. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 9-25, p. 17.
- CARRETE PARRONDO, J. La Tirana. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. La Tirana. 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. 140-141.
- 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, p. 264-265.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 161-162.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 22.

- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 12-13.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 20, 131.
- 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. 123, 148-149.
- 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*. 1946, p. 29-41, p. 36.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya '96, 1996, p. 57.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150, 154-155.
- 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. 267.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 393-395, 406.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 174.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 57.
- 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.
- 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. 179-180.
- 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. 43-44, 75, 97, 256.
- ORTEGA y GASSET, J. *Goya*. Madrid: Espasa Calpe, 1963, p. 68-68.
- 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, p. 11.
- PIQUERO, M. A. y GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. La Tirana (hacia 1792). En PIQUERO, M. A. y 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. 20-21.

- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 54-55.
- 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. 107.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, 233-234.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 96.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 97-98.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 40-41, 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. 35.
- SOPEÑA, F. Las músicas goyescas. 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. 386-395, p. 387.
- SUBIRÁ, J. La música teatral en la época de Goya. En *GOYA: (Cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 89-116, p. 102.
- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 217.
- 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. 14.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 98-99.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 19.
- VEGA, J. La actriz María del Rosario Fernández, conocida por La Tirana. 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. 26-27.
- VEGUÉ, A. Los dos retratos de la Tirana. *ABC*. 28-4-1929.

46.

RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CAZADOR



46. RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CAZADOR

46.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV de cazador.

Fecha: 1799¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm.

Localización: Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real².

Catalogaciones: Gassier 364; GW 774; Gudiol 418/70, 399/ 85; Morales y Marín 300.

46.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

46.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre adulto en pie, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y su mano derecha sujeta el cañón de una escopeta de caza, cuya culata se apoya en el suelo. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda permanece abierta. A sus pies, en el lado izquierdo, un perro lebel de caza de pelaje corto de color blanco con manchas marrones en la cabeza y en la oreja, sentado en sus cuartos traseros le mira. Lleva un collar amarillo y rojo con las iniciales

¹ El retrato fue realizado en el otoño del año 1799, inmediatamente antes o poco después que se pintase el retrato de la reina María Luisa con el que forma pareja, bien documentado en la correspondencia mantenida entre María Luisa a Manuel de Godoy. Véase F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 470-471–.

² Esta obra ha formado parte de la colección de pinturas que decoran el Palacio Real desde que fue realizada por Goya, según se indica en la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.* realizada por Frédéric Quilliet durante la época josefina. Estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora. Véanse al respecto, los interesantes trabajos de J. L. Sancho –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; y Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142–.

C y IV. [CARLO] S [G]OY[A]. Espacio exterior con fondo de paisaje, montañas, vegetación y árbol en segundo plano.

[Informativa] Viste un traje de caza compuesto de casaca de color marrón jaspeado en ocre; chaleco de color amarillo abotonado adornado con bordados de motivos fitomórficos; y calzón de color negro. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Ciñe su cintura un cinturón de cuero de color marrón, con hebilla plateada y labrada. Cubre sus manos con unos guantes de gamuza de color claro. Calza medias blancas con motivos azules y botas de montar altas de color oscuro con vueltas marrones y adornadas con espuelas. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle, tocada con un bicornio de color oscuro. Cruza su pecho, por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III³; 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, encima del chaleco, luce una cinta roja con el Toisón de Oro. Encima de la casaca, luce cuatro condecoraciones imprecisas⁴. También porta un puñal de caza enfundado con empuñadura plateada y negra, prendido del cinturón.

46.2.2. 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).

³ El rey luce en este retrato la banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como quedó configurada después de que la versión establecida originalmente en 1771 fuese modificada por el Real Decreto de 12 de junio de 1792.

⁴ Aunque la imprecisión del trazo de las pinceladas no permiten identificar estas condecoraciones, es muy probable que se trate de las mismas que luce en el *Retrato del rey Carlos IV de coronel de Guardia de Corps* (Ca. 1799-1800. Óleo sobre lienzo, 202 x 126 cm. Madrid, Palacio Real. Gassier 369; GW 782; Gudiol 413/70, 397/85; Morales y Marín 306), esto es, las placas de la Orden de Carlos III, de la Orden

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, 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; y 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 Luisa 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 enfrentarse 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 cuyo desenlace favorable 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, 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 en 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.

46.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo que habitualmente se ha considerado pareja del retrato de la reina María Luisa con mantilla⁵, realizados para decorar las estancias nobles del Palacio Real⁶. Las dos obras cumplían una función de carácter ornamental, puesto que engalanaban las paredes de las estancias palatinas y de forma secundaria cumplían también una función simbólica, ya que formaban parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia del poder real dentro de la capital, y por extensión, de todo el reino.

⁵ *Retrato de la reina María Luisa con mantilla* (1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 365; GW 775; Gudiol 419/70, 398/85; Morales y Marín 301). Este emparejamiento, aunque no está establecido documentalmente, ha sido asentado por la tradición. De hecho, las copias realizadas por Esteve de ambos lienzos figuran juntas en el inventario de la colección de Godoy realizado en el año 1808 y los originales también aparecen juntos en el inventario del Palacio Real confeccionado en 1814.

La contemplación conjunta de las dos obras permite a J. Tomlinson –*Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 110– establecer una relación iconográfica que confirma la solidez del antiguo orden, al afirmar la distribución de los papeles por sexos: el rey Carlos es el cazador activo mientras su esposa María Luisa muestra un imagen más pasiva y recatada en medio del paseo. La erudita norteamericana ofrece así una lectura sugerente, aunque quizá *ex tempore*, de esta pareja de retratos.

⁶ Véase *supra*, nota 2.

La obra pertenece a la segunda serie de retratos reales, realizados por Goya entre 1799 y 1801, años en los que la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas habían cambiado desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda, el cometido resultó exitoso, puesto que Goya obtuvo el nombramiento de Primer Pintor de Cámara⁷.

Goya representa al rey como cazador, utilizando esta imagen como metáfora de liderazgo y enlazando con la tradición heroico-cinegética de la dinastía de los Austrias. El tema de la caza⁸ como actividad propia de reyes cuenta con una larga tradición en la pintura española, señaladamente copiosa durante el siglo XVII, cuando los soberanos españoles se representaban ejercitándose en las actividades de recreo propias de su condición regia –la equitación y la caza–. En este sentido, la actividad venatoria 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– y toma directamente la iconografía establecida por él. No obstante, no lo imita fielmente, sino que adapta el modelo setecentista a las exigencias

⁷ Es indudable que esta serie de retratos agradaron a los reyes, pues el 31 de octubre de 1799, Carlos IV concedió a Goya el deseado nombramiento de Primer Pintor de Cámara, con un sueldo de cincuenta mil reales y quinientos ducados anuales para coche.

⁸ La caza ha sido utilizada frecuentemente en las artes occidentales como imagen de la guerra. Así lo recogen tratadistas venatorios, como Martínez de Espinar y Juan Mateos, y especialistas en equitación, como Gregorio de Tapia, y así mismo, numerosos pliegos sueltos de carácter laudatorio, publicados a lo largo de los reinados de Carlos III y Carlos IV, en los que se identifica al monarca con “el más sabio cazador del bosque católico”. Forma parte de la instrucción que recibe todo príncipe, ya que lo ejercita frente a los peligros, lo endurece contra las inclemencias del tiempo y lo curte para las batallas.

El tema pictórico 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.

También las cacerías reales contaban con 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.

contemporáneas⁹ e introduce dos aportaciones destacadas: Goya ofrece indicaciones expresas de la condición real de su modelo, que Velázquez obvia por innecesarias; y en segundo lugar, no representa –como el sevillano hace con Felipe IV– a un rey cazando, sino a un monarca posando como cazador. En este sentido, Carlos IV está posando peripuesto como para una ceremonia, con unas bandas y condecoraciones que seguramente no luciría en sus momentos de esparcimiento cinegético, pero que, no obstante, Goya refleja –como el collar del perro– para enfatizar los atributos reales y para afianzar la institución monárquica.

La composición, de clara inspiración velazqueña¹⁰, está ordenada en forma de pirámide en torno a la figura del monarca, recortada sobre un paisaje abocetado, de coloración suave y técnica simplificada, en el que la disposición del árbol permite indicar la distancia y marcar referencias espaciales concretas y verosímiles. En este sentido, no es un elemento ajeno a la composición, sino parte fundamental de ella, pues permite

⁹ Con una visión plenamente moderna de esta actividad, el tema cinegético aparece en la obra goyesca como tópico pictórico con tres valores diferenciados, tal como establece Julián Gállego –*Goya y la caza*. Madrid: Ediciones El Viso, 1985, p. 17-18–: a) La *caza regia*, con el sentido de escuela de príncipes y monarcas, viva imagen de la guerra, tal como la representa Velázquez y la califican los tratadistas de su tiempo, escuela de valor y de habilidad para los destinados a acaudillar ejércitos; b) la *caza burguesa*, ejercicio deportivo, como el que Goya y sus amigos, ilustrados o no, pero de clase acomodada, practicaban como diversión y que suele representar el pintor en sus tapices; y c) la *caza depredadora*, situada en un escalón lindante con la miseria, o al menos con la necesidad, que hace del cazador un depredador en busca de alimentos para subsistir.

En Goya es un tema recurrente a lo largo de toda su obra, que aparece tratado en varios dibujos a la sanguina; en cartones para tapices pintados en 1775 para decorar el comedor del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, en el Palacio del Escorial; en el *Retrato de Carlos III en traje de caza* (Ca. 1788. Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm. Madrid, Colección Duquesa del Arco. Gassier 206; GW 230; Gudiol 261/70, 250/85; De Angelis 219; Morales y Marín 180); en el *Retrato del rey Carlos IV de cazador* (1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 364; GW 774; Gudiol 418/70, 399/ 85; Morales y Marín 300); y en el *Retrato de Antonio Porcel* (1806. Óleo sobre lienzo, 113 x 82 cm. Obra destruida en el incendio del Jockey Club de Buenos Aires. Gassier 445; GW 855; Gudiol 510/70, 474/85).

Un listado completo de todas las obras con este tema se recoge en J. A. Mestre Sancho y J. A. Blasco Carrascosa. *Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 163-168.

¹⁰ Hay referencias claras a tres obras del maestro sevillano: *Retrato de Felipe IV cazador* (1632-1633. Óleo sobre lienzo, 189 x 124,2 cm. Madrid, Museo del Prado. Inventario 1184); *Retrato del 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 *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, cazador* (1635-1635. Óleo sobre lienzo, 191 x 102,3 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1189).

simultáneamente enmarcar al cazador del primer plano y destacar las distancias respecto al fondo¹¹.

La gama cromática es suave y armoniosa. Las pinceladas muestran un estilo muy libre, en el que sobresale el tratamiento de las bandas –que cruzan el pecho del monarca con ligeras veladuras y empastes de signo impresionista– y la factura del perro –tratado con una soltura técnica magistral, que deja casi a la vista la preparación rojiza del lienzo–.

Goya proyecta en este retrato una imagen de Carlos IV como cazador, más simbólica que real, en la que refleja la simpleza y abulia de su carácter, a través de la bonachona sonrisa, que parece parodiar la seriedad y displicencia verdaderamente elegante de los regios cazadores velazqueños¹².

46.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

46.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero del rey Carlos IV, en pie, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y su mano derecha sujeta el cañón de una escopeta de caza, cuya culata se apoya en el suelo. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y la mano izquierda permanece abierta. A sus pies, en el lado izquierdo, un perro lebre de caza de pelaje corto de color blanco con manchas marrones en la cabeza y en la oreja, sentado en sus cuartos traseros

¹¹ Goya ensayó ampliamente este tipo de composición cuyo eje es el árbol en los cartones para tapices, donde utilizó este elemento ampliamente, atribuyéndole tres funciones diferenciadoras: como ícono simbólico, como referente de un tipo determinado de naturaleza, y como elemento formal y compositivo. Para abordar más pormenorizadamente el significado y tratamiento del árbol en la obra de Goya véase el interesante trabajo de Valeriano Bozal. *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.

¹² En este sentido hay que interpretar la aseveración de J. Brown –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, p. 154–

le mira. lleva un collar amarillo y rojo con las iniciales C y IV. [CARLO] S [G]OY[A].

Viste un traje de caza compuesto de casaca de color marrón jaspeado en ocre; chaleco de color amarillo abotonado adornado con bordados de motivos fitomórficos; y calzón de color negro. Lleva camisa blanca con chorreras, y sobre ella, en el cuello luce corbatín blanco. Ciñe su cintura un cinturón de cuero de color marrón, con hebilla plateada y labrada. Cubre sus manos con unos guantes de gamuza de color claro. Calza medias blancas con motivos azules y botas de montar altas de color oscuro con vueltas marrones y adornadas con espuelas. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle, tocada con un bicornio de color oscuro. Cruzan su pecho, por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; 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, encima del chaleco, luce una cinta roja con el Toisón de Oro. Encima de la casaca, luce cuatro condecoraciones imprecisas. También porta un puñal de caza enfundado, con empuñadura plateada y negra, prendido del cinturón

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje, montañas, vegetación y árbol en segundo plano.

Es un retrato oficial de encargo que habitualmente se ha considerado pareja del retrato de la reina María Luisa con mantilla, realizados para decorar las estancias nobles del Palacio Real. Las dos obras cumplían una función de carácter ornamental, puesto que engalanaban las muros de las estancias palatinas y de forma secundaria cumplían también una función simbólica, ya que formaban parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia del poder real dentro de la capital, y por extensión, de todo el reino.

La obra pertenece a la segunda serie de retratos reales, realizados por Goya entre 1799 y 1801, años en los que la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas habían cambiado desde 1789, momento del que databan sus últimos retratos oficiales.

Goya representa al rey como cazador, utilizando esta imagen como metáfora de liderazgo y enlazando con la tradición heroico-cinegética de la dinastía de los Austrias. El tema de la caza como actividad propia de reyes cuenta con una larga tradición en la pintura española, señaladamente copiosa durante el siglo XVII, cuando los soberanos españoles se representaban ejercitándose en las actividades de recreo propias de su condición regia –la equitación y la caza–. La actividad venatoria 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 y toma la iconografía establecida por él. No obstante, adapta el modelo setecentista a las exigencias contemporáneas e introduce dos aportaciones destacadas: Goya ofrece indicaciones expresas de la condición real de su modelo, que Velázquez obvia por innecesarias; y en segundo lugar, no representa a un rey cazando, sino a un monarca posando como cazador. En este sentido, Carlos IV está posando peripuesto como para una ceremonia, con unas bandas y condecoraciones que seguramente no luciría en sus momentos de esparcimiento cinegético, pero que, no obstante, Goya refleja –como el collar del perro– para enfatizar los atributos reales y para afianzar la institución monárquica.

La composición, de inspiración velazqueña, está ordenada en forma de pirámide en torno a la figura del monarca, recortada sobre un paisaje abocetado, de coloración suave y técnica simplificada, en el que la disposición del árbol permite indicar la distancia y marcar referencias espaciales concretas y verosímiles. En este sentido, no es un elemento ajeno a la composición, pues permite simultáneamente enmarcar al cazador del primer plano y destacar las distancias respecto al fondo.

La gama cromática es suave y armoniosa. Las pinceladas muestran un estilo muy libre, en el que sobresalen el tratamiento de las bandas y la factura del perro.

Goya proyecta en este retrato una imagen de Carlos IV como cazador, más simbólica que real, en la que refleja la simpleza y abulia de su carácter, a través de su sonrisa bonachona, que parece parodiar la seriedad y displicencia verdaderamente elegante de los regios cazadores velazqueños.

46.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Carlos IV, rey de España (1748-1819).
CRONOLÓGICOS	1789.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Montañas. Vegetación. Árbol.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. Retrato de tema cinegético.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Escopeta. Perro lebel. Collar. Traje de caza. Casaca. Chaleco. Motivos fitomórficos. Botones. Bordados. Calzón. Camisa. Chorreras. Corbatín. Cinturón. Hebilla. Guantes. Medias. Botas de montar. Espuelas. Peluca de un solo bucle. Bicornio. Cinta. 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. Puñal de caza. Empuñadura.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Caza. Tradición heroica. Tradición cinegética. Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Posición social. Símbolos reales. Abulia. Bonhomía. Profundidad espacial. Composición piramidal.

46.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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, p. 50.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140, p. 138.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 88-89.
- 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, p. 154.
- 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. III 1797-1812, p. 116.
- CARRETE PARRONDO, J. Carlos IV 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- 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. 36.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *Goya y la caza*. Madrid: El Viso, 1985, p. 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. 71.
- 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, 27.

- 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. 73.
- 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. 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 y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 20, 123-124, 260.
- 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. 115.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 74.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
- 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. 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.
- HORNEDO, F. De. El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 394.
- 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. 98.

- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 49.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 70.
- 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. 45, 168, 225.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 65.
- 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. 34-35.
- 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*. [Madrid]: Museo del Prado, 1988, p. 196.
- 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.
- 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. Pintura II. Colecciones del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*. 1970, 7, 25, p. 9-16.
- 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. 54.
- 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. 168-169.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 79-80.

- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 92-93, 95-97, 109-110.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 39.
- 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, p. 131.
- 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, p. 121.
- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 220.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 108-110, 126.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 24, 27.
- 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. 2, p. 18-19.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 77.

47.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON MANTILLA



47. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON MANTILLA

47.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa con mantilla.

Fecha: 1799¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm.

Localización: Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real².

Catalogaciones: Gassier 365; GW 775; Gudiol 419/70, 398/85; Morales y Marín 301.

47.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

47.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero 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 hacia el pecho y la mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo y pegado al cuerpo. La mano izquierda abierta, cae de forma lánguida. Espacio exterior con fondo de paisaje con montañas, arbolado y cielo azul.

[Informativa] Viste traje de maja de seda de color negro adornado con encajes compuesto por saya bajera³, corpiño de color naranja de mangas ceñidas y cortas y

¹ La fecha de realización de este retrato está bien documentada, pues en una carta remitida por la reina María Luisa a Manuel de Godoy, fechada el día 24 de septiembre de 1799 en la Granja de San Ildefonso, se menciona explícitamente: “Amigo Manuel: Me retrata Goya de mantilla de cuerpo entero, y dicen sale muy bien, y en yendo al Escorial lo hará a caballo, pues quiero que retrate al Marcial ...”. Véase F. de Goya. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 470-471.

² Esta obra ha permanecido en el Palacio Real desde fechas muy tempranas, como indica el Inventario realizado por F. Quilliet en 1808 para el rey Jose Bonaparte. Véase *infra* nota 10.

basquiña⁴. Calza medias de seda blanca y chinelas de medio tacón, de color blanco, con bordados dorados y plateados. Sus cabellos naturales, oscuros y rizados están cubiertos con una mantilla de encaje de blonda de color negro y adornados con un lazo⁵ de raso de color rosa⁶ denominado caramba. Luce en los dedos anular y meñique de la mano derecha e índice, anular y meñique de la izquierda sortijas de oro y piedras preciosas.

47.2.2. *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

³ A. Reuter –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– indica que la función de esta saya bajera es servir como fondo oscuro sobre el que se aplican las pasamanerías y encajes.

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. 114–precisa que esta basquiña de seda negra es del tipo denominado “de madroños”.

⁵ Este gran lazo que adornaba los tocados femeninos se denominaba *caramba* en honor de su creadora, la actriz María Antonia Fernández, popularmente conocida como “la Caramba”. Esta actriz, inspirándose en la antigua indumentaria española, ideó diferentes prendas y tocados que lucía ella misma, provocando la envidia y la admiración de muchas damas. El éxito de este enorme lazo, lo convirtió en el adorno predilecto y de uso general en España hasta comienzos del XIX. Olvidando su origen, lo lucieron muchas grandes señoras –hasta la misma Reina María Luisa bajo los pliegues de su mantilla negra–, lo que provocó el desagrado de Gaspar Melchor de Jovellanos, que escribió una valiente sátira fustigando a las damas que, despreciando su alcurnia, imitaban a María Antonia Fernández. Véase M. Comba Sigüenza –El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 131-132–.

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

⁶ A. Reuter –*Op. cit.*, p. 248– indica que el lazo forma parte de una cofia, que no se ve por estar cubierta

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; y 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 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 de 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

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].

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.

47.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo que tradicionalmente se ha considerado pareja del rey Carlos IV vestido de cazador⁹. Ambos fueron realizados en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, residencia real ubicada en la sierra de Guadarrama, donde solían acudir en verano los reyes de la dinastía borbónica desde que Felipe V edificara un suntuoso palacio de influencia francesa. Desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles Palacio Real¹⁰. Cumplía una función primordial de carácter ornamental,

⁹ *Retrato de Carlos IV de cazador* (1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 364; GW 774; Gudiol 418/70, 399/ 85; Morales y Marín 300).

Aunque no hay ninguna prueba documental, la tradición asentó este emparejamiento poco tiempo después de su realización. De hecho, las copias realizadas por Esteve de ambos retratos figuran juntas en el inventario de la colección de Godoy realizado en 1808; los originales también aparecen juntos en el inventario del Palacio Real realizado en 1814.

Por otra parte, la contemplación conjunta de las dos obras permite a J. Tomlinson –*Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 110– establecer una relación iconográfica que confirma la solidez del antiguo orden, al afirmar la distribución de los papeles por sexos: el rey Carlos es el cazador activo mientras su esposa María Luisa muestra una imagen más pasiva y recatada en medio del paseo. La erudita norteamericana ofrece así una lectura sugerente, aunque quizá *ex tempore*, de esta pareja de retratos.

¹⁰ Frédéric Quilliet, comerciante afincado en Cádiz, buen conocedor de la pintura española durante la última etapa del reinado de Carlos IV –personaje oscuro pero fascinante– actuó como comisario artístico del gobierno napoleónico en nuestro país. Fue autor de la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.*, obra concebida como un catálogo inventario en el que, a manera de informe, se explicaba al rey José Bonaparte el valor y la significación de la colección real española. De esta manera, se esbozaba una breve reseña biográfica del autor de cada obra y un juicio lacónico acerca de casi todas ellas, incluyendo consideraciones valiosas sobre su estado de conservación. La relación se confeccionó siguiendo un orden

puesto que engalanaba las paredes de las estancias palatinas, y de forma secundaria cumplía también una función simbólica, ya que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que representaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia del poder real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

La obra forma parte de una serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda, el cometido resultó exitoso, puesto que Goya obtuvo el nombramiento de Primer Pintor de Cámara¹¹.

El retrato abandona los convencionalismos cortesanos tópicos y presenta a la reina tal y como le gustaba mostrarse, enseñando los brazos, de los que se

topográfico, lo que permite rehacer la ubicación concreta de cada obra citada. Esta información nos permite reconstruir la disposición de las obras de Goya dentro del conjunto de la colección, así como los emparejamientos que ya entonces se realizaban entre ellas. Así, las obras goyescas que permanecían en palacio en 1808 estaban ubicadas en dos habitaciones; el dormitorio de la princesa de Asturias y la biblioteca de la reina. Según este inventario el retrato que estamos analizando estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora, pero su pareja no era el *Retrato del rey vestido de cazador*, sino que estaba al lado de el *Retrato de Carlos IV, con uniforme de Coronel de Guardia de Corps*. Véanse sobre esta cuestión los interesantes trabajos de J. L. Sancho –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; y Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142–.

La obra parece que gozó de especial aprecio por parte de la reina, ya que fue copiada por Esteve al menos en dos ocasiones. Una de las copias está actualmente en el museo del Prado, a donde llegó procedente de la colección del príncipe de la Paz, y otra se encuentra en el palacio del Gobierno de Parma, tal como lo refleja V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. 1957, XXX, 118, p. 85-113–. La realización de estas copias está documentada en la carta remitida por reina María Luisa a Manuel de Godoy, fechada el 15 de octubre de 1799 en El Escorial, recogida por F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 471, carta XCVII–donde se dice: “Amigo Manuel: Mucho me alegro te gustasen los retratos y deseo saque bien las copias Goya para ti; también quiero tengas otra copia echa por Esteve de el de Mantilla y de el de a cavallo para que tengas al Marcial siempre vivo y presente ...”.

¹¹ Es indudable que tanto este retrato, como el ecuestre, agradaron a los reyes, pues el 31 de octubre de 1799, Carlos IV concedió a Goya el deseado nombramiento de Primer Pintor de Cámara, con un sueldo de cincuenta mil reales y quinientos ducados anuales para coche.

sentía tan orgullosa¹² y vistiendo un traje de moda¹³ para el paseo utilizado por las damas españolas a fines del siglo XVIII.

El diseño de la composición repite el modelo que Goya había utilizado años atrás para retratar a la duquesa de Alba¹⁴, donde Cayetana aparecía vestida de maja¹⁵ y estaba representada como una terrateniente ante el paisaje que rodeaba su palacio de Sanlúcar de Barrameda. Sin duda, este modelo logró un gran éxito, pues lo repitió en otros retratos de mujeres nobles como Mariana Waldstein¹⁶ y la condesa de Fernán Núñez¹⁷, cuyo interés por vestirse de majas no respondía sólo una moda pasajera sino que constituía una afirmación de españolismo frente a las modas francesas y a la propia Revolución¹⁸.

¹² Quizá favorecer su lucimiento sea la razón que motivó la supresión, por parte de María Luisa, de los guantes en el atuendo de las mujeres en las ceremonias de la corte, según señala la duquesa de Abrantes en su libro *Souvenirs d'une Ambassade et d'un séjour en Espagne et Portugal de 1808 à 1811*, citado por M. Moreno de las Heras. 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*. [Madrid]: Museo del Prado, 1988, p. 196-197.

¹³ Blanco White en su obra *Cartas de España*, citada por M. Moreno de las Heras –*op. cit.*, p. 196-197– lo describe así: “El traje de paseo de las señoras no se distingue por su variedad. A no ser que esté ardiendo la casa, una mujer española no saldrá a la calle sin unas anchas enaguas de color negro –la basquiña o saya– y un amplio velo que cae de la cabeza a los hombros y que se cruza delante del pecho a modo de chal, al que llamamos mantilla. La mantilla suele ser de seda, guarnecida alrededor por una ancha blanca. En las tardes de verano no es raro ver algunas mantillas de color blanco, pero ninguna mujer española se atreverá a ponérsela de ese color por la mañana, ni mucho menos se aventurará a ir a la iglesia con tan profano atuendo”.

¹⁴ *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).

¹⁵ El atuendo de María Luisa respeta una Real Orden de 16 de marzo de 1799 que autorizaba sólo los sobretodos negros y prohibía todo adorno de color plateado o dorado. Esta normativa tenía su origen en una revuelta popular relacionada con una demostración de prendas lujosas que había tenido lugar durante la procesión de la Semana Santa de ese mismo año y que había provocado la furia del pueblo, que veía ofendidas las costumbres religiosas por la falta de austeridad y decencia.

No obstante, a pesar de su aparente austeridad, el traje de maja estaba lejos de ser modesto, pues para la fabricación de la basquiña se necesitaban lujosas telas y abundantes encajes, conseguidos a través de costosas importaciones, que agravaban aún más la situación económica del país.

¹⁶ *Retrato de Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz* (1797-1798. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. París, Museo del Louvre. Gassier 307; GW 678, Gudiol 340/70; Morales y Marín 266).

¹⁷ *Retrato de la condesa de Fernán-Núñez* (1803. Óleo sobre lienzo, 211 x 137 cm. Madrid, Colección Fernán-Núñez. Gassier 395; GW 807; Gudiol 487/70, 447/85; Morales y Marín 331).

¹⁸ Esta es la tesis que sostiene J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 104-105–. Para la hispanista norteamericana, cuando María Luisa abandona las modas de inspiración francesa que había lucido en los retratos oficiales de 1789, está dejando también atrás un

Goya emplaza a la reina al aire libre, recortada contra un paisaje poco definido, con el que armoniza cromáticamente. Escoge para presentarla un punto de vista bajo, lo que engrandece su figura y confiere monumentalidad a la imagen.

La factura de la obra muestra un dominio de la técnica y una libertad incomparables. La paleta es sobria y armoniosa; se limita a tonalidades azuladas, grises, negras, marrones y una gran variedad de violetas. No obstante, Goya evita la monotonía cromática mediante el lazo rosa del tocado, que constituye un toque de color capaz de avivar la composición. Esta austeridad cromática, así como el uso de degradaciones tonales muy sutiles, que se apartan de los fuertes contrastes cromáticos de años anteriores, evidencian la indudable influencia de Velázquez.

Las pinceladas son muy sueltas y delicadas, y muestran una amplia variedad de toques en las diferentes zonas del cuadro, que van desde las manchas de colores armónicos contrastados sobre el blanco de la basquiña; pasando por los escasos y rápidos toques de negro de la mantilla y los encajes de la falda; hasta el uso diluido y poco cargado de pigmento en los trazos del paisaje, que se va fundiendo poco a poco y alcanza una transparencia de acuarela.

La obra constituye uno de los más bellos retratos que Goya realizó de la reina en el transcurso de su dilatada carrera como pintor áulico. Con ella logró construir una imagen simbólica que –más allá de la vestimenta populista que triunfaba entre las clases nobles españolas, o de una manifestación de la frivolidad real– constituye un epítome de la dignidad real española, en una época de profunda y generalizada crisis para las monarquías europeas. Así mismo, contribuía a reafirmar la identidad

estilo más cosmopolita, cuya fuente de inspiración se encuentra en Mengs. Goya abandona las colgaduras y los contrastes de color atrevidos y los sustituye por unas tonalidades más sutiles y unos fondos neutros que recuerdan la tradición del retrato de corte definida por Velázquez, Mazo y Carreño de Miranda en el siglo anterior.

Por su parte, A. Reuter –*Op. cit.*, p. 248-249, 336– ahonda en la apreciación de Tomlinson, pues insiste en que tras la aparente sencillez de la indumentaria real, María Luisa está haciendo a través de este retrato una demostración pública de que acata la Real Orden de 16 de marzo de 1799. Véase *supra*, nota 15.

nacional, en la medida en la que la imagen que Goya ofrece de los monarcas Borbones a su pueblo se vincula con la imaginería real de los Habsburgo.

47.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

47.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero 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 hacia el pecho y la mano derecha sujeta un abanico cerrado. El brazo izquierdo cae paralelo y pegado al cuerpo. La mano izquierda abierta, cae de forma lánguida.

Viste traje de maja de seda de color negro adornado con encajes, compuesto por saya bajera, corpiño de color naranja de mangas ceñidas y cortas y basquiña. Calza medias de seda blanca y chinelas de medio tacón, de color blanco, con bordados dorados y plateados. Sus cabellos naturales, oscuros y rizados están cubiertos con una mantilla de encaje de blonda de color negro y adornados con un lazo de raso de color rosa denominado caramba. Luce en los dedos anular y meñique de la mano derecha e índice, anular y meñique de la izquierda sortijas de oro y piedras preciosas.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje con montañas, árboles y cielo azul.

Es un retrato oficial de encargo que tradicionalmente se ha considerado pareja del rey Carlos IV vestido de cazador. Ambos fueron realizados en el Palacio de la Granja de San Ildefonso. Desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles Palacio Real. Allí cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que engalanaba los muros de las estancias palatinas, y de forma secundaria cumplía también una función simbólica, ya que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que mostraban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa

por excelencia de la autoridad real dentro de la capital, y por extensión, de todo el reino.

La obra forma parte de una serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda, el cometido resultó exitoso puesto que Goya obtuvo el nombramiento de Primer Pintor de Cámara.

El retrato abandona los convencionalismos cortesanos tópicos y presenta a la reina tal y como le gustaba mostrarse, enseñando los brazos, de los que se sentía tan orgullosa, y vistiendo un traje de moda para el paseo utilizado por las damas españolas a fines del siglo XVIII.

El diseño de la composición repite el modelo que Goya había utilizado años atrás para retratar a la duquesa de Alba, donde Cayetana aparecía vestida de maja y estaba representada como una terrateniente ante el paisaje que rodeaba su palacio. Este modelo logró un gran éxito, pues lo repitió en otros retratos de mujeres nobles como Mariana Waldstein y la condesa de Fernán Núñez, cuyo interés por vestirse de majas constituía una afirmación de españolismo frente a las modas francesas y a la propia Revolución.

Goya emplaza a la reina al aire libre, recortada contra un paisaje poco definido, con el que armoniza cromáticamente. Escoge para presentarla un punto de vista bajo, lo que engrandece su figura y confiere monumentalidad a la imagen.

La factura de la obra muestra un dominio de la técnica y una libertad incomparables. La paleta es sobria y armoniosa. Se limita a tonalidades azuladas, grises, negras, marrones y una gran variedad de violetas. No obstante, Goya evita la monotonía cromática mediante el lazo rosa del tocado, que constituye un toque de color capaz de avivar la composición. Esta austeridad cromática, así como el uso de degradaciones tonales muy sutiles, que se apartan de los fuertes contrastes cromáticos de años anteriores, evidencia la indudable influencia de Velázquez.

Las pinceladas son sueltas y delicadas, y muestran una amplia variedad de toques en las diferentes zonas del cuadro, que van desde las manchas de colores armónicos contrastados sobre el blanco de la basquiña; pasando por los escasos y rápidos toques de negro de la mantilla y los encajes de la falda; hasta el uso diluido y poco cargado de pigmento en los trazos del paisaje, que se va fundiendo poco a poco y alcanza una transparencia de acuarela.

Es uno de los más bellos retratos que Goya realizó de la reina en el transcurso de su dilatada carrera como pintor áulico. En él logró construir una imagen simbólica que –más allá de la vestimenta populista que triunfaba entre las clases nobles españolas, o de una manifestación de la frivolidad real– constituye un epítome de la dignidad real española, en una época de profunda y generalizada crisis para las monarquías europeas. Así mismo, contribuía a reafirmar la identidad nacional, en la medida en la que la imagen que Goya ofrece de los monarcas Borbones a su pueblo se vincula con la imaginería real de los Habsburgo.

47.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819).
CRONOLÓGICOS	1799.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Montañas. Árboles. Cielo. Sierra de Guadarrama. La Granja de San Ildefonso.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Traje de maja. Encajes. Saya. Corpiño. Basquiña. Medias. Chinelas. Bordados. Mantilla. Lazo. Caramba. Cabellos rizados. Sortijas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Arquetipos femeninos. Posición social. Influencia

	velazqueña. Crisis monárquica. Identidad nacional.
--	--

47.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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, p. 116.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140, p. 138.
- BATICLE, J. Esteve, Goya y sus modelos. *Goya*. 1979, 148-150, p. 226-231.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 169, 172.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 79-81.
- 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, p. 154.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya vida y obra*. Colonia: Könemann, 1999, p. 56.
- 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. III 1797-1812, p. 117.
- 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.
- 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. 141.

- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 108-109.
- 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. 66.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- 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. 73.
- 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. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 188-189.
- 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.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 50, 52.
- 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. 115.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 74.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 470-471.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 325.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
- 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, p. 41.

- 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: Lunwerg, 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, 1996, p. 251-270, p. 267.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 393-395, 406.
- 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, 175.
- 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. 98.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 187.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 70-71.
- 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. 30.
- MARÍA Luisa con mantilla. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 86-87.
- 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. 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, p. 47.
- 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. 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.

- 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. 308-309.
- REINA María Luisa con mantilla. En *La obra de Goya.* [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- 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.
- 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. 113-114.
- 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. 53-54.
- 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, 168-169.
- 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. 43, 79-80.
- 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, p. 91-93, 95, 109.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya.* París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 52-53.
- 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, p. 131.
- 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, p. 121.
- 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. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 220.
- 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. 39, 73, 104-106, 108, 110, 126, 140, 225.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 102.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 9, 23.
- 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. 19-20.
- 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.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 77-78.
- 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. 90.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 36.

48.

RETRATO DEL REY CARLOS IV A CABALLO



48. RETRATO DEL REY CARLOS IV A CABALLO

48.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV a caballo.

Fecha: Ca. 1800-1801¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 305 x 279 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 366; GW 776; Gudiol 422/70, 403/80; De Angelis 373; Morales y Marín 303.

¹ J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 112– y unos años más tarde M. Moreno de las Heras –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– citan un documento publicado por V. de Sambricio en 1946 en el que se recoge una cuenta de Goya fechada el 10 de enero de 1802, consignando diversos gastos relacionados con retratos pintados entre el 1 de julio de 1800 y el 30 de junio de 1801. La obra que nos ocupa es una de ellas.

² Este retrato formó parte de la colección de pinturas que decoraban el Palacio Real desde que fue realizado por Goya. Frédéric Quilliet escribió la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.*, obra concebida como un catálogo inventario, en el que, a manera de informe, se explicaba al rey José Bonaparte el valor y la significación de la colección real española y se esbozaba una breve reseña biográfica del autor de cada obra y un juicio lacónico acerca de casi todas ellas, incluyendo consideraciones valiosas sobre su estado de conservación. La relación está confeccionada siguiendo un orden topográfico, lo que permite reconstruir la ubicación concreta de cada obra citada. Esta información nos permite reconstruir la disposición de las obras de Goya dentro del conjunto de la colección, así como los emparejamientos que ya entonces se realizaban entre ellas. Así, las obras goyescas que permanecían en palacio en 1808 estaban ubicadas en dos habitaciones; el dormitorio de la princesa de Asturias y la biblioteca de la reina. *El retrato del rey Carlos IV a caballo* estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora, flanqueado a ambos lados por los otros retratos que Goya hizo a principios de siglo XIX de Carlos IV, como cazador o en uniforme de Coronel de Guardia de Corps; y de María Luisa, en traje de maja, y en traje de corte. Sobre la colección real y su colocación véanse los interesantes trabajos de J. L. Sancho –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; y Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142–.

En 1814, al acabar la Guerra de la Independencia, esta obra estaba en el Palacio Real y permaneció en las Colecciones Reales hasta 1819, año en el que pasó al Museo del Prado con el ecuestre de la reina.

Los dos retratos fueron las primeras obras de Goya en el Museo del Prado, donde la colección del artista no se vio incrementada hasta 1821, con otro cuadro también procedente de las colecciones reales y de tema ecuestre –*Un garrochista*–, aunque es casi seguro que durante esa época existían otras obras del artista en los almacenes.

48.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

48.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre adulto montado a caballo a la brida³, en posición de tres cuartos vuelto hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha se apoya en ella. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sujeta las riendas. Espacio exterior con fondo de paisaje, árboles, riachuelo y nubes.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps⁴, de color azul oscuro compuesto por una casaca de paño con forro rojo, con cuello, solapas y bocamangas vueltas de color rojo con tres galones plateados; chupa roja guarnecida con galón de plata; y pantalón de montar. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce collarín de color negro. Cubre sus manos con guantes de color claro. Calza botas de montar de color oscuro con espuelas. Sobre sus cabellos luce una peluca blanca de un solo bucle, cubierta con un bicornio de color oscuro guarnecido con un galón de plata y adornado con escarapela roja. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruzan su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁵; por debajo de la casaca, la banda roja de la Orden de San Jenaro, de cuyo extremo pende una insignia

³ En todos los retratos ecuestres realizados por Goya los jinetes montan a la “brida”. Este tipo de monta se diferencia de la española “a la jineta” en la mayor longitud de los estribos, con la consiguiente extensión de las piernas (muslo y pierna). En la “jineta”, éstas van dobladas, pero en posición vertical de rodillas abajo, debido a la pequeña alzada del caballo andaluz. Una información detallada a este respecto se encuentra en J. A. Mestre Sancho 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. 158–*.

⁴ El uniforme que porta Carlos IV se compone de una indumentaria establecida por Real Decreto de 25 de marzo de 1795. A este mismo cuerpo había pertenecido Manuel de Godoy, antes de su ascensión a los más altos puestos de gobierno.

⁵ La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III, tal como fue establecida desde su creación en 1771, fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, mediante Real Decreto de 12 de junio, en el que se disponía que dicha banda fuese blanca en medio y azul en los lados. Esta nueva versión de la banda es la que luce el monarca en este retrato.

de oro, en forma de cruz de Malta, y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III y otras dos condecoraciones. También porta una espada con empuñadura de plata y borla. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha levantadas; es careto con pelaje castaño y blanco, con las crines sueltas y larga cola. La montura está formada por gualdrapa de color azul oscuro con ribetes plateados, bordados y flecos dorados que cubre la silla de montar y la funda roja y dorada del bastón de mando; riendas simples; bridas; petral doble⁶ y estribos largos.

48.2.2. 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, pretendiente al trono en 1834; de María Isabel de Borbón (1789-Portici

⁶ Este matiz tipológico fue puesto de manifiesto por J. A. Mestre Sancho y J. A. Blasco. *Op. cit.*, p. 159.

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; de Luisa 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 Sállica 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 enfrentarse 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 cuyo desenlace favorable para España 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, 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 vio 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 en 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.

48.2.3. Interpretación

Retrato de encargo⁷, que forma pareja con el *Retrato ecuestre de la reina María Luisa*⁸, obra a la que está próxima en cronología y avatares. No se trata de un retrato oficial –concebido con el propósito de presentar ante el público la autoridad y dignidad real–, sino que, desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles del Palacio Real⁹, donde cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que adornaba las muros de las estancias palatinas, y de forma secundaria una función simbólica, ya que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y, por extensión, de todo el reino.

Forma parte de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado notablemente desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda el cometido resultó, exitoso puesto que obtuvo el ansiado nombramiento como Primer Pintor de Cámara¹⁰.

⁷ Al año siguiente de haber concluido el *Retrato de la Reina María Luisa a caballo*, Goya realizó éste para completar la pareja. Se puede entender, por tanto, que las obras no respondían tanto a una demanda oficial, como al deseo de la soberana de poseer una pareja de retratos en uno de los cuales ella montase el caballo que Manuel Godoy le había regalado.

⁸ *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (1799. Óleo sobre lienzo, 335 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302). Curiosamente las dos obras parecen haber sido realizadas para colgarse, no juntas, sino enfrentadas, cabalgando ambos monarcas en direcciones opuestas: el rey gira su cuerpo para mirar a María Luisa, quien a su vez, le devuelve la mirada con fijeza.

Tomlinson matiza, no obstante, que estos retratos de los monarcas no se pueden calificar propiamente como *ecuestres* —de carácter oficial y centrados en enfatizar la autoridad real—, sino más bien como *a caballo*. Para acotar esta precisión véase J. Tomlinson —*Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 112—.

⁹ Vid *supra*, nota 2.

¹⁰ Es indudable que, tanto la primera pareja de retratos de esta segunda serie, como la de los retratos a caballo agradaron a los monarcas, pues el 31 de octubre de 1799, Carlos IV concedió a Goya el deseado nombramiento de Primer Pintor de Cámara, con un sueldo de cincuenta mil reales y quinientos ducados anuales para coche.

Goya, que había realizado con anterioridad al menos tres retratos a caballo¹¹ –todos ellos directamente inspirados en la obra de Velázquez¹²– cambia en esta obra el sentido de la tradición ecuestre masculina velazqueña. No representa al rey en posición heroica simbolizando el poder y la autoridad –como un general victorioso sobre un caballo alzado–, sino que escoge una imagen menos imponente –quizás debido a la edad del monarca que cuenta 52 años– y más bien parece un hombre maduro que ha salido a pasear a caballo, aunque vestido con uniforme militar y cargado de condecoraciones¹³.

El diseño compositivo sigue el modelo ecuestre establecido por Diego Velázquez¹⁴, aunque no de forma literal. Goya sitúa la figura del rey sobre un caballo que avanza al paso, en diagonal y lentamente, hacia el espectador, perfilado sobre el fondo claro del paisaje, contrastando el tono

¹¹ *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); *Estudio para un retrato ecuestre de Manuel de Godoy, duque de Alcudia* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 55, 2 x 44, 5 cm. Dallas, Meadows Museum South Southern Methodist University. Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297); y *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (1799. Óleo sobre lienzo, 335 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302).

¹² Goya consideró siempre que Velázquez, junto a Rembrandt y la Naturaleza, habían sido sus maestros. Por lo que respecta al primero, había tenido ocasión de estudiarlo con atención a lo largo de sus visitas a los palacios reales en calidad de pintor del rey y había grabado al aguafuerte en 1778 los *Retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV y las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón*. Una noticia detallada de la influencia ejercida por Velázquez en los modelos compositivos de los retratos ecuestres de Goya se encuentra en M. Águeda –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–.

¹³ J. Tomlinson –*op. cit.*, p. 110, 114– plantea inteligentemente como la discrepancia entre el retrato de Goya y la tradición velazqueña da lugar a una doble cuestión: por qué abandono Goya la fórmula del caballo levantado y qué supuso tal decisión para el significado de la obra. Según la estudiosa norteamericana, Goya carecía de opciones a la hora de escoger una propuesta válida, ya que era consciente de lo irónico que resultaba pintar a un monarca anciano sobre un caballo alzado. Por ello, dando muestras de una delicada sensibilidad hacia las necesidades de su mecenas –que rara vez se le reconoce– seleccionó cuidadosamente entre las tradiciones en las que se inspiraba para evitar cualquier conflicto potencialmente catastrófico entre tradición y realidad. Para ella, la edad de Carlos IV podría explicar también porque Goya no pintó ningún nuevo retrato de los reyes a partir de 1802, puesto que a medida que María Luisa y Carlos IV iban envejeciendo, es muy probable que prefiriesen copiar retratos anteriores mucho más favorecedores. En la época histórica que les tocó vivir no resultaba prudente testimoniar la decadencia física.

¹⁴ *La reina Margarita de Austria a caballo* (Ca. 1634-1635. Óleo sobre lienzo, 302 x 311,5 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1177).

oscuro de su uniforme con el celeste de las nubes. Este fondo de paisaje¹⁵, más oscuro que los velazqueños, es también un marco menos heroico y cortesano.

El artista encontró dificultades para la realización de esta obra¹⁶, como consecuencia de las cuales, se pueden observar numerosos arrepentimientos y modificaciones en el contorno del caballo, en la figura del rey y el paisaje. Se descubren a través de los estudios radiográficos que se han practicado a la obra y se deben a la utilización de dos perspectivas distintas.

Técnicamente resaltan la riqueza y armonía de la gama cromática y la libertad de factura de la pincelada. Destaca el tratamiento cuidadoso del rostro –pacífico y bonachón– del monarca. Sin embargo, es el pecho del rey la zona con más viveza del cuadro, en la que se produce la mayor concentración de color y la que se ha pintado con más soltura y libertad; donde, los rojos, blancos, amarillos y azules claros marcan un espacio vivo y alegre que sirve de soporte al rostro; representando mediante las condecoraciones y bandas el rango del retratado.

La parte inferior del cuadro, de oscuras tonalidades verdes se ilumina con el pecho blanco del caballo y el riachuelo, que corre entre sus patas, hecho con una línea irregular de pequeñas pinceladas muy empastadas en blanco, lo que permite crear un contraste en esta zona entre el caballo y el fondo, evitando cierta confusión cromática que dificultaría el efecto de profundidad.

Una importante novedad que este retrato y su pareja aportan consiste en que no han sido ideados para colgarse uno junto a otro en la misma pared, sino uno frente a otro, en paredes opuestas, de tal manera que aunque avanzan en el mismo sentido, el rey gira y, en el espacio donde se encuentra el

¹⁵ 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. 154-167, p. 161– se refiere a él como el *paisaje clásico madrileño*, de indudables 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.”

¹⁶M. Águeda. *Op. cit.*, p. 48-52.

espectador, cruza su mirada con la de la reina¹⁷. De esta manera, la contemplación conjunta de ambas sugiere una interpretación que trasciende la de cada una de las dos obras por separado.

48.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

48.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero del rey Carlos IV, montado a caballo a la brida, en posición de tres cuartos vuelto hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha se apoya en ella. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sujeta las riendas.

Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps, de color azul oscuro compuesto por una casaca de paño con forro rojo, con cuello, solapas y bocamangas vueltas de color rojo con tres galones plateados; chupa roja guarnecida con galón de plata; y pantalón de montar. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce collarín de color negro. Cubre sus manos con guantes de color claro. Calza botas de montar de color oscuro con espuelas. Sobre sus cabellos luce una peluca blanca de un solo bucle, cubierta con un bicornio de color oscuro guarnecido con un galón de plata y adornado con escarapela roja. De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruzan 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, de cuyo extremo pende una insignia de oro, en forma de cruz de Malta; y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III, y otras dos condecoraciones. También porta una espada con empuñadura de plata y

¹⁷ M. Águeda. *Op. cit.*, p. 50-51.

borla. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha levantada; es careto con pelaje castaño y blanco, con las crines sueltas y larga cola. La montura está formada por gualdrapa de color azul oscuro con ribetes plateados, bordados y flecos dorados que cubre la silla de montar y la funda roja y dorada del bastón de mando; riendas simples; bridas; petral doble; y estribos largos.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje, árboles, riachuelo y nubes.

Es un retrato de encargo que forma pareja con el *Retrato ecuestre de la reina María Luisa*, obra a la que está próxima en cronología y avatares. No se trata de un retrato oficial –concebido con el propósito de presentar ante el público la autoridad y dignidad real–, sino que, desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles del Palacio Real, donde cumplía una función primordial de carácter ornamental, y de forma secundaria una función simbólica, ya que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Forma parte de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801, cuando la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado desde 1789, fecha de la que databan sus últimos retratos oficiales.

Goya, que había realizado con anterioridad al menos tres retratos a caballo, cambia en esta obra el sentido de la tradición ecuestre masculina. No representa al rey en posición heroica simbolizando el poder y la autoridad – como un general victorioso sobre un caballo alzado–, sino que escoge una imagen menos imponente y más bien parece un hombre maduro que ha salido a pasear a caballo, aunque vestido con uniforme militar y cargado de condecoraciones.

El diseño compositivo sigue el modelo ecuestre establecido por Diego Velázquez, pero no de forma literal. Goya sitúa la figura del rey sobre un

caballo que avanza al paso, en diagonal y lentamente hacia el espectador, perfilado sobre el fondo claro del paisaje, contrastando el tono oscuro de su uniforme con el celeste de las nubes. Este fondo de paisaje es también un marco menos heroico y cortesano.

El artista encontró dificultades para la realización de esta obra. Como consecuencia de las cuales se observan arrepentimientos y modificaciones en el contorno del caballo, en la figura del rey y el paisaje. Se descubren a través de los estudios radiográficos que se han practicado a la obra y se deben a la utilización de dos perspectivas distintas.

Técnicamente resalta la riqueza y armonía de la gama cromática y la libertad de factura de la pincelada. Destaca el tratamiento cuidadoso del rostro del monarca. Sin embargo es el pecho del rey la zona con más viveza del cuadro, en la que se produce la mayor concentración de color y la que se ha pintado con más soltura y libertad; donde, los rojos, blancos, amarillos y azules claros marcan un espacio vivo y alegre que sirve de soporte al rostro; representando mediante las condecoraciones y bandas el rango del retratado.

La parte inferior del cuadro se ilumina con el pecho blanco del caballo y el riachuelo, hecho con una línea irregular de pequeñas pinceladas muy empastadas en blanco, lo que permite crear un contraste en esta zona entre el caballo y el fondo, evitando cierta confusión cromática que dificultaría el efecto de profundidad.

Una importante novedad que este retrato y su pareja aportan consiste en que no han sido ideados para colgarse uno junto a otro en la misma pared, sino uno frente a otro, en paredes opuestas; de tal manera, que aunque avanzan en el mismo sentido, el rey gira y, en el espacio donde se encuentra el espectador, cruza su mirada con la de la reina. De esta manera, la contemplación conjunta de ambas sugiere una interpretación que trasciende la de cada una de las dos obras por separado.

48.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Carlos IV, rey de España (1748-1819).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1800-1801.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Riachuelo. Árboles. Nubes.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato ecuestre. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. Obra maestra.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Militar. Uniforme militar. Casaca. Chupa. Caballo careto. Galones. Pantalón de montar. Camisa. Chorreras. Collarín. Guantes. Botas de montar. Espuelas. Peluca de un solo bucle. Bicornio. Escarapela. Cinta. 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 Malta. Espada. Empuñadura. Borla. Crines. Bordados. Flecós. Silla de montar. Montura. Funda del bastón de mando. Riendas. Bridas. Petral. Estribos. Gualdrapa.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Tradicón heroica. Tradición ecuestre. Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Posición social. Símbolos reales. Abulia. Bonhomía. Profundidad espacial. Ejército español.

48.4. **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. 36.
- 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, p. 48-52.
- 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. 185.

- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32, p. 28.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p.131-140, p. 138.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 178.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 80, 88.
- 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, p. 154.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 118.
- *CARLOS IV a caballo*. En *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 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.
- 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.
- 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.
- COLORADO CASTELLARY, A. Carlos IV a caballo. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 112-113.
- 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, p. 293.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 107.

- 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. 20.
- 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. 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 y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Mayor, p. 20, 39, 52.
- 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. 115.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 330.
- *GRANDES maestros: Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 1995, p. 43.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
- 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.
- 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. *Goya nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 206-225, p. 212, 218-219.
- 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, p. 140.

- 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. 264.
- 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. 98.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 31.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 70, 72.
- 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. 30.
- 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, 48.
- 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. 40-41.
- 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. 17, 19.
- 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. 45, 159, 199, 201.
- 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.42-43.
- 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. 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, 51-52, 55.

- 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, 13-14, 17.
- 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. 308-309.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 116.
- RAPELLI, P. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 59.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 51.
- 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. 47.
- 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, 173.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 44.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233, p. 222-223.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 95.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 53, 98.
- 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, p. 131.
- 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, p. 115, 121, 130, 132.
- 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. 27.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 113, 120.

- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213–225, p. 214.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 82, 108, 110, 112, 114, 138.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 109.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 25-27.
- 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. 19-20.

49.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA A CABALLO



49. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA A CABALLO

49.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa a caballo.

Fecha: 1799¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 335 x 279 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302.

49.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

49.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de una mujer adulta montada a caballo a la brida³, de perfil con el rostro ladeado hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está

¹ Numerosos datos relevantes —y entre ellos la datación de la obra— están muy bien documentados en la frecuente correspondencia que mantenía la reina María Luisa con Manuel Godoy. Según está correspondencia este retrato fue realizado entre los meses de septiembre y octubre de 1799. Véase *infra*, nota 9.

² Este retrato formó parte de la colección de pinturas que decoraban el Palacio Real desde que fue realizado por Goya. En 1814, al acabar la Guerra de la Independencia, seguía en el Palacio Real y permaneció en las Colecciones Reales hasta 1819, año en el que pasó al Museo del Prado junto al retrato del rey con el que formaba pareja.

Ambas fueron las primeras obras de Goya en el Museo del Prado. La colección del artista no se vio incrementada hasta 1821, con otro cuadro también procedente de las Colecciones Reales, y de tema ecuestre: Un garrochista, aunque es casi seguro que durante ese época existían otras obras del artista en los almacenes.

³ En todos los retratos ecuestres realizados por Goya los jinetes montan a la “brida”. Este tipo de monta se diferencia con la española “jineta” en la mayor longitud de los estribos, con la consiguiente extensión de las piernas (muslo y pierna). En la “jineta”, estas van dobladas pero en posición vertical de rodillas abajo, es decir la pierna en sentido estricto, debido a la pequeña alzada del caballo andaluz. Una información detallada a este respecto se encuentra en la monografía de J. A. Mestre Sancho y J. A. Blasco. *Juego y deporte en la pintura de Goya*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, p.158.

flexionado hacia la cadera y la mano derecha permanece oculta. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas. Espacio exterior con fondo de paisaje, montañas, construcciones arquitectónicas⁴ y nubes grises.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de coronel honorario de Guardias de Corps⁵ de color azul oscuro, compuesto por una casaca larga con solapas de color rojo adornadas con botones y galones plateados, cuello y bocamangas de color rojo adornados con bordados y galones plateados, y chupa roja. Lleva camisa blanca y sobre ella en el cuello collarín negro. Ciñe su cintura un fajín rojo y plateado. Cubre sus manos con guantes de color blanco. Calza botas de montar negras. Sus cabellos naturales, oscuros y rizados están recogidos en la nuca en una coleta con un lazo negro. Cubre su cabeza con un sombrero de tejido grueso y rígido, de color oscuro adornado con una escarapela roja. Cruza su pecho por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de María Luisa. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Germánico. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha levantadas; es zaíno, con las crines recogidas y trenzadas con lazos, cintas y borlas de color azul⁶ y larga cola. La montura está formada por una gualdrapa de color azul con ribetes, bordados, flecos y borlas doradas que cubre la silla de montar, riendas simples, bridas, petral triple recogido en el pecho con un medallón dorado y estribos dorados.

⁴ La construcción que aparece a la izquierda del cuadro se suele relacionar con El Escorial, por ser éste el lugar donde se pintó el cuadro. Sin embargo, no es posible reconocer la silueta del nonasterio, rodeada en todo su perímetro por torres; además, Goya ha pintado los muros en un tono rojizo y no gris, lo que recuerda más al Palacio de Aranjuez o a Riofrío.

⁵ A esta unidad militar pertenecía Manuel de Godoy antes de su ascensión a los puestos más altos del gobierno, cuando fue descubierto por María Luisa, en aquellos momentos esposa del Príncipe de Asturias.

⁶ El ornato del caballo montado por la reina es similar al que luce el equino del *Retrato ecuestre del duque de Wellington* (1812. Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm. Londres, Wellington Museum, Apsley House. Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426).

49.2.2. 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 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; y 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 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.

49.2.3. *Interpretación*

Retrato de encargo⁹, que no responde tanto a una demanda oficial como al deseo de María Luisa de dejar constancia de su sincera gratitud hacia Godoy

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 correspondencia entre María Luisa y Godoy da cuenta del particular interés que la reina tenía en que se realizase este retrato y cómo realizaba el seguimiento de su elaboración. En una carta, fechada en La Granja de San Ildefonso el 24 de septiembre de 1799, comunicaba a Godoy su deseo de ser retratada a caballo: “me retrata Goya de mantilla de Cuerpo entero, y dicen que sale muy bien, y en yendo al Escorial lo hará a caballo, pues quiero que retrate al Marcial”. A través de sucesivas cartas sabemos que la reina no esperó a trasladarse a El Escorial para que Goya comenzara el retrato, sino que éste inició los primeros estudios en San Ildefonso. El 29 de septiembre le cuenta a Godoy: “he llebado (en el cuarto del Rey en la para. pieza del trono por estar más proporcionado todo solo q. no abajo) dos horas y media de estar encaramada en una tarima de cinco o seis escalones pa. Subir a ella, con sombrero puesto, corbata y vestido de paño para que Goya adelante, lo que hacen, y dicen va bien”. Goya empleó dos sesiones más, de dos horas y media cada una, para acabar los estudios, ya en San Lorenzo del Escorial, según se desprende de las cartas fechadas los días 5 y 9 de octubre. En la última dice: “El retrato a cavallo, con tres sesiones ha acabado conmigo y dicen que se parece aún mas que el de la Mantilla”. Véase F. de Goya – *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 470-471– y *Cartas confidenciales de la reina María Luisa a don Manuel Godoy con otras tomadas el Archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra*. Madrid: M. Aguilar, [1935], p. 353.

y de su honda satisfacción personal por haber conseguido dominar el caballo Marcial que él le había regalado. Forma pareja con el retrato ecuestre de su esposo, el rey Carlos IV a caballo¹⁰, obra con la que comparte cronología y avatares. Desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles del Palacio Real¹¹, en esta ubicación original, cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que adornaba las paredes de las estancias palatinas, y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Se incluye dentro de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado notablemente desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda, el cometido resultó exitoso,

¹⁰ Unos meses más tarde Goya realizó el *Retrato del rey Carlos IV a caballo* (1799. Óleo sobre lienzo, 305 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 366; GW 776; Gudiol 422/70; Morales y Marín 303). Curiosamente, las dos obras parecen haber sido realizadas para colgarse, no juntas, sino enfrentadas, cabalgando ambos monarcas en direcciones opuestas: el rey gira su cuerpo para mirar a María Luisa, quien a su vez, le devuelve la mirada con fijeza.

La estudiosa norteamericana J. Tomlinson matiza, no obstante, que estos retratos de los monarcas no se pueden calificar propiamente como *ecuestres* –de carácter oficial y centrados en enfatizar la autoridad real–, sino más bien como *a caballo*. Para acotar esta precisión véase J. Tomlinson. *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 112.

¹¹ Frédéric Quilliet, comerciante francés afincado en Cádiz, buen conocedor de la pintura española durante la última etapa del reinado de Carlos IV –personaje oscuro pero fascinante– actuó como comisario artístico del gobierno napoleónico en nuestro país y escribió la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.*, obra concebida como un catálogo inventario, en el que, a manera de informe, se explicaba al rey José Bonaparte el valor y la significación de la colección real española. De esta manera, se esbozaba una breve reseña biográfica del autor de cada obra y un juicio lacónico acerca de casi todas ellas, incluyendo consideraciones valiosas sobre su estado de conservación. La relación está confeccionada siguiendo un orden topográfico, lo que permite reproducir la ubicación concreta de cada obra citada. Esta información permite reconstruir la disposición de las obras de Goya dentro del conjunto de la colección, así como los emparejamientos que ya entonces se realizaban entre ellas. Así, las obras goyescas que permanecían en palacio en 1808 estaban ubicadas en dos habitaciones: el dormitorio de la princesa de Asturias y la biblioteca de la reina. El *Retrato de la reina María Luisa a caballo* estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora, alzado oeste, parte central.

Véase al respecto los interesantes trabajos de J. L. Sancho. 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 y; Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142–.

puesto que Goya obtuvo el ansiado nombramiento de Primer Pintor de Cámara¹².

Antes de este lienzo, Goya abordó el tema ecuestre al menos en dos ocasiones, pero no se han conservado las obras definitivas, sino únicamente sus bocetos¹³ preparatorios, siendo éste retrato de María Luisa el primero que ha perdurado en su formato definitivo.

Las tres obras comparten un diseño compositivo inspirado en Velázquez¹⁴. Para pintar a la reina, Goya recurre al mismo modelo que había utilizado en el retrato de la esposa del infante don Luis –el *Retrato de la reina Isabel de Borbón*¹⁵–, aunque en el de la soberana lleva a cabo una copia mucho más selectiva y elaborada.

La composición sigue las grandes líneas maestras establecidas por el modelo velazqueño, con la figura de perfil, la línea del horizonte muy baja, y el caballo al paso, iniciando una marcha tranquila. La amazona y su caballo reciben un fuerte impacto de luz posterior que enmarca y destaca poderosamente la figura de la reina sobre un fondo en el que se distingue una construcción de aire palaciego que añade monumentalidad a la escena. No obstante, Goya no se detiene en la descripción de los detalles y

¹² Es indudable que tanto la primera pareja de retratos de esta segunda serie -el rey en traje de caza y la reina con mantilla- como la de los retratos a caballo agradaron a los monarcas, pues el 31 de octubre de 1799, Carlos IV concedió a Goya el deseado nombramiento de Primer Pintor de Cámara, con un sueldo de cincuenta mil reales y quinientos ducados anuales para coche.

¹³ *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) y el *Estudio para un retrato ecuestre de Manuel de Godoy, duque de Alcudia* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 55, 2 x 44, 5 cm. Dallas, Meadows Museum South, Southern Methodist University. Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297).

¹⁴ Goya había tenido ocasión de estudiar con atención al maestro sevillano en sus visitas a los palacios reales en calidad de pintor del rey en la década de 1770, y había grabado al aguafuerte en 1778 los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV y las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón. Una noticia detallada de la influencia ejercida por Velázquez en los modelos compositivos de los retratos ecuestre de Goya se encuentra en M. Águeda. –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–.

¹⁵ 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).

simplifica notablemente los pormenores del vestido y del paisaje¹⁶, transformándolos en juegos de luces y sombras, y en amplias manchas de color que crean el volumen, el espacio y la sensación de profundidad.

La gama cromática es rica, cálida y muy luminosa, contrastando la viveza de las figuras dispuestas en primer plano con los tonos más apagados del paisaje. El pintor ha animado especialmente el traje oscuro mediante el blanco de los guantes y el rojo y el color plata de los galones y la escarapela. Por su parte, el sombrero y el collarín forman un marco en torno al rostro, que se destaca contra el cielo claro y que constituye la parte más elaborada y mejor trabajada del retrato.

Las pinceladas están trabajadas con una gran libertad de factura¹⁷, con poca pasta y capas de pintura bastante diluida y sólo en la figura de la reina y los adornos se aplican trazos más empastados e informes. En el pecho del caballo se aprecia la fluidez de la pintura, dando lugar a transparencias y brillos que matizan el pelo del equino.

Las dimensiones y la complejidad de la obra ocasionaron al pintor notables dificultades, que se evidencian en los numerosos arrepentimientos visibles en el cuello, las orejas, las patas del animal así como en la indumentaria de la propia reina¹⁸. No obstante, Goya logró realizar con este retrato una obra extraordinaria, en la que logra convertir a una mujer pequeña, poco agraciada, autoritaria pero frágil, en una figura que proyecta una gran sensación de fuerza, autoridad y poder gracias a su colocación en el espacio, asociando la silueta formidable del caballo a la audacia de la amazona real,

¹⁶ 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. 154-167, p. 161– se refiere a él como el paisaje clásico madrileño, de indudables 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”.

¹⁷ V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 87, 95– indica que “buscó el Pintor el efecto de conjunto, la mancha general, mostrando su tendencia a la máxima simplificación, desvaneciendo los contornos al par que en las luces acumulaba gran masa de color”.

¹⁸ M. Águeda –*op. cit.*, p. 49– ha estudiado pormenorizadamente las radiografías realizadas a esta pintura y ha descubierto a través de las imágenes obtenidas con infrarrojos numerosos arrepentimientos no fácilmente perceptibles.

tocada orgullosamente con un gran sombrero masculino, en un curioso e inusitado caso en la pintura española de travestismo indumentario.

49.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

49.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de la reina María Luisa de Parma, montada a caballo a la brida, de perfil con el rostro ladeado hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha permanece oculta. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas.

Viste uniforme militar de gala de coronel honorario de Guardias de Corps de color azul oscuro, compuesto por una casaca larga con solapas de color rojo adornadas con botones y galones plateados, cuello y bocamangas de color rojo adornados con bordados y galones plateados y chupa roja. Lleva camisa blanca y sobre ella en el cuello collarín negro. Ciñe su cintura un fajín rojo y plateado. Cubre sus manos con guantes de color blanco. Calza botas de montar negras. Sus cabellos naturales, oscuros y rizados están recogidos en la nuca en una coleta con un lazo negro. Cubre su cabeza con un sombrero de tejido grueso y rígido, de color oscuro, adornado con una escarapela roja. Cruza su pecho por debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de María Luisa. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Germánico. El caballo está iniciando el paso con la mano izquierda y la pata derecha levantadas; es zaíno, con las crines recogidas y trenzadas con lazos, cintas y borlas de color azul y larga cola. La montura está formada por una gualdrapa de color azul con ribetes, bordados, flecos y borlas doradas que

cubre la silla de montar, riendas simples, bridas; petral triple recogido en el pecho con un medallón dorado; y estribos dorados.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje, montañas, construcciones arquitectónicas, y nubes grises.

Es un retrato de encargo, que no responde a una demanda oficial sino al deseo de María Luisa de dejar constancia de su gratitud hacia Godoy y de su satisfacción personal por haber conseguido dominar el caballo Marcial que él le había regalado. Forma pareja con el retrato ecuestre de su esposo, obra con la que comparte cronología y avatares. Desde su realización, se destinó a decorar las estancias nobles del Palacio Real, en esta ubicación original, cumplía una función primordial de carácter ornamental y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Se incluye dentro de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado notablemente desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales. Sin duda, el cometido resultó exitoso, puesto que Goya obtuvo el ansiado nombramiento de Primer Pintor de Cámara.

Antes de este lienzo, Goya abordó el tema ecuestre al menos en dos ocasiones, pero no se han conservado las obras definitivas, sino únicamente sus bocetos preparatorios, siendo éste retrato de María Luisa el primero que ha perdurado en su formato definitivo.

Las tres obras comparten un diseño compositivo inspirado en Velázquez. Para pintar a la reina, Goya recurre al mismo modelo que había en el retrato de la esposa del infante don Luis –el *Retrato de la reina Isabel de Borbón*–, aunque en el de la soberana lleva a cabo una copia más selectiva y elaborada.

La composición sigue líneas maestras establecidas por el modelo velazqueño, con la figura de perfil, la línea del horizonte muy baja, y el

caballo al paso, iniciando una marcha tranquila. La amazona y su caballo reciben un fuerte impacto de luz posterior que enmarca y destaca poderosamente la figura de la reina sobre un fondo en el que se distingue una construcción de aire palaciego, que añade monumentalidad a la escena. No obstante, Goya no se detiene en la descripción de los detalles y simplifica los pormenores del vestido y del paisaje, transformándolos en juegos de luces y sombras y en amplias manchas de color que crean el volumen, el espacio y la sensación de profundidad.

La gama cromática es rica, cálida y muy luminosa, contrastando la viveza de las figuras dispuestas en primer plano con los tonos más apagados del paisaje. El pintor ha animado especialmente el traje oscuro mediante el blanco de los guantes y el rojo y el color plata de los galones y la escarapela. Por su parte, el sombrero y el collarín forman un marco en torno al rostro, que se destaca contra el cielo claro y que constituye la parte más elaborada y mejor trabajada del retrato.

Las pinceladas están trabajadas con una gran libertad de factura, con poca pasta y capas de pintura bastante diluida, y sólo en la figura de la reina y los adornos se aplican trazos más empastados e informes. En el pecho del caballo se aprecia la fluidez de la pintura dando lugar a transparencias y brillos que matizan el pelo del equino.

Las dimensiones y la complejidad de la obra ocasionaron al pintor dificultades, que se evidencian en los numerosos arrepentimientos visibles en el cuello, las orejas, y las patas del animal, así como en la indumentaria de la propia reina. No obstante, Goya consiguió realizar con este retrato una obra extraordinaria, en la que logra convertir a una mujer pequeña, poco agraciada, autoritaria pero frágil, en una figura que proyecta una gran sensación de fuerza, autoridad y poder gracias a su colocación en el espacio, asociando la silueta formidable del caballo a la audacia de la amazona real, tocada orgullosamente con un gran sombrero masculino, en un curioso e inusitado caso en la pintura española de travestismo indumentario.

49.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819).
CRONOLÓGICOS	1799.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Montañas. Construcciones arquitectónicas. Nubes.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato ecuestre. Retrato de perfil. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico. Obra maestra.
TEMÁTICOS REFERENCIALES	Mujer adulta. Reina de España. Caballo zaino. Estribo. Rendas. Uniforme militar. Casaca. Botones. Galones. Bordados. Chupa. Camisa. Collarín. Fajín. Guantes. Botas de montar. Coleta. Lazos. Sombrero. Escarapela. Banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Crines. Cintas. Borlas. Montura. Gualdrapa. Flecos. Silla de montar. Brida. Petral. Estribos. Cabellos rizados.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Influencia velazqueña. Arquetipos femeninos. Posición social. Poder militar. Ejército español. Épica. Gratitud. Travestismo indumentario. Tradición ecuestre.

49.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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, p. 48-52.
- 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. 185.

- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32, p. 28.
- ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p.131-140, p. 138.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 169, 172-173.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 80-81.
- 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, p. 154.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 118.
- CARRETE PARRONDO, J. María Luisa a caballo. 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. La reina María Luisa a caballo. 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. 141.
- 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. 108-109.
- *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001, p. 16.
- 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, 66.
- 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, 293.

- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: La educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, año 21, 246, p. 30-39.
- 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. 20.
- 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.
- 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, p. 22.
- 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.
- 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 y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 20, 50-52, 90, 124, 165, 201, 260.
- 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. 115.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 470-471.
- *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 327.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
- 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. 212, 219.

- 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, p. 140-141.
- 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. 269.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 406.
- LA REINA María Luisa a caballo. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- 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. 175.
- 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. 87, 98.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 31.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 12, 70-71, 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. 30.
- 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, 48.
- 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. 40-41.
- 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. 17, 19.
- 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. 45, 158-159, 161, 200, 203.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 64.

- 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. 44-45.
- 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, 51-52, 55.
- 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, 13-14, 17.
- 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.
- 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. 308-309.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 59.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 51, 54.
- 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. 53.
- 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. 169-170.
- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 44.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p.217-233, p. 222-223.
- 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, 91, 94-95.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 53, 90, 98.
- 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, p. 131.
- 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, p. 115, 121, 125, 130, 135, 137.
- 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. 26-27.
- 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.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988., p. 23, 110-111, 119-120.
- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 220.
- 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. 105-110, 112.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 108-109.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 25-26.
- 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. 19-20.
- 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. 90.

50.

RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CORONEL DE
GUARDIA DE CORPS



50. RETRATO DEL REY CARLOS IV DE CORONEL DE GUARDIA DE CORPS

50.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Carlos IV de coronel de Guardia de Corps.

Fecha: Ca. 1799-1800.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 202 x 126 cm.

Localización: Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real¹.

Catalogaciones: Gassier 369; GW 782; Gudiol 413/70, 397/85; Morales y Marín 306.

50.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

50.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está extendido y la mano derecha se apoya sobre un cetro. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo, y su mano izquierda sujeta un bicornio. Espacio interior neutro y oscuro.

¹ Este retrato ha formado parte de la colección de pinturas que decoran el Palacio Real desde que fue realizado por Goya. Frédéric Quilliet, en la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.* –obra fue concebida como un catálogo inventario, en el que, a manera de informe, se explicaba al rey José Bonaparte el valor y la significación de la colección real española– proporciona una información que nos permite reconstruir la disposición de las obras de Goya dentro del conjunto de la colección, así como los emparejamientos que ya entonces se realizaban entre ellas. Así, las obras goyescas que permanecían en palacio en 1808 estaban ubicadas en dos habitaciones: el dormitorio de la princesa de Asturias y la biblioteca de la reina. Este *Retrato del rey Carlos IV con uniforme de coronel de Guardias de Corps* estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora, alzado este, parte inferior derecha. Véase al respecto los interesantes trabajos de J. L. Sancho –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; y Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142–.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps², compuesto por una casaca de paño de color azul oscuro con forro rojo, con cuello, solapas y bocamangas vueltas de color rojo con tres galones plateados; chupa roja guarnecida con galón de plata, y calzón rojo; abotonados con botones en las perneras y ligas sencillas con hebillas por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce collarín de color blanco. Calza medias de seda blanca y zapatos negros con hebillas altas plateadas. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle.

De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruzan su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III³; por debajo de la casaca la banda roja de la Orden de San Jenaro, de cuyo extremo pende una insignia de oro, en forma de cruz de Malta; y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce las placas de la Orden de Carlos III, de la Orden del Espíritu Santo y de la Orden de San Jenaro, y otra placa, a modo de venera, formada con las cruces de las Órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. También porta un bastón de mando de madera con empuñadura dorada, y un bicornio de color oscuro, guarnecido con un galón de plata y adornado con escarapela roja. Bajo la casaca, en el lado izquierdo lleva una espada con empuñadura de plata y borla.

50.2.2. *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

² El uniforme que luce Carlos IV se corresponde con el establecido por el Real Decreto de 25 de marzo de 1795.

³ La banda azul con ribetes blancos de la Orden de Carlos III –tal como fue establecida desde su creación en 1771– fue modificada por el propio Carlos IV en 1792, mediante Real Decreto de 12 de junio, en el

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, 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).

que se disponía que dicha banda fuese blanca en medio y azul en los lados. Esta nueva versión de la banda es la que luce el monarca en este retrato.

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; de Luisa 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 enfrentarse 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 cuyo desenlace favorable a España 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, 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 en 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.

50.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo que forma pareja con el de su esposa, el *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte*⁴, obra con la que comparte cronología y avatares.

Los dos lienzos iban a ser enviados a París y ofrecidos a Napoleón como intercambio recíproco de regalos⁵ y demostración de amistad, aunque los problemas diplomáticos que surgieron entre Francia y España después de la Guerra de las Naranjas impidieron que este proyecto se llevase a cabo. El cambio de planes hizo que se destinase a decorar las estancias nobles del

⁴ *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte* (Ca. 1799-1800. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 370; GW 781; Gudiol 414/70, Morales y Marín 305).

⁵ El canje de efigies era una práctica muy común entre las dinastías reales europeas. El hecho de que los monarcas españoles realizaran esta actividad con Napoleón suponía, de facto, el reconocimiento de su autoridad. El retrato ecuestre que envió a los reyes españoles Bonaparte –*Napoleón cruzando los Alpes*– fue realizado por Jacques-Louis David, llegó a Madrid en julio de 1802 y, como consecuencia de los incidentes que tuvieron lugar al terminar la Guerra de las Naranjas, fue devuelto a su país de origen, donde se encuentra actualmente depositado en el Château de la Malmaison.

Palacio Real. En esta ubicación cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que adornaba los muros de las estancias palatinas, y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Es el último retrato individual que Goya pintó del rey Carlos IV y forma parte de la segunda serie de retratos reales realizados entre 1799 y 1801 para renovar la imagen de los monarcas –que había variado notablemente desde 1789, fecha de la que databan sus últimas efigies oficiales–.

Tanto en este retrato como en su pareja, Goya recurrió a un estilo y un esquema compositivo genérico, sin referencias a la tradición española del retrato de aparato regio⁶. Puesto que las dos obras estaban destinadas a la corte francesa, el pintor aragonés presentó a los monarcas con el aire distinguido e internacional con el que ellos deseaban mostrarse ante el primer cónsul; considerando, además, que las referencias a Velázquez carecían de sentido ante el previsible desconocimiento que el público parisino⁷ tenía del maestro sevillano.

El diseño compositivo –que muestra alguna inseguridad en el dibujo– dispone la figura del rey en primer plano, fuertemente iluminada y recortada sobre un fondo muy oscuro, sin ornatos ni referencias espaciales⁸. El monarca se presenta ataviado con indumentaria militar, luciendo diferentes

⁶ En este sentido, J. Brown –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, p. 154– sostiene que tanto este retrato como su pareja “se sitúan en la línea del retrato cortesano francés del siglo XVIII”.

⁷ Véase sobre este aspecto J. Tomlinson. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 114.

⁸ Los elementos compositivos de esta obra son los que J. Brown –*op. cit.*, p. 136-137– señala como característicos del tipo de retrato de aparato que sigue el modelo germánico, frente a la fórmula italianizante –que basaba su mensaje en la fuerza del aparato simbólico–. Sin duda, Goya era buen conocedor de estas dos tendencias y escogió el diseño más adecuado para la función que el lienzo estaba destinado a realizar y al entorno en el que iba a ser contemplado.

insignias y bandas, y apoyando su mano derecha en un cetro, que constituye el único símbolo de su condición regia.

La gama cromática es sencilla, armónica y presenta una gran riqueza de tonos y matices. Las pinceladas están elaboradas con trazos de factura libre y suelta, especialmente en las texturas de los tejidos y en las condecoraciones. Destaca el tratamiento del uniforme, de intenso color rojo vivamente contrastado con el negro de la casaca, sobre la que mediante pequeñas pinceladas muy libres y luminosas, se disponen las condecoraciones que brillan junto al rostro del monarca, de expresión apacible y bonachona.

Este cuadro y su pareja están unidos tonalmente mediante el fondo oscuro, que sirve como telón compartido sobre el que resaltan las tonalidades rojas del rey y amarillas de la reina, centrando la atención sobre las figuras de los soberanos.

Las dos obras gozaron de gran estima por parte de los monarcas. Por ello se realizaron varias copias y réplicas⁹, y los bustos correspondientes a esta pareja de retratos sirvieron como modelos para los grabados que ilustraron la portada del *Kalendario Manual y Guía de Forasteros de Madrid* del año 1800.

⁹ La más conocida de todas ellas es la que se debe a la mano de Agustín Esteve y fue realizada para Manuel Godoy, y actualmente conservada en el Museo del Prado. Sobre estos aspectos véanse V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 101-104, 109–; J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 117–; y E. Lafuente Ferrari –La Reina María Luisa. En *Goya en las colecciones madrileñas: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 172-173–.

50.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

50.3.1. RESUMEN

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Carlos IV, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está extendido y la mano derecha se apoya sobre un cetro de madera con empuñadura dorada. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo y su mano izquierda sujeta un bicornio de color oscuro, guarnecido con un galón de plata y adornado con escarapela roja.

Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps, compuesto por una casaca de paño de color azul oscuro con forro rojo, con cuello, solapas y bocamangas vueltas de color rojo con tres galones plateados; chupa roja guarnecida con galón de plata y calzón rojo abotonados con botones en las perneras y ligas sencillas con hebillas por debajo de la rodilla. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella, en el cuello, luce collarín de color blanco. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebillas altas plateadas. Sus cabellos están cubiertos con una peluca blanca de un solo bucle.

De su cuello pende una cinta roja con el joyel de la Orden del Toisón de Oro. Cruzan 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, de cuyo extremo pende una insignia de oro, en forma de cruz de Malta; y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce las placas de la Orden de Carlos III, de la Orden del Espíritu Santo y de la Orden de San Jenaro, y otra placa, a modo de venera, formada con las cruces de las Órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. También porta, bajo la casaca, en el lado izquierdo una espada con empuñadura de plata y borla.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo que forma pareja con el de su esposa, el *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte*, obra con la que comparte cronología y avatares.

Los dos lienzos iban a ser enviados a París y ofrecidos a Napoleón como intercambio de regalos y demostración de amistad, aunque los problemas diplomáticos entre Francia y España surgidos tras la Guerra de las Naranjas impidieron que este proyecto se llevase a cabo. El cambio de planes hizo que se destinase a decorar las estancias nobles del Palacio Real donde cumplía una función primordial de carácter ornamental y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Es el último retrato individual que Goya pintó del rey Carlos IV y forma parte de la segunda serie de retratos reales realizados entre 1799 y 1801 para renovar la imagen de los monarcas.

Tanto en éste como en su pareja, el pintor recurrió a un estilo y un esquema compositivo genérico, sin referencias a la tradición española del retrato de aparato regio. Presentó a los monarcas con el aire distinguido e internacional con el que ellos deseaban mostrarse ante el primer cónsul francés; puesto que las referencias a Velázquez carecían de sentido ante el previsible desconocimiento que el público parisino tenía del maestro sevillano.

El diseño compositivo dispone la figura del rey en primer plano, fuertemente iluminada y recortada sobre un fondo muy oscuro, sin ornatos ni referencias espaciales. El monarca se presenta ataviado con indumentaria militar, luciendo diferentes insignias y bandas y apoyando su mano derecha en un cetro, que constituye el único símbolo de su condición regia.

La gama cromática es sencilla, armónica y presenta una gran riqueza de tonos y matices. Las pinceladas están elaboradas con trazos de factura libre y

suelta, especialmente en las texturas de los tejidos y en las condecoraciones. Destaca el tratamiento del uniforme, de intenso color rojo vivamente contrastado con el negro de la casaca, sobre la que se disponen –mediante pequeñas pinceladas muy libres y luminosas– las condecoraciones que brillan junto al rostro del monarca, de expresión apacible y bonachona.

Ambos retratos están unidos tonalmente mediante el fondo oscuro, que sirve como telón compartido sobre el que resaltan las tonalidades rojas del rey y amarillas de la reina, centrando la atención sobre sus respectivas figuras.

Las dos obras gozaron de gran estima por parte de los monarcas. Por ello, se realizaron varias copias y réplicas, y los bustos correspondientes a esta pareja de retratos sirvieron como modelos para los grabados que ilustraron la portada del *Kalendario Manual y Guía de Forasteros de Madrid* del año 1800.

50.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Carlos IV, rey de España (1748-1819).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1799-1800.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Militar. Uniforme militar. Casaca. Chupa. Galones. Calzón. Botones. Ligas. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Collarín. Medias. Zapatos. Peluca de un solo bucle. Bicornio. Escarapela. Cinta. 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 Malta. Placa de la Orden de Carlos III. Placa de la Orden de San Jenaro. Placa de la Orden del Espíritu Santo. Cruz de la Orden de Santiago. Cruz de la Orden de Calatrava. Cruz de la Orden de Alcántara.

	Cruz de la Orden de Montesa. Espada. Empuñadura. Borla. Cetro real.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Abulia. Bonhomía. Ejército español. Amistad. Diplomacia.

50.4. 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. 185.
- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 88-89.
- 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, p. 631.
- 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, p. 154.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 116.
- CARLOS IV en 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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. 115.
- 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. 74.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 326.
- 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. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerg, 1996, p. 73-86, p. 84.
- HORNEDO, F. de. El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 394.
- 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. 98.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Reina María Luisa. En *GOYA en las colecciones madrileñas: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 172-173.
- 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. 30.
- 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. 48-49.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Carlos IV. En *GOYA 250 aniversario: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 380.
- 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. 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.
- 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. 308-309.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya: Pintura II: Colecciones del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*. 1970, 7, 25, p. 9-16.
- 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. 53-54.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p.43, 79-80.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 101-104, 110-111.
- 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, p. 131.
- 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, p. 120.
- 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. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225, p. 214, 220-221.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 82, 105, 108, 114-115, 126.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. *Goya: A study of his portraits 1797-99*. New York: The Hispanic Society of America, 1955, p. 23-25.
- 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. 19-20.
- 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. 91.

51.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA
CON TRAJE DE CORTE



51. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA CON TRAJE DE CORTE

51.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La reina María Luisa con traje de corte.

Fecha: Ca. 1799-1800¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm.

Localización: Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real².

Catalogaciones: Gassier 370; GW 781; Gudiol 414/70, 396/85; Morales y Marín 305.

52.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

51.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de una mujer adulta en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha con el rostro vuelto hacia el frente. Los brazos derecho e izquierdo están cruzados hacia el pecho. La mano derecha sujeta

¹ Existe cierta discrepancia entorno a la datación de esta obra, J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 263– mantiene que el retrato es de 1800; mientras que N. Glendinning –*Goya la década de los caprichos: Retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992– piensa que es de 1799.

² Este retrato ha formado parte de la colección de pinturas que decoran el Palacio Real desde que fue realizado por Goya. Frédéric Quilliet, en la *Description des Tableaux du Palais de S. M. C.* –obra fue concebida como un catálogo inventario, en el que, a manera de informe, se explicaba al rey José Bonaparte el valor y la significación de la colección real española– proporciona una información que nos permite reconstruir la disposición de las obras de Goya dentro del conjunto de la colección, así como los emparejamientos que ya entonces se realizaban entre ellas. Así, las obras goyescas que permanecían en palacio en 1808 estaban ubicadas en dos habitaciones: el dormitorio de la princesa de Asturias y la biblioteca de la reina. Este *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte* estaba colocado en el dormitorio de la princesa de Asturias, sala de la Aurora, al lado del *Retrato del rey Carlos IV en traje de caza*.

Véanse al respecto, los interesantes trabajos de J. L. Sancho. 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; y Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808. *Boletín del Museo del Prado*. 2001, XIX, 37, p. 115-142.

un abanico cerrado. La mano izquierda está cerrada. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje camisa³ de gasa de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas ceñidas por encima del codo, adornado en el borde inferior con cenefas de oro y plata y sobrefalda⁴ gris adornada con ribetes bordados en oro y plata y terminada en picos con remates de borlas. Calza medias de seda de color blanco y chapines puntiagudos dorados de estilo napolitano. Sus cabellos oscuros están rizados y peinados con una raya en medio y tocados con un turbante⁵ de gasa blanca, adornado con una pluma blanca y cintas doradas y azules. De su cuello penden dos collares de perlas. Ajusta su talle con la banda de la Orden de la reina María Luisa en la que va prendida la cruz de la misma Orden. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Germánico. Luce en los dedos corazón, anular y meñique de la mano derecha y anular y meñique de la mano izquierda sortijas de oro y piedras preciosas. Luce en ambas muñecas pulseras de oro y piedras preciosas. Luce en sus orejas pendientes de aro de oro y piedras preciosas.

51.2.2. Identificación

[Indicativa] María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (Parma 1751-Roma 1819).

³ A. Reuter –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– precisa que este traje fue, muy probablemente, un regalo que Napoleón hizo a la reina, confeccionado por la célebre modista parisina Madame Nanette.

⁴ A. Leira Sánchez –La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 50– indica que esta sobrefalda sólo se usaba en los trajes de corte, pues, habitualmente, el traje camisa se caracterizaba por su sencillez de líneas, inspirada en la antigüedad grecolatina.

⁵ Este tipo de tocado se puso de moda tras las campañas de Napoleón en Egipto. La pluma tiesa que las adornaba recibía en las cartas de dote la denominación de *plumero*, según señala A. Leira Sánchez –*Ibidem*.–

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 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; y 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 su gobierno, la reina mantuvo una importante relación epistolar⁷ con el valido, que testimonia la fuerte

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].

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.

51.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo que forma pareja con el de su esposo, el *Retrato del rey Carlos IV vestido con uniforme de coronel de Guardias de Corps*⁸ obra con la que comparte cronología y avatares. Las dos piezas fueron realizadas para ser enviadas a París y regaladas a Napoleón como testimonio de amistad e intercambio recíproco de obsequios⁹, aunque las tirantezas diplomáticas que surgieron entre Francia y España tras la Guerra de las Naranjas impidieron que este propósito se llevase nunca a cabo. El cambio

⁸ *Retrato del rey Carlos IV de coronel de Guardia de Corps* (Ca 1799-1800. Óleo sobre lienzo, 202 x 126 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 369; GW 782; Gudiol 413/70, 397/85; Morales y Marín 306).

⁹ El intercambio de retratos era una práctica usual entre las casas reales europeas que pertenecían a la misma familia. El hecho de que los monarcas españoles realizaran esta actividad con Napoleón suponía, de facto, el reconocimiento de su autoridad. El retrato ecuestre que envió Bonaparte –*Napoleón cruzando los Alpes*– fue realizado por Jacques-Louis David, llegó a España en julio de 1802 y, como consecuencia

de planes hizo que se destinase a decorar las estancias nobles del Palacio Real. En esta ubicación, cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que adornaba los muros de las estancias palatinas, y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Es el último retrato individual que Goya realizó de la soberana, dentro de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado notablemente desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales.

Tanto en este retrato como en su pareja, Goya renunció explícitamente a tomar como fuente de inspiración la obra de Velázquez, a la que solía acudir cuando buscaba retratar a los monarcas. Puesto que las dos obras estaban destinadas a la corte francesa, el pintor aragonés presentó a los monarcas con el aire elegante y cosmopolita con el que ellos deseaban mostrarse ante el primer cónsul. Por otra parte, las referencias a Velázquez carecían de sentido ante el previsible desconocimiento que el público francés tenía del maestro sevillano.

La composición sitúa a la figura de la reina en primer plano, fuertemente iluminada, aislada y sin ningún atributo explícito de su condición real, suprimiendo prácticamente el fondo así como toda referencia a una perspectiva lineal¹⁰. No obstante el pintor ha recreado magistralmente un

de los incidentes acaecidos al finalizar la llamada Guerra de las Naranjas, fue devuelto a su país de origen, donde se encuentra depositado en el Château de la Malmaison.

¹⁰ Los elementos compositivos de esta obra son los que J. Brown –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, p. 136-137– señala como característicos del tipo de retrato de aparato que sigue el modelo germánico, frente a la fórmula italianizante –que basaba su mensaje en la fuerza del aparato simbólico–. Sin duda, Goya era buen conocedor de estas dos tendencias y escogió el diseño más adecuado para la función que este lienzo estaba destinado a realizar y al entorno en el que iba a ser contemplado.

ambiente que relaciona armónicamente la figura con el espacio en el que se ubica, como en otros retratos coetáneos¹¹.

La gama cromática es sencilla y armónica y todo el lienzo en su conjunto presenta una gran riqueza de tonos y matices irisados. Las pinceladas destacan por sus trazos de factura libre y suelta, especialmente en las texturas de los tejidos y en los encajes.

El cuadro gozó de gran aprecio por parte de los monarcas. Por ello se realizaron varias copias y réplicas¹², y los bustos correspondientes sirvieron como modelos para los grabados que ilustraron la portada del *Kalendario Manual y Guía de Forasteros de Madrid* del año 1800.

Goya logró reflejar en este retrato, con gran economía de recursos, todo el empaque cortesano y la dignidad regia requeridos por un retrato oficial, aunque sin obviar las huellas que el paso del tiempo había ido depositando en el rostro de la reina, que comenzaba a mostrar signos evidentes de su vejez, aunque mantenía su penetrante mirada, reflejo de su espíritu astuto y dominador.

51.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

51.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de la reina María Luisa de Parma, en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha con el rostro vuelto hacia el frente.

¹¹ Señaladamente con 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).

¹² Sobre este aspecto véase V. de Sambricio –Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 101-104, 109–; J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 117–; y E. Lafuente Ferrari –La Reina María Luisa. En *Goya en las colecciones madrileñas: [Catálogo de exposición]*. 2.ª ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 172-173–.

Los brazos derecho e izquierdo están cruzados hacia el pecho. La mano derecha sujeta un abanico cerrado. La mano izquierda está cerrada.

Viste un traje camisa de gasa de color blanco de estilo Imperio compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas ceñidas por encima del codo, adornado en el borde inferior con cenefas de oro y plata y sobrefalda gris adornada con ribetes bordados en oro y plata y terminada en picos con remates de borlas. Calza medias de seda de color blanco y chapines puntiagudos dorados de estilo napolitano. Sus cabellos oscuros están rizados y peinados con una raya en medio y tocados con un turbante de gasa blanca, adornado con una pluma blanca y cintas doradas y azules. De su cuello penden dos collares de perlas. Ajusta su talle con la banda de la Orden de María Luisa, en la que va prendida la cruz de la misma Orden. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Germánico. Luce en los dedos corazón, anular y meñique de la mano derecha y anular y meñique de la mano izquierda sortijas de oro y piedras preciosas. Luce en ambas muñecas pulseras de oro y piedras preciosas. Luce en sus orejas pendientes de aro de oro y piedras preciosas.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo que forma pareja con el de su esposo, el *Retrato del rey Carlos IV vestido con uniforme de coronel de Guardias de Corps*, obra con la que comparte cronología y avatares.

Las dos piezas fueron realizadas para ser enviadas a París y regaladas a Napoleón como testimonio de amistad e intercambio recíproco de obsequios, aunque las tiranteces diplomáticas que surgieron entre Francia y España tras la Guerra de las Naranjas impidieron que este propósito se llevase a cabo. El cambio de planes hizo que se destinase a decorar las estancias nobles del Palacio Real. En esta ubicación, cumplía una función primordial de carácter ornamental, puesto que adornaba las paredes de las estancias palatinas, y de forma secundaria una función simbólica, puesto que formaba parte del conjunto de representaciones de la efigie real que simbolizaban el poder

regio dentro de su palacio, sede representativa por excelencia de la autoridad real dentro de la capital y por extensión, de todo el reino.

Es el último retrato individual que Goya realizó de la soberana, dentro de la segunda serie de retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801. En estos años, la renovación de los modelos se hizo necesaria porque la imagen de los monarcas había cambiado notablemente desde 1789, fecha en la que ascendieron al trono y momento del que databan sus últimos retratos oficiales.

Tanto en este retrato como en su pareja, Goya renunció explícitamente a tomar como fuente de inspiración la obra de Velázquez, a la que solía acudir cuando buscaba retratar a los monarcas. Puesto que las dos obras estaban destinadas a la corte francesa, el pintor aragonés presentó a los monarcas con el aire elegante y cosmopolita con el que ellos deseaban mostrarse ante el primer cónsul. Por otra parte, las referencias a Velázquez carecían de sentido ante el previsible desconocimiento que el público francés tenía del maestro sevillano.

La composición sitúa a la figura de la reina en primer plano, fuertemente iluminada, aislada y sin ningún atributo explícito de su condición real, suprimiendo prácticamente el fondo así como toda referencia a una perspectiva lineal. No obstante, el pintor ha recreado magistralmente un ambiente que relaciona armónicamente la figura con el espacio en el que se ubica.

La gama cromática es sencilla y armónica y todo el lienzo en su conjunto presenta una gran riqueza de tonos y matices irisados. Las pinceladas destacan por sus trazos de factura libre y suelta, especialmente en las texturas de los tejidos y en los encajes.

El cuadro gozó de gran aprecio por parte de los monarcas, pues se realizaron varias copias y réplicas, y los bustos correspondientes a esta pareja de retratos sirvieron como modelos para los grabados que ilustraron la portada del *Kalendario Manual y Guía de Forasteros de Madrid* del año 1800.

Goya logró reflejar en este retrato, con gran economía de recursos, todo el empaque cortesano y la dignidad regia requeridos por un retrato oficial, aunque sin obviar las huellas que el paso del tiempo había ido depositando en el rostro de la reina, que comenzaba a mostrar signos evidentes de su vejez, aunque mantenía su penetrante mirada, reflejo de su espíritu.

51.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	María Luisa, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1799-1800.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer adulta. Reina de España. Abanico. Traje camisa de estilo Imperio. Bordados. Borlas. Medias. Chapines. Turbante. Pluma. Plumero. Cintas. Collares. Sortijas. Pendientes. Banda de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Cruz de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. Cruz de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico. Perlas. Brillantes. Cabellos rizados.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Arquetipos femeninos. Posición social. Amistad. Diplomacia.

51.4. BIBLIOGRAFÍA

- BERUETE, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 88.
- 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, p. 631.

- 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, p. 154.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 117.
- 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.
- COMBA SIGÜENZA, M. El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya. *Academia*. 1982, 55, p. 125-143, p. 135.
- 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.
- 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. 115.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 74.
- HERRANZ, C. Moda y tradición en tiempos de Goya. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal Goya'96; Lunweg, 1996, p. 73-86, p. 77, 84.
- 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. 393-395, 406.

- 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. 98.
- LAFUENTE FERRARI, E. La Reina María Luisa. En *GOYA en las colecciones madrileñas: [Catálogo de exposición]*. 2.^a ed. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p. 172-173.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 50.
- 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.
- 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. 50-51.
- 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. Goya: Pintura II: Colecciones del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*. 1970, 7, 25, p. 9-16.
- 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.
- 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. 45, 53-54, 63.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p.78-80.
- SAMBRICIO, V. de. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 101-104, 109.
- 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, p. 131.
- 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, p. 121, 135.
- SORIA, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.

- TOMLINSON, J. A. La familia de Carlos IV. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213–225, p. 214, 220-221.
- 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. 82, 105-106, 113-114, 126.
- 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. 91.

52.

RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA,
CONDESA DE CHINCHÓN



52. RETRATO DE MARIA TERESA DE BORBÓN Y VALLABRIGA, CONDESA DE CHINCHÓN¹

52.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón.

Fecha: 1800.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 216 x 144 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

¹ Esta es la denominación con la que se conoce popularmente este retrato, aunque en rigor, María Teresa de Borbón no era condesa de Chinchón en la fecha en que se realizó la obra, sino tres años más tarde, en 1803, cuando su hermano –el cardenal Luis María de Borbón– le cedió el título.

² El tipo de lienzo empleado por Goya es del tipo *mantelillo*, caracterizado por presentar “ligamento de base sarga en sentido trama y en sentido urdimbre, produciendo un efecto decorativo inequívoco, de rombros entrecruzados”, según precisa María Teresa Rodríguez Torres –Economía de guerra en Goya. En *Goya 250 años después: 1746-1996. Congreso Internacional*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 131-149, p. 143–.

³ El retrato fue adquirido por el Estado español –ejerciendo su derecho de tanteo– por 4.000 millones de pesetas en enero del año 2000 a los herederos de la condesa, cuando éstos ya habían aceptado una oferta de compra del empresario y coleccionista Juan Abelló por la misma cantidad. El cuadro fue asignado al Museo del Prado, que también participó en la compra aportando 1.200 millones procedentes del legado Villaescusa. En los años ochenta ya se habían iniciado negociaciones para su compra y –gracias a la *Ley de Patrimonio Artístico* de 1985 que lo declaró bien de interés cultural, y por lo tanto, inexportable– se evitó su venta a una entidad extranjera que ofreció por él 6.000 millones de pesetas. Años después, en 1999, también la Academia de San Fernando lo intentó adquirir por 3.000 millones de pesetas, aunque sin éxito.

La historia de la posesión de esta obra es dilatada. Inicialmente había formado parte de la colección privada de Godoy, de la que pasó a sus descendientes, los duques de Sueca y condes de Chinchón.

En esta familia confluyeron durante el siglo XIX importantes obras artísticas procedentes de los descendientes del infante don Luis de Borbón, lo que hizo de ella una de las más importantes del país. A principio del XX la colección –y en ella, los retratos pintados por Goya– fue dividida en tres partes: El príncipe Rúsoli de Florencia se quedó con *La familia del Infante Don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca, Gassier 152, GW 208); el retrato en pie que hoy se considera *de María Teresa de Borbón* (1800. Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi. Gassier 353; GW 793 n.; Gudiol 328/70, 328/85); y el boceto del *Retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (1784. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi. Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166).

En Madrid, el duque de Sueca, recibió el *Retrato de la condesa de Chinchón* que nos ocupa, dos retratos de perfil 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) y de *su esposa* (1783. Óleo sobre tabla, 47,5 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; De Angelis 159; Salas 141; Morales y Marín 123) y el *Retrato del niño*

Catalogaciones: Gassier 371; GW 793; Gudiol 425/70, 404/85; Salas 360; Morales y Marín 307.

52.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

52.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de una mujer joven sentada en un sillón, de frente, con el rostro ladeado hacia su izquierda. Los brazos derecho e izquierdo están cruzados sobre su vientre grávido. La mano derecha se apoya sobre la mano izquierda. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje camisa de gasa moteada de color blanco de estilo Imperio, compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas y ajustadas, ceñidas por encima del codo, adornado con un trenzado de seda de color azul y blanco en la cintura, galones azules dispuestos en el borde inferior y en las mangas⁴. Sus cabellos rubios y rizados están tocados con una cofia blanca adornada con cintas y plumas azules y espigas de trigo verdes, sujeta bajo la barbilla con una cinta blanca. Luce en el dedo corazón

Luis María de Borbón (1783. Óleo sobre lienzo, 134 x 115 cm. Madrid, Colección marqueses de Miraflores. Gassier 159; GW 209; Gudiol 149/70, 138/80; Morales y Marín 128).

Finalmente, los condes de Maubou, en París, recibieron 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); el *Retrato del infante don Luis*, que actualmente se considera obra de Mengs; y 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).

Sobre la partición testamentaria de la colección artística véase J. Baticle. –Goya. Barcelona: Crítica, 1995, p. 64-65–.

⁴ María José Sáez Piñuela –Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 234– ofrece una pormenorizada descripción de la indumentaria: “la condesa luce un traje compuesto por una túnica de finísimo tul, salpicado de florecitas bordadas en oro, pero su transparencia queda velada por otra túnica interior de raso también blanco, adornado de azul. El escote es redondo y, por tanto, más comedido que los impuestos en la moda francesa, mientras que las mangas llegan casi hasta el codo. El oro pálido de sus cabellos queda apenas encerrado en la preciosa cofia adornada de espigas y lazos, que sujeta bajo la barbilla. La moda francesa ha sido copiada al crear el modelo de nuestra elegante condesa, pero se le han añadido detalles muy ‘a la española’ que le proporcionan especial encanto, elegancia y recato a todo el conjunto: escote pequeño, mangas más largas, faldas transparentes veladas por fuertes rasos. Bajo el endeble barniz del afrancesamiento queda todavía pura el alma española”.

de la mano derecha un anillo⁵ con una miniatura representando un busto masculino y en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija pequeña. El sillón es de estilo cabriolé, con madera tallada, moldada y dorada, tapizado con un tejido de color gris azulado; tiene el respaldo bajo y ovalado y los brazos tapizados.

52.2.2. 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 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).

Esposa de Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Castuera, Badajoz 1767-París 1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castillofiel, duque de Alcuía y de Sueca, marqués de

⁵ Se trata de una variedad de sortija –a la manera de los retratos de esponsales– que representa a un caballero que ostenta la orden de Carlos III, seguramente Godoy, según precisa M. B. Mena Marqués. – 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–.

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.

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.

Madre de Carlota Luisa Manuela Godoy y Borbón (Madrid 1800-1886), XVI condesa de Chinchón, duquesa de Alcudia 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-Paris 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 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 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 Rúsoli 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– provocaron

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 Pontejos, 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 ir la 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–.

52.2.3. Interpretación

Retrato de encargo¹¹ realizado por mandato de Godoy para conmemorar los tres años de su matrimonio y su futura paternidad, puesto que la efigiada se encontraba embarazada del primer descendiente de ambos.

La obra ha sido reconocida unánimemente por la crítica como una de las cumbres dentro de la retratística de Goya y quizá también como su pintura de mayor categoría estética, que ha permanecido hasta muy recientemente en manos privadas¹².

María Teresa de Borbón ya había sido retratada por el pintor aragonés en diversas ocasiones¹³ anteriores. En este lienzo ella aparece —joven y

¹¹ El comitente fue Manuel Godoy, quien veía en su futura paternidad un fuerte lazo de unión a la familia real. Es probable que la idea de encargar la obra –cuyo precedente más claro hay que buscarlo en los retratos de las reinas Habsburgo en estado de buena esperanza– esté unida a la proyección social que de su paternidad deseaba obtener el hombre más poderoso del país. El lienzo poseía además, un significado especial para toda la familia, pues fue realizado entre abril y mayo de 1800, el mismo año en que su hermano, siendo arzobispo de Toledo y Sevilla, fue elevado al cardenalato y los restos de su padre –el infante don Luis, hijo de Felipe V– fueron trasladados, a instancias de Godoy, al Panteón de Infantes del Escorial.

La relevancia que el hecho de retratarse poseía se refleja en las cartas de la reina María Luisa a Godoy del 22 y el 24 de abril de 1800 citadas por V. de Sambricio –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. 34–: “Amigo Manuel, mucho nos alegramos que estés bueno, así como tu muger, esperando siga bien asta salir de todo. También nos alegramos se retrate” notificándole al finalizar la carta que “el Rey dice q^e en acabando Goya el R^o de tu muger q^e venga a hacer el de todos juntos aquí...” manifestándole dos días después: “...muy bien me parece lo q^e le has dicho a Goya p^o déjale q^e concluia bien el Retrato de tu muger ...”.

¹² Quizá sea precisamente este hecho el que haya pospuesto hasta fechas recientes la aplicación al estudio de este retrato de las más innovadoras técnicas utilizadas en el ámbito de la investigación artística –como estudios estratigráficos de los pigmentos, análisis químicos, pruebas radiológicas, etc–.

Por esta razón, sólo desde el año 2001, gracias al trabajo de Isadora 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, p. 150-151, 179– tenemos conocimiento de que bajo esta admirada obra existe un retrato de su marido, de cuerpo entero y en pie, datado por la investigadora hispano-norteamericana entre junio de 1796 y abril de 1800. La aplicación de la técnica de rayos X ha permitido así mismo detectar un tercer retrato incompleto, probablemente dedicado al duque de Alba, fallecido en junio de 1796. De este modo, según Isadora Rose de Viejo, Goya aprovechó el mismo lienzo en tres ocasiones. Esperamos que la pertenencia de este retrato a la colección del Museo del Prado haga posible la divulgación de informaciones más extensas y documentadas al respecto.

¹³ Cuando era una niña la retrató en dos ocasiones; en el gran retrato de grupo *La familia del infante Don Luis de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Magnani-Rocca. Gassier 152; GW 208) y en el *Retrato de la niña María Teresa de Borbón* (1783. Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm.

hermosa— cobijando en su seno al hijo del hombre más poderoso de la época, en un momento personal de esplendor y felicidad. No obstante, Goya refleja, antes que nada, a una muchacha —frágil y dulce— por la que siente cariño y ternura, que no porta ningún signo de la realeza a la que pertenece.

Aparece azorada y tímida, apartando la mirada, delicada pero no superficial, exquisita y elegante, en un gesto de dulce abandono, ofreciendo una lección de delicadeza artística y humana. Su gesto transmite una serena y asumida sensación de soledad, subrayada por la carencia de referencias espaciales concretas; la estancia parece vacía, como si el personaje estuviese envuelto en una intemporalidad consciente, como si el autor y su modelo, observando el mundo en derredor, decidiesen que era preferible permanecer al margen de las intrigas cortesanas y de las escandalosas y próximas conductas morales de los poderosos del momento.

Delante de un fondo claroscuro transparente que aumenta la plasticidad de las formas, la composición se construye con gran simplicidad, sobre dos ejes diagonales marcados por los brazos y los pliegues ascendentes de la falda, que se entrecruzan destacando el vientre. Sobre el incide un movimiento concéntrico conseguido gracias a las molduras del sillón y su respaldo redondo, logrando que la mirada del espectador se fije en el centro geométrico del lienzo, que coincide con el vientre materno, sobre el que se cierran protectoras las manos, suavemente cogidas, y selladas por el anillo, retrato y símbolo de su marido, ostentoso por su tamaño y por su posición central.

La luz transversal, que procede del lado izquierdo, ilumina la parte superior de la figura, destacando su regazo y su rostro. En el centro de la estancia sombría emerge la figura, iluminada y luminosa, de María Teresa, en diferentes tonalidades nacaradas de plata y gris. La luz envuelve la figura y

Washington, National Gallery of Art, Colección Ailsa Mellon Bruce. Gassier160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; Salas 145; De Angelis 158; Morales y Marín 127).

De adulta, también en dos oportunidades: el *Retrato de María Teresa de Borbón* (1800 Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi. Gassier 353; GW 793n; Gudiol 328/70, 328/85) y el que nos ocupa.

se refleja sobre ella como en un espejo. De manera que, con una paleta muy reducida y graciosa, una sabia gradación de los efectos lumínicos en la piel y los tejidos, Goya consigue dar la sensación de espacialidad. El dibujo es de un gran refinamiento; y la pincelada, suave y sugerente con los detalles y las texturas, alcanza rasgos impresionistas. Las telas adquieren vida propia conforme descienden los anchos pliegues de la falda.

La lectura simbólica de este lienzo resulta especialmente interesante, más allá de la aparente sencillez de la composición, pues resalta eficazmente el tópico de la fertilidad y la función reproductora femenina a través de varios signos: las espigas verdes¹⁴ que aparecen en el tocado de la joven y son el atributo característico de la diosa Ceres; la composición cóncava y envolvente; o la forma del vestido a modo de vasija, que, significativamente, queda sellado por el camafeo conyugal, denotando la posesión del marido sobre la mujer y el hijo gestado. Sin embargo, Goya va más allá del tópico para interesarse por la individualidad de la persona, aspecto reflejado en el amable y detallado tratamiento del rostro y en la profundidad psicológica con la que retrata su soledad y su fragilidad.

Luces, colores, dibujo, actitud, composición, perspectiva y atmósfera se conjugan armónicamente merced a los pinceles de Goya y el resultado es la culminación de la genialidad del maestro, que conoce y aprecia a su modelo, dando lugar a una imagen inolvidable hecha magia e intelecto, realidad y discreción, respeto y afecto, proximidad y verosimilitud. Es, en suma, una

¹⁴ M. B. Mena Marqués –*op. cit.*, p. 200– indica que el tocado que luce María Teresa sigue la moda de la época, en la que eran frecuentes los adornos de flores y frutos. El suyo está formado por espigas de trigo, símbolo tradicional de la fecundidad desde la Antigüedad, en que eran emblema de la diosa Ceres. Es este caso, las espigas son verdes, recién granadas, como promesa tangible del futuro niño.

Abundando en esta significación, I. Rose de Viejo –*op. cit.*, p. 179– precisa que las espigas, además de considerarse tradicionalmente como signo de fertilidad, están también simbólicamente relacionadas con Godoy, su marido, y con la “la madre España”, según ponía de manifiesto Juan Menéndez Valdés en un poema dedicado al duque de Alcudía, en 1797: “... un haz de espigas cima gloriosa en vuestras armas sea”; y “... de espigas de oro la madre España coronada encumbra su frente venerable ...”.

Por su parte 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. 108– enriquece la significación de este tocado al señalar que las espigas del pelo servían también como emblema de la simplicidad clásico-bucólica característica de la época. Lo

de las pinturas que mejor expresan una época, sin perjuicio de la universalidad de su mensaje estético.

52.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

52.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga, XV condesa de Chinchón, sentada en un sillón, de frente, con el rostro ladeado hacia su izquierda. Los brazos derecho e izquierdo están cruzados sobre su vientre grávido. La mano derecha se apoya sobre la mano izquierda.

Viste un traje camisa de gasa moteada de color blanco de estilo Imperio, compuesto por un vestido de talle alto, escote redondo y mangas cortas y ajustadas, ceñidas por encima del codo, adornado con un trenzado de seda de color azul y blanco en la cintura, galones azules dispuestos en el borde inferior y en las mangas. Sus cabellos rubios y rizados están tocados con una cofia blanca adornada con cintas y plumas azules y espigas de trigo verdes, sujeta bajo la barbilla con una cinta blanca. Luce en el dedo corazón de la mano derecha un anillo con una miniatura representando un busto masculino y en el dedo meñique de la mano izquierda una sortija pequeña.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro amueblado con un sillón de estilo cabriolé, con madera tallada, moldada y dorada; tapizado con un tejido de color gris azulado; con respaldo bajo y ovalado y los brazos tapizados.

Es un retrato de encargo, realizado por mandato de Godoy para conmemorar los tres años de su matrimonio y su futura paternidad, puesto que la efigiada se encontraba embarazada

ejemplifica con un comentario de Laure Junot, quien por estas mismas fechas, vió a Josefina Bonaparte con amapolas y mazorcas doradas en el pelo.

Esta obra ha sido reconocida unánimemente por la crítica como una de las cumbres dentro de la retratística de Goya y quizá también como su pintura de mayor categoría estética.

María Teresa de Borbón ya había sido retratada por el pintor aragonés en diversas ocasiones anteriores. En este lienzo ella aparece –joven y hermosa– cobijando en su seno al hijo del hombre más poderoso de la época, en un momento personal de esplendor y felicidad. No obstante, Goya refleja, antes que nada, a una muchacha –frágil y dulce– por la que siente cariño y ternura.

Aparece azorada y tímida, apartando la mirada, delicada pero no superficial, exquisita y elegante, en un gesto de dulce abandono. Su gesto transmite una serena y asumida sensación de soledad, subrayada por la carencia de referencias espaciales concretas: la estancia parece vacía, como si el personaje estuviese envuelto en una intemporalidad consciente, al margen de las intrigas cortesanas y de las escandalosas conductas morales de los poderosos del momento.

Delante de un fondo con un claroscuro transparente, la composición se construye con gran simplicidad, sobre dos ejes diagonales marcados por los brazos y los pliegues ascendentes de la falda, que se entrecruzan destacando el vientre. Sobre él incide un movimiento concéntrico conseguido gracias a las molduras del sillón y su respaldo redondo, logrando que la mirada del espectador se fije en el centro geométrico del lienzo, que coincide con el vientre materno, sobre el que se cierran protectoras las manos, suavemente cogidas, y selladas por el anillo, retrato y símbolo de su marido, ostentoso por su tamaño y por su posición.

La luz transversal, que procede del lado izquierdo, ilumina la parte superior de la figura, destacando su regazo y su rostro. En el centro de la estancia sombría emerge la figura, iluminada y luminosa de María Teresa, en diferentes tonalidades nacaradas de plata y gris. La luz envuelve la figura y se refleja sobre ella como en un espejo. De manera que, con una paleta muy reducida y una sabia gradación de los efectos lumínicos, Goya consigue crear la sensación de espacialidad.

El dibujo es de un gran refinamiento; y la pincelada, suave y sugerente con los detalles y las texturas, alcanza rasgos impresionistas. Las telas adquieren vida propia conforme descienden los anchos pliegues de la falda.

La lectura simbólica resulta especialmente interesante, más allá de la aparente sencillez de la composición, pues resalta eficazmente el tópico de la fertilidad y la función reproductora femenina a través de varios signos: Las espigas verdes que aparecen en el tocado de la joven y son el atributo característico de la diosa Ceres; la composición cóncava y envolvente; o la forma del vestido a modo de vasija, que, significativamente, queda sellado por el camafeo conyugal, denotando la posesión del marido sobre la mujer y el hijo gestado. Sin embargo, Goya va más allá del tópico para interesarse por la individualidad de la persona, aspecto reflejado en el amable y detallado tratamiento del rostro y en la profundidad psicológica con la que retrata su soledad y su fragilidad.

Luces, colores, dibujo, actitud, composición, perspectiva y atmósfera se conjugan armónicamente merced a los pinceles de Goya y el resultado es la culminación de la genialidad del maestro, que crea una imagen hecha magia e intelecto, realidad y discreción, respeto y afecto, proximidad y verosimilitud. Es, en suma, una de las pinturas que mejor expresan una época, sin perjuicio a la universalidad de su mensaje estético.

52.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Borbón y Vallabriga, María Teresa Josefa (1780-1828). XV Condesa de Chinchón. Marquesa de Boadilla del Monte. Godoy y Álvarez de Faria, Manuel Domingo Francisco (1767-1851). Príncipe de la Paz y de Basano. Barón de Mascalbó. Conde de Castillofiel. Duque de Alcuía y de Sueca. Marqués de Álvarez. Señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá. Ceres.
CRONOLÓGICOS	1800.

TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato sedente. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato alegórico. Retrato repintado. Obra maestra.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer joven. Mujer embarazada. Noble. Sillón de estilo cabriolé. Traje camisa de estilo Imperio. Galones. Cofia. Cintas. Plumas. Espigas. Anillo. Sortija.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Arquetipos femeninos. Metáforas femeninas. Maternidad. Embarazo. Fertilidad. Afecto. Matrimonio. Reconocimiento social. Mitología. Belleza. Soledad. Fragilidad. Timidez. Composición cóncava.

52.4. 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.
- ALONSO TEJADA, L. Goya, perseguido por la Inquisición. *Historia 16*. 1996, 240, p. 58-72, p. 64.
- 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. 153.
- ARMESTO SÁNCHEZ, J. (coord.). La Condesa de Chinchón. En *HISTORIA del arte: Comentarios de obras maestras*. Granada: Port-Royal, 1998, p. 298-302.
- 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. 29-30, 32.
- 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.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 38.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 64-65, 67, 173, 178.

- 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. 24.
- BERUETE y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 92-94.
- 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.
- BONET CORREA, A. Goya: arte y libertad. En *GOYA y su época*. Madrid: Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275, p. 4-10, p. 10.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte, 38, p. 12, 53-54, 112, 148.
- 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, p. 630.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya vida y obra*. Colonia: Könemann, 1999, p. 57.
- 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.
- 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, p. 40.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996, p. 65.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 122-123.
- CARRETE PARRONDO, J. Condesa de Chinchón. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. La condesa de Chinchón. 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.
- 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. 154.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 77.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 100, 116-117.

- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 68-72, 87, 91, 123.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en el arte moderno. *Goya*. 1971, 100, p. 252-261, p. 259.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 33, 35.
- 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, 66, 70, 72.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 115.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 28, 69.
- 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. 17, 20, 23.
- 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. 333.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 299.
- 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, p. 464.
- 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. 116-117.
- 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. 345.
- *GOYA: su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 328-329.
- *GRANDES maestros: Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 1995, p. 49.
- GRASA, T. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150, 160.
- GUDIOL, J. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, 1985, p. 86-87.
- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrans, [1965], p. 116-117.

- GUTIÉRREZ 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. 266.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 395-396, 406, 409.
- 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. 83, 98.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas: [Catálogo de exposición]*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 20-22.
- 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. Soliloquio y confidencia ante la Condesa de Chinchón. *ABC*. 12-11-1961, p. 7-9.
- 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, p. 46-48.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 175-176.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 301-304.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 57.
- 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. 31.
- 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. 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.
- 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*. [Madrid]: Museo del Prado, 1988, p. 252-254.

- 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. 18-19.
- 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. 199-203.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 68.
- MONTERO, A. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa: Retratos de Goya. *Antiquaria*. 1989, febrero, 59, p. 38-43, p. 39, 42.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 324.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojos de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273¹⁵, p. 236.
- 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.
- PITA ANDRADE, José M. *Goya: Obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989, p. 134-136.
- PRADOS LÓPEZ, J. La condesa de Chinchón o el respeto emocionado. *Mundo Hispánico*. 1961, 164, p. 44-45.
- PUENTE, J. de la. Goya decimonónico y los goyescos españoles del siglo XIX. 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. 323-367, p. 338.
- RAMÓN JARNÉ, R. La condesa de Chinchón. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 104-105.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 63.
- 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, 332.
- 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. 108.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 54-56.

¹⁵ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- 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, p. 143.
- 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, p. 150-151.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152.
- SAÉZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239, p. 232, 234-235.
- 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. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113, p. 97, 106.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 53.
- 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. 25.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 76, 104, 149.
- TOMLINSON, J. *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 108, 126, 140, 142-145.
- 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. 14.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1994, p. 106-107.
- WALDMANN, S. *Goya and the Duches of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library, p. 53, 81.
- 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. 91.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 37.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 31, 99.

53.

RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE
BORBÓN Y VALLABRIGA



53. RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA

53.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga.

Fecha: Ca. 1800.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 200 x 106 cm.

Localización: Sao Paulo, Brasil, Museo de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand¹.

Catalogaciones: Gassier 372; GW 794; Gudiol 447/70, 425/80; Morales y Marín 308.

53.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

53.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre joven en pie en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae hacia el cuerpo y la mano derecha cae lánguida. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto y la mano izquierda sostiene un breviario entreabierto. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste indumentaria talar de color rojo, compuesta por sotana abotonada, roquete de color blanco, muceta de color rojo y manto de color rojo abotonado. Sus cabellos rubios naturales están peinados con un solo bucle hacia detrás. Se toca con un solideo de seda de color rojo. De su cuello

¹ Aunque carecemos de información detallada sobre la historia de la posesión de este retrato, durante la gran exposición que tuvo lugar en el año 1900, figuraba como obra propiedad del marqués de Casa Torres, aunque su identificación era errónea. Sobre esta cuestión véase J. Vega –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. 2, p. 240-242–.

pende una cadena de oro con la cruz pectoral. Luce sobre el pecho a modo de collar la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III²; la banda roja de la Orden de San Jenaro; la banda azul de la Orden del Espíritu Santo; y tres condecoraciones³. Luce en el dedo anular de la mano derecha un anillo episcopal.

53.2.2. *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).

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, mediante el Real Decreto de 12 de junio, por el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados. Los colores de la banda de la Orden de Carlos III que porta el cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga son los dispuestos por el Real Decreto de 12 de junio de 1792, por el que se modifica el decreto de creación de la Orden de 1771.

³ Aunque son difíciles de identificar –dado el carácter abocetado de los trazos– muy probablemente estas condecoraciones son las correspondientes a cada una de las Órdenes cuyas bandas luce.

Hermano de Antonio María de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1779-1779); de María Teresa Josefa de Borbón y Vallabriga⁴ (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

⁴ 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*

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*⁵ no tenía rango especial

1996. *Patio de la Infanta, Zaragoza: [Catálogo de Exposición]*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 37-62, p. 45-.

⁵ 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 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

alguno, por lo que fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga⁶. 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

que se ha de guardar y cumplir en las Indias la Pragmática Sanción de 23 de marzo de 1776 sobre contraer matrimonios".

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".

⁶ 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–.

imprimió profunda huella, pues durante toda su vida fue un hombre refinado y culto como él, aunque de carácter tímido y retraído.

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 Buitrón⁷, 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

⁷ Francisco Antonio Lorenzana y Buitrón (León 1722-Roma 1804) fue designado obispo 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.

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 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 Scala⁸ 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.

⁸ 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.

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.

Tras el 2 de mayo de 1808 y la abdicación de Fernando VII en favor de Napoleón, evitó el exilio y el 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, obligaron 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.

53.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁹ de carácter conmemorativo realizado para celebrar la designación del retratado como cardenal y testimoniar de este modo la rehabilitación social que los hijos del infante don Luis estaban disfrutando.

La obra estaba destinada a cumplir una función solemne relacionada con la loa de la nueva posición ascendente del cardenal, quien había vivido, como el resto de su familia, privado del uso del apellido Borbón y fuera del círculo real, a causa del “matrimonio desigual” entre sus padres, según sentenciaba la Pragmática Sanción. Estas circunstancias variaron tras el enlace matrimonial de su hermana María Teresa con Manuel Godoy en el año 1797. A partir de esta fecha, el propio Godoy se encargó de promocionar a la familia de su esposa y de recuperar los títulos y dignidades que les correspondían, de manera que redundasen en su propio engrandecimiento y proyección pública.

Encabeza la serie¹⁰ de retratos que se hicieron de él para satisfacer la demanda de diversas instituciones religiosas. No obstante, no era esta la

⁹ Desconocemos el contexto así como las circunstancias en que se efectuaron este encargo. Sin embargo, es verosímil presuponer que la realización de este retrato formase parte –de una forma u otra– de las obligaciones que Goya tenía como pintor real, dada la preeminencia social que la familia del infante adquirió tras su emparentamiento con Godoy. Este hecho explica, en parte, que no se haya conservado documentación que testimonie las condiciones y circunstancias de realización de la obra, ni del precio que se pagó por ella, pues formaría parte de nuevos retratos de los diferentes miembros de la familia real que Goya –en calidad de Primer Pintor de Cámara– estaba realizando en torno al año 1800.

¹⁰ Además de éste, existen otros dos retratos del cardenal conservados en el Museo del Prado: *Retrato del cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga* (Ca. 1798. 200 x 114 cm. Madrid, Museo del Prado, inventario 3254) y *Retrato del cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga* (Ca. 1800. Óleo sobre lienzo, 214 x 136 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 373; GW 795; Gudiol 448/70, 426/80; Salas 362; Morales y Marín 309).

El primero de los dos se atribuye a Esteve, aunque este aspecto está todavía pendiente de estudios que clarifiquen definitivamente la cuestión. Fue expuesto en Madrid con motivo de la exposición *La Alianza de dos monarquías: Wellington en España*, y J. J. Luna redactó su ficha catalográfica, que se puede consultar en el catálogo que se editó con motivo de la misma.

primera ocasión en que Goya le retrataba, pues ya había tenido la ocasión de pintarlo años atrás¹¹ en el palacio de Arenas de San Pedro, cuando trabajó bajo el mecenazgo del infante don Luis.

El esquema compositivo está inspirado en fuentes velazqueñas. Sobre un fondo neutro se recorta la figura solemne del retratado, en la que destacan la verticalidad y el estatismo, logrados con la reducción del movimiento de los pliegues. La mirada enfrenta directamente al espectador y muestra una actitud ligeramente displicente, interpretada incluso como pusilánime, pero no carente de elegancia.

La gama cromática también se inspira en el maestro sevillano. Es brillante y austera, pues combina una gama bastante reducida de colores que contrastan vivamente entre sí. Destaca especialmente el rojo vibrante de la indumentaria, que cobra una especial importancia por su gran sentido plástico. Por su parte, las pinceladas presentan unos trazos muy similares a los del *Retrato de la familia de Carlos IV*¹², destacadamente en la descripción de los ornatos pectorales, las carnaciones y en el juego de blancos y transparencias de los encajes.

También J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 126, 255– señala que, como obra de Esteve, se conserva en la sacristía de la catedral de Toledo otro retrato del cardenal realizado en estas mismas fechas en las que aparece sentado y con el birrete sobre el faldón.

Por su parte, J. Gállego Serrano –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 113-114– habla de que existe en Florencia, en la colección privada del conde Alessandro Augusto Contini-Bonacossi un *Retrato de busto del cardenal*, que Gállego considera modelo preparatorio para el posterior retrato de cuerpo entero conservado en el Museo de Sao Paulo. Lamentamos no haber podido localizar ni identificar ninguna otra información al respecto.

¹¹ *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).

Así mismo aparece de perfil en el retrato colectivo *La familia del infante don Luis* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Maganani-Roca, Corte di Mamiano. Gassier 152; GW 208; Gudiol 152/70, 140/80; Morales y Marín 124).

¹² *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, 413/80; Morales y Marín 316).

Goya mantenía con el effigiado una cercana relación de afecto prolongada a lo largo del tiempo¹³, que se hace patente en la visión solemne que proyecta del cardenal, al que presenta como la dignidad personificada de un príncipe de la Iglesia Católica.

53.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

53.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de Luis María de Borbón y Vallabriga, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo de Toledo, arzobispo de Sevilla, en pie en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae hacia el cuerpo y la mano derecha cae lánguida. El brazo izquierdo está flexionado en ángulo recto y la mano izquierda sostiene un breviario entreabierto.

Viste indumentaria talar de color rojo, compuesta por sotana abotonada, roquete de color blanco, muceta de color rojo y manto de color rojo abotonado. Sus cabellos rubios naturales están peinados con un solo bucle hacia detrás. Se toca con un solideo de seda de color rojo. De su cuello pende una cadena de oro con la cruz pectoral. Luce sobre el pecho a modo de collar la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III; la banda roja de la Orden de San Jenaro; la banda azul de la Orden del Espíritu Santo; y tres condecoraciones. Luce en el dedo anular de la mano derecha un anillo episcopal.

¹³ La relación entre Goya y el cardenal se mantuvo, al menos, hasta los años posteriores al fin de la Guerra de la Independencia. Se conserva documentación relativa a la propuesta que Goya hizo a D. Luis María para pintar lo que luego serían los lienzos de *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345. Madrid, Museo del Prado. Gassier 536; GW 982; Gudiol 623/70, 602/80; Morales y Marín 451) y el *Tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 537; GW 984; Gudiol 624/70, 603/80; Morales y Marín 453).

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo de carácter conmemorativo realizado para celebrar la designación del retratado como cardenal y testimoniar de este modo la rehabilitación social que los hijos del infante don Luis estaban disfrutando.

La obra estaba destinada a cumplir una función solemne relacionada con la loa de la nueva posición ascendente del cardenal, quien había vivido privado del uso del apellido Borbón y fuera del círculo real, a causa del “matrimonio desigual” entre sus padres. Estas circunstancias variaron tras el enlace matrimonial de su hermana María Teresa con Manuel Godoy en el año 1797. A partir de esta fecha, Godoy se encargó de promocionar a la familia de su esposa y de recuperar los títulos y dignidades que les correspondían, de manera que redundasen en su propio engrandecimiento y proyección pública.

Encabeza la serie de retratos que se hicieron de él para satisfacer la demanda de diversas instituciones religiosas. No obstante, no era esta la primera ocasión en que Goya le retrataba, pues ya había tenido la ocasión de pintarlo años atrás en el palacio de Arenas de San Pedro, cuando trabajó bajo el mecenazgo del infante don Luis.

El esquema compositivo está inspirado en fuentes velazqueñas. Sobre un fondo neutro se recorta la figura solemne del retratado, en la que destacan la verticalidad y el estatismo, logrados con la reducción del movimiento de los pliegues. La mirada enfrenta directamente al espectador y muestra una actitud ligeramente displicente, interpretada incluso como pusilánime, pero no carente de elegancia.

La gama cromática también se inspira en el maestro sevillano. Es brillante y austera, pues combina una gama bastante reducida de colores que contrastan vivamente entre sí. Destaca el rojo vibrante de la indumentaria que cobra una especial importancia por su gran sentido plástico. Por su parte, las pinceladas

D. Luis María, en calidad de regente, concedió a Goya una asignación mensual de 1.500 reales y una suma adicional para la adquisición de los materiales necesarios. Para ampliar estos datos véase J. Baticle. –Goya. Barcelona: Crítica, 1995, p. 272–.

presentan unos trazos muy similares a los del *Retrato de la familia de Carlos IV*, destacadamente en la descripción de los ornatos pectorales, las carnaciones y en el juego de blancos y transparencias de los encajes.

Goya mantenía con el efigiado una cercana relación de afecto prolongada a lo largo del tiempo, que se hace patente en la visión solemne que proyecta del cardenal, al que presenta como la dignidad personificada de un príncipe de la Iglesia Católica.

53.3.2. *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	Ca. 1800.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en pie. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre joven. Eclesiástico. Clérigo. Sacerdote. Liberal. 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. Consejero de Estado. Noble. Grande de España. Breviario. Indumentaria talar. Sotana. Botones. Roquete. Muceta. Manto. Solideo. Cadena. Cruz pectoral. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espíritu Santo. Condecoraciones. Anillo episcopal.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Reconocimiento social. Religiosidad. Solemnidad. Liberalismo. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Triunfo social. Timidez. Influencia velazqueña. Verticalidad. Estatismo.

53.4. 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.
- 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. 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. 30-31.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 94-95.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 126, 255.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 76.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 114-115.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 69, 114.
- 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, 66, 71.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 31.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 20.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 69.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 166.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
- 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. 98.

- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 68-69.
- 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. 194-195.
- OLAVIDE, I. D. Luis de Borbón y Farnesio y D. Luis de Borbón y Vallabriga. *Revista de Archivos, bibliotecas y museo*. 1902, 6, p. 437-455.
- PEÑA LAZARO, Rosario. Teresa de Vallabriga: Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XXXV, 1989, p. 103-121.
- 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.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152, p. 150.
- 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. 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. 2, p. 240-242.

54.

RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE
BORBÓN Y VALLABRIGA



54. RETRATO DEL CARDENAL DON LUIS MARÍA DE BORBÓN Y VALLABRIGA

54.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga.

Fecha: Ca. 1800¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 214 x 136 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 373; GW 795; Gudiol 448/70, 426/80; Salas 362; Morales y Marín 309.

54.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

54.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero de un hombre joven en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado en ángulo recto y la mano derecha sostiene un

¹ La imprecisión en la datación de esta obra nace de que este cuadro, según señalan la mayor parte de los especialistas, parece una versión del conservado en Sao Paulo, *Retrato del cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga* (Ca. 1800. Óleo sobre lienzo, 200 x 106 cm. Sao Paulo, Brasil, Museo de Arte de Sao Paulo. Gassier 372; GW 794; Gudiol 447/70, 425/80; Salas 361; Morales y Marín 308). De modo que, aunque estilísticamente está próximo al período de 1800, la franja de tiempo en que pudo realizarse abarca potencialmente desde el año en el que fue nombrado cardenal –1800– hasta el momento en que fue designado presidente del Consejo de Regencia –1814–.

² El lienzo original está formado por tres telas, de las que se observan dos costuras verticales en ambas orillas. También ha sido forrado. La pintura presenta un fuerte craquelado horizontal bastante estable, aunque en algunas zonas está levantado. Existen algunas faltas que han sido retocadas. El barniz está algo amarillo y rechupado. Sobre todos los aspectos relacionados con el estado de conservación de la obra véase M. Moreno de las Heras –*Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 251–.

³ Al Museo del Prado, en cuyo inventario figura con el n. 738, llegó por Real Orden de 23 de marzo de 1906, procedente del Ministerio de Estado. M. Moreno de las Heras –*ididem*– recoge que A. Mayer y J. Gudiol indicaron que esta obra estaba anteriormente en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Roma, sin aportar las fuentes de donde obtienen dicha información.

breviario entreabierto. El brazo izquierdo cae hacia el cuerpo y la mano izquierda cae lánguida. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste indumentaria talar de color rojo, compuesta por sotana abotonada, roquete de color blanco y manto de color rojo. Sus cabellos rubios naturales están peinados con un solo bucle hacia detrás. Se toca con un solideo de seda de color rojo. De su cuello pende una cadena de oro con la cruz pectoral. Luce sobre el pecho a modo de collar la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III⁴; la banda roja de la Orden de San Jenaro; la banda azul de la Orden del Espíritu Santo; y tres condecoraciones. Luce en el dedo anular de la mano derecha un anillo episcopal.

54.2.2. *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

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, mediante el Real Decreto de 12 de junio, por el que se dispuso que fuese blanca en medio y azul en los lados. Los colores de la banda de la Orden de Carlos III que porta en este retrato el cardenal son los dispuestos por el Real Decreto de 12 de junio de 1792, por el que se modifica el decreto de creación de la Orden de 1771.

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 Vallabriga⁵ (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-

⁵ 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*

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); 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 Alcudia 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 Alcudia 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*⁶ no tenía rango especial alguno, por lo que fue inscrito en su partida de bautismo como Luis María de Vallabriga⁷. 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,

⁶ 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 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".

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".

⁷ 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–.

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.

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 Buitrón⁸, 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

⁸ Francisco Antonio Lorenzana y Buitrón (León 1722-Roma 1804) fue designado obispo 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.

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 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 Scala⁹ 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.

⁹ 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.

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.

Tras el 2 de mayo de 1808 y la abdicación de Fernando VII en favor de Napoleón, evitó el exilio y el 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.

54.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo¹⁰ realizado con motivo de la rehabilitación de los hijos morganáticos del infante don Luis de Borbón y destinado a conmemorar el nombramiento del efigiado como cardenal.

Es una obra solemne que festeja el reconocimiento social y la nueva posición ascendente del nieto del rey Felipe V, que había vivido, junto con el resto de su familia, privado del apellido Borbón y al margen de la familia real, por ser fruto de un “matrimonio desigual” según establecía la Pragmática Sanción. La situación se modificó notablemente tras el enlace matrimonial de Manuel Godoy con la hermana de Luis María, en 1797. A partir de esta fecha, el propio Godoy se encargó de promocionar a la familia de su esposa, para que ésta ocupase el lugar que le correspondía dentro de la familia real.

Goya conocía al cardenal desde niño, pues su padre había sido uno de sus primeros y más generosos mecenas y ya había tenido ocasión de pintar al futuro cardenal en el palacio de Arenas de San Pedro en dos ocasiones¹¹.

La profundidad de esta relación familiar, que se prolongará en el tiempo¹², se refleja en la hondura psicológica con que Goya trata a su modelo, al que

¹⁰ Muy probablemente su realización formaba parte de las obligaciones de Goya como pintor real. Este hecho explica, en parte, que no se hayan conservado documentos que den fe de las condiciones de realización de la obra, ni del precio que se pagó por ella, pues formaría parte de nuevos retratos de los diferentes miembros de la familia real que Goya –en calidad de Primer Pintor de Cámara– estaba realizando, en torno al año 1800.

¹¹ *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). Así mismo aparece de perfil en el retrato colectivo *La familia del Infante don Luis* (1783. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm. Parma, Fundación Maganani-Roca, Corte di Mamiano. Gassier 152; GW 208; Gudiol 152/70, 140/80; Morales y Marín 124).

¹² Disponemos de documentación que atestigua que el contacto entre el cardenal y el pintor aragonés se mantuvo hasta mucho tiempo después, ya que terminada la guerra de la Independencia Goya le propuso a D. Luis María pintar lo que luego serían los lienzos de *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345. Madrid, Museo del Prado. Gassier 536; GW 982; Gudiol 623/70, 602/80; Morales y Marín 451) y el *Tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm.

retrata, trascendiendo el mero carácter conmemorativo que la ocasión pudiese haber requerido, como la glorificación personificada de un príncipe de la Iglesia Católica.

La composición posee claras reminiscencias velazqueñas y subraya el carácter solemne de la obra mediante el predominio de la verticalidad y el estatismo, logrados con la reducción del movimiento expresado por los pliegues.

Destaca el poderoso cromatismo rojo de la indumentaria que también se inspira en el maestro sevillano y combina una brillante y a la vez austera gama de colores reducida –excepto en las carnaciones y en fondo oscuro– al rojo y al blanco, que contrastan vivamente con el azul de la banda y los dorados de las condecoraciones. De esta manera, el tratamiento de las superficies cobra una especial importancia, pues amplias zonas cromáticas adquieren un gran sentido plástico.

Técnicamente, tanto la expresión viva y dulce que refleja la mirada del efigiado como la pincelada rota de los brillos y de los encajes, sitúan este cuadro en la misma línea estética que la coetánea *Familia de Carlos IV*¹³. Destacan también la descripción de los ornatos pectorales y el juego de los blancos y las transparencias del roquete.

Además de éste, existen otros dos retratos del cardenal D. Luis María de Borbón atribuidos a Goya¹⁴. De todos ellos se ha venido considerando por la

Madrid, Museo del Prado. Gassier 537; GW 984; Gudiol 624/70, 603/80; Morales y Marín 453). D. Luis María, en calidad de regente, concedió a Goya una asignación mensual de 1.500 reales y una suma adicional para la adquisición de los materiales necesarios. Para ampliar estos datos véase J. Baticle – Goya. Barcelona: Crítica, 1995, p. 272–.

¹³ *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, 413/80; Morales y Marín 316).

¹⁴ *Retrato del cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga* (Ca. 1798. 200 x 114 cm. Madrid, Museo del Prado, inventario 3254) y *Retrato del cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga* (Ca. 1800. Óleo sobre lienzo, 200 x 106 cm. Sao Paulo, Brasil, Museo de Arte de Sao Paulo. Gassier 372; GW 794; Gudiol 447/70, 425/80; Salas 361; Morales y Marín 308).

Se baraja la autoría de Esteve y la fecha de 1798 para el primero de los dos, aunque este aspecto está todavía pendiente de estudios que clarifiquen definitivamente la cuestión. Fue expuesto en Madrid con motivo de la exposición *La Alianza de dos monarquías: Wellington en España*, y J. J. Luna redactó su ficha catalográfica que se puede consultar en el catálogo que se editó con motivo de la misma.

crítica que el conservado en Sao Paulo era el más antiguo y el que había sido utilizado como fuente para la elaboración de los demás. No obstante las pequeñas pero significativas diferencias entre aquel y éste hacen pensar que más que una mera copia, el que se conserva en Madrid constituye una versión diferente¹⁵ y posterior, que habría sido realizada para satisfacer la demanda de alguno de los cargos que el cardenal ocupó desde que fue nombrado como tal hasta 1814, fecha en la que presidió el Consejo de Regencia.

54.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

54.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero de Luis María de Borbón y Vallabriga, cardenal de Santa María della Scala, arzobispo de Toledo, arzobispo de Sevilla, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado en ángulo recto y la mano derecha sostiene un breviario entreabierto. El brazo izquierdo cae hacia el cuerpo y la mano izquierda cae lánguida.

Viste indumentaria talar de color rojo, compuesta por sotana abotonada, roquete de color blanco y manto de color rojo. Sus cabellos rubios naturales están peinados con un solo bucle hacia detrás. Se toca con un solideo de seda de color rojo. De su cuello pende una cadena de oro con la cruz pectoral. Luce sobre el pecho a modo de collar la banda azul y blanca de la Orden de

Por su parte, J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 126, 255– señala que, como obra de Esteve, se conserva en la sacristía de la catedral de Toledo otro retrato del cardenal realizado en estas mismas fechas en el que aparece sentado y con el birrete sobre el faldón.

¹⁵ Esta es la opinión que mantiene en sus diferentes trabajos M. Moreno de las Heras –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. 387-388; y *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 251–.

Carlos III, la banda roja de la Orden de San Jenaro, y la banda azul de la Orden del Espíritu Santo y tres condecoraciones. Luce en el dedo anular de la mano derecha un anillo episcopal.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la rehabilitación de los hijos morganáticos del infante don Luis de Borbón y destinado a celebrar el nombramiento del efigiado como cardenal.

Es una obra solemne que festeja el reconocimiento social y la nueva posición ascendente del nieto del rey Felipe V, que había vivido privado del apellido Borbón y al margen de la familia real, por ser fruto de un “matrimonio desigual”. La situación se modificó notablemente tras el enlace matrimonial de Manuel Godoy con la hermana de Luis María, en 1797. A partir de esta fecha, el propio Godoy se encargó de promocionar a la familia de su esposa, para que ésta ocupase el lugar que le correspondía dentro de la familia real.

Goya conocía al cardenal desde niño, pues su padre había sido uno de sus primeros y más generosos mecenas, y ya había tenido ocasión de retratarlo en de Arenas de San Pedro en dos ocasiones.

La profundidad de esta relación familiar se refleja en la hondura psicológica con que Goya trata a su modelo, al que retrata, trascendiendo el mero carácter conmemorativo que la ocasión pudiese haber requerido, como la glorificación personificada de un príncipe de la Iglesia Católica.

La composición posee claras reminiscencias velazqueñas y subraya el carácter solemne de la obra mediante el predominio de la verticalidad y el estatismo, logrados con la reducción del movimiento expresado por los pliegues.

Destaca el poderoso cromatismo rojo de la indumentaria, que también se inspira en el maestro sevillano, y combina una brillante y a la vez austera gama de colores reducida –excepto en las carnaciones y en fondo oscuro– al rojo y al blanco, que contrastan con el azul de la banda y los dorados de las condecoraciones. De esta manera, el tratamiento de las superficies cobra una

especial importancia, pues amplias zonas cromáticas adquieren un gran sentido plástico.

Técnicamente, tanto la expresión viva y dulce que refleja la mirada del efigiado como la pincelada rota de los brillos y de los encajes, sitúan este cuadro en la misma línea estética que la coetánea Familia de Carlos IV. Destacan también la descripción de los ornatos pectorales y el juego de los blancos y las transparencias del roquete.

Además de éste, existen otros dos retratos del cardenal atribuidos a Goya. De todos ellos se ha venido considerando por la crítica que el conservado en Sao Paulo era el más antiguo y el que había sido utilizado como fuente para la elaboración de los demás. No obstante las pequeñas pero significativas diferencias entre aquél y éste hacen pensar que más que una mera copia, el que se conserva en Madrid constituye una versión diferente y posterior, que habría sido realizada para satisfacer la demanda de alguno de los cargos que el cardenal ocupó desde que fue nombrado como tal hasta 1814, fecha en la que presidió el Consejo de Regencia.

54.3.2. 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	Ca. 1800.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en pie. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre joven. Eclesiástico. Clérigo. Sacerdote. Liberal. 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. Consejero de Estado. Grande de España. Breviario. Indumentaria talar. Sotana. Botones. Roquete. Manto. Solideo. Cruz pectoral. Banda de la

	Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Banda de la Orden del Espiritu Santo. Condecoraciones. Anillo episcopal.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Reconocimiento social. Triunfo social. Religiosidad. Solemnidad. Liberalismo. Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Timidez. Influencia velazqueña. Verticalidad. Estatismo.

54.4. 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. 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. 30-31.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 94-95.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 126, 255.
- COLORADO CASTELLARY, A. El cardenal Luis María de Borbón. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 114-115.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 69.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y el infante don Luis. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 23-35, p. 31.
- 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, 66, 71.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 114.
- 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. 16.
- 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. 116-117.
 - *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 334-335.
 - *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
 - GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 150.
 - GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.
 - 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. 136-137¹⁶.
 - 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. 98.
 - LUNA, J. J. El cardenal don Luis de Borbón y Vallabriga. 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. 400.
 - LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 68-69.
 - 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. 194-195.
 - 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 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. 48.

¹⁶ Es necesario hacer notar que la reproducción fotográfica que acompaña a esta ficha catalográfica (Museo de Sao Paulo), no corresponde con el ejemplar descrito (Museo del Prado), creemos que se ha producido una confusión, explicable por el gran parecido de los retratos, entre las ilustraciones que correspondían a las páginas 31 y 137 respectivamente.

- 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. 10.
- 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.
- 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 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.
- 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. 315-316, 320.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152, p. 150.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p.46.
- 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. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 106.

55.

RETRATO DE MANUEL GODOY



55. RETRATO DE MANUEL GODOY

55.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Manuel Godoy.

Fecha: 1801¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 180 x 267 cm.

Localización: Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando².

Catalogaciones: Gassier 387; GW 796; Gudiol 435/70, 419/85; Salas 363; Morales y Marín 322.

55.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

55.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto recostado sobre el lado izquierdo en una roca, en posición de tres cuartos hacia su derecha. Tiene las piernas extendidas y entrecruzadas, la izquierda sobre la derecha, sujetando entre ellas un bastón de mando. El brazo derecho está

¹Las fechas tope que marcan la realización de este lienzo están determinadas por la datación de dos elementos iconográficos que aparecen en él, las banderas y el fajín. Por lo que respecta al primero de ellos, M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*Los Goya de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunweg, 1996, p. 24– precisan que las banderas portuguesas que aparecen en primer término con las quinas heráldicas fueron entregadas a Godoy por Carlos IV el 7 de julio de 1801, acompañadas del privilegio de poder conservarlas en su residencia. Por otra parte, según señalan F. J. Sánchez Cantón –*Vida y obras de Goya*, Madrid: 1951, p. 74–, y posteriormente J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 186– en este retrato Godoy todavía luce el fajín rojo de los capitanes generales y no el azul de los generalísimos, grado que le otorgó Carlos IV el 4 de octubre de 1801, nombrándole generalísimo de Tierra y Mar. Por lo tanto, el lienzo se pintó en el intervalo transcurrido entre ambos acontecimientos, a no ser que Goya utilizase una indumentaria anacrónica.

² Según recogen M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*op. cit.* p. 24– el cuadro llegó al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1816, procedente de la colección de Godoy, que había sido incautada en 1808, como resultado de la Orden de Fernando VII recogida en el Libro de Juntas de la Institución –Junta Particular del sábado 11 de mayo de 1816, (ASF 127/3, f. 102)– “... mandando S.

flexionado y con la mano derecha sujeta un pliego de papel azul. El brazo izquierdo está flexionado y apoyado sobre una roca. La mano izquierda cae entreabierta. En primer plano, frente a la figura principal, aparecen dos banderas³ con escudos de colores rojo, blanco y azul. En segundo plano, tras la roca, aparece, un hombre joven en pie con indumentaria militar. En tercer plano, se aprecian figuras de soldados y caballos bayos y zaínos. Espacio exterior con montañas y cielo oscuro con nubes.

[Informativa] La figura principal viste uniforme⁴ militar de capitán general compuesto por casaca oscura con bordados dorados y forro rojo, abotonada, con solapas vueltas rojas y ribeteadas con bordados dorados, cuello alto y bocamangas con vueltas rojas con tres entorchados dorados, y bolsillos con tapilla bordada; y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa blanca, y sobre ella, en el cuello, collarín negro. Ciñe su cintura un fajín rojo con tres entorchados dorados, anudado sobre el costado izquierdo y un cinturón del que pende un sable envainado. Calza botas altas de montar de color negro con espuelas plateadas. Su cabello es de color oscuro, y está peinado con raya en el medio y patillas. Cruza su pecho, debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Santiago y la Orden del Cristo de Portugal. También porta, entre sus piernas un bastón de mando con empuñadura dorada y cordones con borlas y a su izquierda, apoyado en el suelo, un bicornio oscuro con ribetes dorados y blancos y escarapela roja.

M. se entreguen a la Academia todas las pinturas existentes en el Palacio de Buenavista, y fueron de Dn. Manuel Godoy”.

³ Según V. G. Powell –El retrato de Godoy, generalísimo de las Fuerzas Armadas. *Goya*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 227-238, p. 228-229– el blasón que dejan entrever las banderas corresponde a la Casa de Avis, con los escudos de cinco diamantes, característico del estandarte portugués. Este detalle permite identificar la escena representada como el episodio final de la victoriosa campaña de Portugal.

⁴ V. G. Powell –*ibidem*, p. 231-232– citando datos aportados por J. M. Alía Plana en su inédita tesis doctoral, el hecho de no haber existido con anterioridad en la jerarquía militar española el grado de generalísimo provocaba una carencia de uniformidad apropiada. En este sentido, Alía Plana habla de “un traje de gran capitán retocado” que se diferencia por las tres hileras de botones de la casaca en lugar de las reglamentarias. Con posterioridad a la campaña de Portugal, el uniforme de generalísimo fue ratificado por un decreto y el fajín distintivo de la graduación pasó a ser de color azul.

La figura en segundo plano⁵ viste uniforme militar de caballería compuesto por casaca oscura con cordones dorados en la pechera y cuello alto, y collarín negro. Sus cabellos oscuros están peinados hacia la frente con largas patillas.

Las figuras de los húsares que están en tercer plano, visten uniforme militar⁶ compuesto por dolmán oscuro, colbac con pluma roja y botones y alamares dorados. Lucen patillas y bigote.

55.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Manuel Domingo Francisco Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz 1767-París 1851), príncipe de la Paz⁷ y de Basano, barón de Mascabó, conde de

⁵ La identificación de la figura que aparece en segundo plano es muy controvertida. Por un lado, J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 135– manifiesta que podía ser el conde Zepa, o bien Morla.

Por su parte, M. Mena Marqués –Manuel Godoy. En *Goya y el espíritu de la Ilustración: Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 254-255– lo identifica como el conde de Zepa o de Marle.

M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*op. cit.*, p. 24– relacionan a este personaje con un miembro de la familia Peralta.

Posteriormente, M. Valverde –*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– señala que se trata de Carlos Gutiérrez de los Ríos, VII conde de Fernán Núñez (Lisboa 1779-Verona 1822), retratado por Goya cuando era niño en la obra colectiva que realizó de toda su familia.

Finalmente, V. G. Powell –*op. cit.*, p. 232-233– establece que podría tratarse del teniente coronel Navarro Sangran, oficial encargado de la capitulación de la ciudad asediada, quien con posterioridad llegaría a ser primer director del Museo de Artillería. Este oficial situado a la izquierda de Godoy pertenece a su estado mayor, instituido el 23 de marzo de 1801 y disuelto tras la victoria el 6 de agosto del mismo año. La descripción correspondiente al uniforme de este estado mayor fue localizada por J. M. Alía Plana, quien indica que se compone de casaca azul con forro encarnado, solapa, collarín y vuelta de terciopelo morado, botón dorado con bordado estrecho en la solapa, chupa y calzón blanco o anteado y pantalón negro o azul.

⁶ Una de las tareas que correspondió a Godoy al inicio de la campaña de Portugal fue organizar la escolta que debería acompañarlo durante la misma. Creó un escuadrón de húsares integrado en 1802 en los carabineros reales. Esta compañía de existencia efímera es según V. G. Powell –*op. cit.*, p. 232– siguiendo a J. M. Alía Plana, “la única representación figurada de esta compañía”, cuyo uniforme, según se recoge en el estado militar de 1801 conservado en la Brown University Library de Providence (USA), estaba compuesto por dolmán azul con puños rojos, colbac con pluma roja, chupa amarilla y botones y alamares dorados. Así mismo, los miembros de este escuadrón debían llevar obligatoriamente bigote.

⁷ 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, 340–.

Castillofiel, duque de Alcudia⁸ y de Sueca, marques 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, político, militar, valido real, coleccionista de arte.

Hijo de José Godoy Cáceres Obando Ríos y de Antonia Justa Álvarez Serrano de Faria y Sánchez-Zornosa.

Esposo de María Teresa de Borbón y Vallabriga (Velada, Toledo 1780-París 1828), XV condesa de Chinchón, duquesa de Boadilla del Monte, en primeras nupcias en 1797; y de Pepita Tudó (Cádiz 1779-1869), condesa de Castillofiel y vizcondesa de Rocafuerte, en segundas nupcias en 1829.

Padre de Carlota Luisa Manuela Godoy y Borbón (Madrid 1800-1886), XVI condesa de Chinchón, duquesa de Alcudia y de Sueca, marquesa de Boadilla del Monte, de su primer matrimonio; de Manuel Luis Godoy Tudó (1805-1871), y de Luis Carlos Godoy Tudó (1807-1818), hijos de su segundo matrimonio.

⁸ 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.

Hermano de José Godoy y Álvarez de Faria, canónigo de Badajoz; de Diego Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz 1758-?), duque de Almodóvar, capitán general, virrey de Méjico, caballero mayor, coronel de las Guardias Walonas; de Luis Godoy y Álvarez de Faria; de Antonia Godoy Álvarez de Faria, marquesa de Branciforte; y de Ramona Godoy y Álvarez de Faria.

Nieto de Vicente Godoy y de Antonia de los Ríos, por línea materna.

Abuelo de Adolfo Rúsoli y Godoy (Burdeos 1822-Paris 1914).

Sobrino de Juan Manuel Álvarez de Faria, ministro de Guerra.

Primo de María del Carmen Álvarez de Faria, viuda de Villena, dama de honor de la reina María Luisa de Parma.

Suegro de Camilo Rúsoli Khevenhuller.

Cuñado de Miguel de la Grúa y Talamanca, marqués de Branciforte, grande de España y virrey de México; de Luis María de Borbón y Vallabriga (Cadalso de los Vidrios, Madrid 1777-Madrid 1823), cardenal-arzobispo de Toledo, XIV conde de Chinchón y de María Luisa de Borbón y Vallabriga (1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga.

Bisnieto de Alonso Godoy (1666-1727), y Ana Morillo; y de Rodrigo de Álvarez Serrano y Constanza Rodríguez.

[Informativa] Manuel Godoy nació el 12 de mayo de 1767 en Castuera, en el seno de una antigua familia extremeña radicada en Badajoz y con casa solariega en esa localidad. Varios de sus antepasados pertenecieron a las Órdenes militares de Santiago y Calatrava, al igual que dos de sus hermanos. En Badajoz realizó estudios de Humanidades, Matemáticas y Filosofía.

En 1784 fue nombrado alcalde de la Hermandad de Hijosdalgo de Badajoz y se trasladó a Madrid siguiendo los pasos de su hermano mayor, donde rápidamente ingresó en los Guardias de Corps.

El año 1788 Godoy fue presentado a los príncipes de Asturias y cuando Carlos IV accedió al trono en diciembre de ese año, ascendió a Godoy a cadete supernumerario con servicio en palacio. En mayo del año siguiente,

ascendió a coronel de caballería; en noviembre fue nombrado caballero de la Orden de Santiago en la Iglesia de las Comendadoras en Madrid; y en agosto de 1790 fue designado comendador de dicha Orden.

El año 1791 fue clave en la carrera militar y política de Godoy: En enero ascendió a brigadier de caballería y a ayudante general de la Compañía Española de Guardia de Corps; en febrero, a mariscal de campo; en marzo fue nombrado gentilhombre de cámara; en julio, sargento mayor de la Guardia de Corps y ascendió a teniente general; y en agosto, le fue concedida la gran cruz de la Orden de Carlos III. En 1792 recibió el título de duque de Alcudia con grandeza de España; en julio de ese mismo año fue nombrado consejero de Estado; en agosto, subdelegado personal del rey Carlos IV en la Junta General; en noviembre ocupó el puesto de primer secretario de Estado y del Despacho, superintendente general de Correos Terrestres y Marítimos, Postas y Rentas de Estafetas en España y las Indias y de los Caminos Reales y Transversales y también recibió la Orden del Toisón de Oro⁹. Poco después, en 1793 fue nombrado secretario de la reina, capitán general y duque de Sueca.

Tras la ejecución de Luis XVI resultaba necesario contar con una persona desvinculada de la administración capaz de iniciar una política hostil con Francia. De este modo, Manuel Godoy sustituyó al conde de Aranda al frente del Consejo de Estado el 15 de noviembre de 1792. En 1793, tras la muerte de éste, se declaró la Guerra contra la Convención, que tras diferentes campañas favorables a España, finalizó con la firma en julio de 1795 de la Paz de Basilea, lo que le valió a Godoy el título de príncipe de la Paz.

Tras su firma, en un intento de frenar la expansión británica en ultramar, Godoy firmó el 18 de agosto de 1796 el Tratado de San Ildefonso con el Directorio francés, declarando la guerra a Inglaterra. Este hecho trajo la derrota de la escuadra en el cabo de San Vicente el 14 de febrero de 1797, el

⁹ Manuel Godoy fue elegido caballero de la Orden del Toisón de Oro el 17 de noviembre de 1792 e investido por el rey en San Lorenzo el Real el 30 de noviembre del mismo año, siendo su padrino Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda.

cerco de Cádiz y el de Santa Cruz de Tenerife, terminando este enfrentamiento, en su primera fase, con la firma de la Paz de Amiens.

En 1796 fue nombrado caballero maestrante del Real Cuerpo de la Maestranza de Caballería de Sevilla y doña María de Portugal le concedió la dignidad de la gran cruz de la Orden de Cristo.

En 1797 contrajo matrimonio con María Teresa de Borbón y Vallabriga, hija del infante don Luis, prima hermana del rey Carlos IV y futura condesa de Chinchón. Este mismo año, siguiendo las indicaciones de Cabarrús, Jovellanos y Saavedra entraron a formar parte del Consejo a instancias de Francia, e intentaron apartar del poder a Godoy, quien recibió el cargo de coronel general de los regimientos de Infantería Suiza. El 18 de marzo de 1798, Godoy presentó su renuncia irrevocable y fue sustituido por Saavedra. Al mismo tiempo cesó como sargento mayor de las Guardias de Corps. Saavedra dimitió en agosto de ese mismo año, fue reemplazado por Urquijo y posteriormente, a finales de 1800, por Cevallos.

Sin embargo, la separación de Godoy del poder duró muy poco. El interés de Napoleón por lograr la intervención de España en Portugal hizo que la embajada francesa en Madrid dirigida por Luciano Bonaparte presionase sobre Carlos IV, apoyándose en la ambición personal de Godoy. El 27 de febrero de 1801 se declaró la guerra a Portugal –conocida popularmente como Guerra de las Naranjas–. El ejército dirigido por Godoy tomó Olivenza el 19 de mayo y la campaña finalizó con la firma de la Paz de Badajoz, el 8 de junio; otorgándole el monarca en octubre de ese mismo año el nombramiento de generalísimo de los Ejércitos de Mar y Tierra.

Tras la Paz de Amiens –una vez casado el príncipe de Asturias, en 1802– comenzó a consolidarse en la corte un bando muy influyente de oposición a Godoy, los llamados “fernandistas”, alentados por Escóiquiz, preceptor del príncipe. Este segundo período del gobierno de Godoy se caracterizó por tres hechos de relevancia histórica: el proceso del Escorial, el Tratado de Fontainebleau (1807) y el Motín de Aranjuez (1808). El primero puso de manifiesto el grado de tensión alcanzado entre el príncipe de Asturias y

Godoy. El segundo se concretó en una gestión diplomática que tendía al reparto de Portugal –haciendo a Godoy príncipe de los Algarbes– y que culminaba sus ambiciones. El tercero marcaba el fin del reinado de Carlos IV y la violenta caída del valido.

En 1803 obtuvo el título de duque de Sueca; en 1807 el de barón de Mascalbo; y ese mismo año fue nombrado almirante general de España e Indias, decano del Consejo de Estado y el título de conde de Castilofiel.

El 17 de marzo de 1808 se produjo el Motín de Aranjuez, durante el cual Godoy fue apresado y conducido al castillo de Villaviciosa, siendo liberado por Murat, y conducido a Bayona junto con los reyes y el príncipe de Asturias, donde llegó el 26 de abril.

El 9 de mayo de 1808 Carlos IV, Godoy y sus familia partieron hacia Fontainebleau, de donde pasaron a Compiègne y posteriormente a Aix-en-Provence hasta que el 24 de octubre llegaron a Marsella, ciudad en la que permanecieron durante cuatro años. El 18 de julio de 1812 se instalaron en Roma. En abril de 1814, terminada la Guerra de la Independencia, Fernando VII mantuvo en el destierro a sus padres y a Godoy, quien permaneció junto a María Luisa y Carlos IV hasta la muerte de éstos, acaecida el 2 y el 19 de enero de 1819 respectivamente.

En 1828 murió en París su esposa, la condesa de Chinchón y el 7 de febrero de 1829 Godoy contrajo matrimonio con Pepita Tudó, con la que mantenía relaciones desde hacía más de tres décadas. En abril de 1832 la familia Godoy se estableció en París, durante este periodo escribió y publicó en París, en Londres y en Madrid sus memorias¹⁰.

El 31 de mayo de 1847, el gobierno de Joaquín Francisco Pacheco –a instancias de Mesonero Romanos– publicó un decreto rehabilitando a

¹⁰ Godoy, M. *Mémoires du prince de la paix, Don Manuel Godoy traduits en français d'après le manuscrit espagnol, par J. G. d'Esménard*. Paris: Chez Ladvoat; Londres: Richard Bentley; Madrid: Casimir Monnier, 1836. 4 v. Posteriormente las volvió a editar en España, traducidas al castellano, Godoy, M. *Cuenta dada de su vida política por Don Manuel Godoy, Príncipe de la paz ó sean Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*. Madrid: [s. n.], 1836-1842. (Imp. de I. Sancha). 6 v.

Godoy, levantándole el destierro y devolviéndole todos sus títulos a excepción de los de príncipe de la Paz y gran almirante de España e Indias y siéndole otorgada la gran cruz de la Orden de San Hermenegildo. Cuatro años más tarde, el 4 de octubre de 1851 falleció en París.

55.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹¹ conmemorativo de la victoria obtenida por Godoy sobre Portugal en la denominada Guerra de las Naranjas¹².

La obra estaba destinada a la residencia¹³ privada del valido, donde sería contemplada por Godoy y sus íntimos, por lo que éste, como todos los cuadros que encargó a Goya¹⁴ servía para testimoniar su situación social

¹¹ Janis Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 140– plantea la posibilidad de que este retrato, junto con el que Goya realizó de la esposa de Godoy en 1800, fuesen considerados como parte del trabajo remunerado a Goya con cargo al servicio real, en su condición de Pintor de Cámara. Apoya su hipótesis en la inexistencia de facturas correspondientes a estas obras y en la estrecha relación que existía entre Godoy y los reyes, incrementada por vía matrimonial, tras la boda con M.^a Teresa de Borbón, prima hermana de Carlos IV.

¹² Esta guerra tuvo como desencadenante la negativa de Portugal a romper relaciones e interrumpir el comercio con Inglaterra, amenazando así la alianza entre el trono español y Napoleón. No obstante, España era reacia a iniciar su tercera guerra en menos de diez años, que además enfrentaba a Carlos IV y a M.^a Luisa de Parma con su hija Carlota Joaquina, casada con el rey de Portugal. Las operaciones militares tuvieron lugar entre el 19 de mayo y el 6 de junio de 1801, y desde su inicio, todas las partes tenían prisa por firmar la paz.

Al iniciarse la campaña, los ingleses comenzaron a negociar secretamente la paz con los franceses y no enviaron refuerzos a los portugueses. Las primeras ciudades fronterizas cayeron en manos de los españoles el 20 de mayo, los portugueses se dieron cuenta enseguida de la futilidad de sus esfuerzos y el 6 de junio firmaron el acuerdo de paz preliminar con Manuel Godoy y Lucien Bonaparte, en nombre de Carlos IV y Napoleón, respectivamente. La campaña recibió el nombre de Guerra de las Naranjas por las dos ramas de naranjo que uno de los soldados entregó a Godoy en el sitio de Elvas y que éste más tarde envió a M.^a Luisa.

¹³ W. G. Powell –*op. cit.*, p. 228 y 236–, se refiere al formato “oblongo” de esta obra y lo relaciona con un posible emplazamiento encima de una puerta o incluso de una chimenea. En este sentido establece la hipótesis de que fuese un encargo real destinado a poner a Godoy en el Salón de los Grandes Capitanes. Ciertamente, no hay ninguna prueba que documente cual iba a ser su ubicación, por lo que la propuesta es tan admisible como cualquier otra.

¹⁴ Además de su controvertido protagonismo político, Godoy ejerció una notable actividad como mecenas y coleccionista de arte a la que la investigadora Isadore Rose Wagner Viejo dedicó una tesis doctoral leída en 1981 en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del doctor Xavier de Salas, y publicada posteriormente –*Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. Madrid: Universidad Complutense, 1983–. Su aprecio por la obra goyesca es temprano. Sabemos que ya en 1794 poseía el retrato que Goya había realizado al General Ricardos, pues a la muerte de éste, su esposa –Francisca María Dávila– se lo regaló. Este mismo año le encargó un retrato ecuestre, hoy perdido. Entre 1795 y 1800 Goya pintó para él *La maja desnuda*. En 1797, con motivo de su matrimonio con María Teresa de Borbón y Vallabriga Goya pintó un retrato de cuerpo entero de la novia, y quizá también pintase el del

cada vez más encumbrada y para glosar los beneficios que el país obtenía bajo su mandato. En este sentido, la imaginería que el pintor ofreció a Godoy tendía a justificar unos privilegios recién adquiridos –que hasta entonces habían estado reservados exclusivamente a la nobleza hereditaria– y a ensalzar la fuerza, la seguridad y el poder de un hombre representado como jefe del ejército, en un momento cumbre de su poder político.

La composición se organiza sobre dos grandes diagonales: una, formada por las banderas, situada a la izquierda, y la otra por la figura en escorzo de Godoy, fuertemente iluminada, que se destaca sobre un fondo más sombrío, sobre el que se distribuyen soldados¹⁵ y caballos abocetados y el celaje oscuro. En la línea de intersección entre ambas, Goya ha situado, entre las piernas de Godoy, un bastón de mando, que interrumpe la línea de su mirada a la vez que atrae la atención hacia el papel que tiene en la mano, cuyo contenido, aunque desconocido, podría estar relacionado con la carta de fecha 1 de julio de 1801 en la que Carlos IV concedió a su valido los estandartes, así como la utilización de los mismos en su escudo de armas.

El cuadro es una alegoría de la carrera militar de Godoy presentada en su momento de apoteosis bélica, y en ella se resaltan con eficacia los signos que representan en una falsa sincronía histórica el momento final de la

novio. En abril de 1800 realizó un nuevo retrato de María Teresa, cuando se encontraba embarazada de su hija Carlota. Al año siguiente Goya ejecutó el retrato que nos ocupa. Entre 1801 y 1801 Goya realizó los cuatro tondos que decoraban su casa y representaban *La agricultura, El comercio, La industria y La ciencia*. Sobre estas mismas fechas pintó para él *La maja vestida*. Hacia 1806 realizó un cuadro de Godoy como protector del instituto Pestalozzi, que conocemos por una copia conservada de Esteve. Y también es conocido que el Ayuntamiento de Murcia, para agasajar a Godoy, encargó a Goya un retrato suyo, hoy en paradero desconocido y del que tenemos pormenorizadas noticias a través de A. Martínez Ripoll –Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299–. También se conservan referencias que aluden a una segunda serie de alegorías realizadas para decorar la residencia privada de Godoy, que fue destruida durante los sucesos que precipitaron su caída. Godoy dio trabajo a Goya durante tres lustros, como retratista, muralista, autor de emblemas y pintor de desnudos femeninos.

¹⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez –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. 154– indica que la influencia de Ribera en la obra goyesca se muestra en la utilización de recursos compositivos como los que aparecen en esta obra, consistentes en hacer “emerger las figuras del segundo término, de medio cuerpo, como si surgieran de una depresión del terreno, por detrás de donde se sitúan los protagonistas de la escena”. Con anterioridad 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.

campaña y los logros obtenidos como resultado de la misma: las banderas, y el sable, regalos de Carlos IV, que más adelante perdería en el Motín de Aranjuez. Godoy aparece ensalzado como un héroe, rodeado de los atributos del poder político y militar: a sus pies se doblan, sometidas, las banderas; entre sus piernas poderosas descansa un bastón de mando, en una posición de innegables connotaciones fálicas; y a sus espaldas se afanan soldados y caballos en el trajín que sigue a la batalla. Todo ello bajo un cielo sombrío, que acentúa lumínicamente la teatralidad de la escenografía en la que se sitúa el personaje.

El lenguaje postural de Godoy parece sugerir la actitud indolente, de elegante abandono, de un hombre acostumbrado al mando y al ejercicio del poder que descansa y disfruta de sus honores tras la victoria¹⁶. No obstante su corpulencia, su rostro abotargado y su mirada que huye de la confrontación directa le restan heroicidad. Goya lo representa en la cumbre de su poder, resaltando su personalidad ambivalente y su confiada seguridad en sí mismo.

Técnicamente, el gran efectismo pictórico de este lienzo está conseguido mediante el contraste lumínico y cromático que se da entre la figura principal, con las banderas de vibrantes rojos, azules y blancos a sus pies, y

226-239, p. 231– indicó la influencia en la composición de este retrato de algunos motivos presentes en un grabado de Watteau, conocido como *Antoine de la Roque*.

¹⁶ Esta postura parecería poco apropiada para acompañar a un general victorioso, si no se conocieran precedentes en la pintura dieciochesca, como *La Roque* de Watteau y *Goethe en la campiña romana* de Tischbein, en los que la aristocrática indolencia corrige el abandono. Esta posición medio echada de los hombres tuvo mucho éxito en la pintura inglesa, en particular con Wright of Derby, pero su origen ha de situarse en la pintura romana, a la que se remitían todos los artistas neoclásicos. El famoso camafeo *Gemma Augusta* que perteneció al rey Francisco I y luego pasó a las colecciones reales españolas –hoy en Viena, Kunshistorisches Museum– dedicado a la glorificación de Augusto y de Roma, presenta llamativas analogías en la postura de los dos personajes –las piernas cruzadas de Augusto, el brazo apoyado de Roma– con la de Godoy. Es posible suponer que el valido conociese esta joya y le pidiese a Goya que le representase con la postura de los emperadores romanos.

I. 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, p. 155– opina que la pose de Godoy resulta bastante extraña y solía reservarse tradicionalmente para las figuras femeninas. No obstante, para ella la clave de esta relajada y sensual actitud reside en la hoja de papel que Godoy sostiene en la mano. Como Godoy y la reina se escribían a diario es probable que los monarcas desearan inmortalizar a su favorito tal y como se lo imaginaban en el campamento militar, esto es, leyendo y meditando sobre una de las cartas que ellos le habían enviado.

el fondo oscuro, de frías tonalidades sobre el que se proyecta. A su vez, la indumentaria destaca por la fuerte contraposición entre las tonalidades de los pantalones y la casaca con sus sedas rojas y sus entorchados brillantes, confiriendo a la tonalidad total una extraña y profunda viveza cromática.

La plasticidad de las formas, la disposición de los focos de luz y la distribución general de la escenografía prefiguran una ambientación de carácter romántico, que permite superar el tono solemne y pesado que el comitente seguramente deseaba, transfigurando esta obra de encargo y soslayando su función propagandística.

55.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

55.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Manuel Godoy y Álvarez de Faria, duque de Alcudia, príncipe de la Paz, recostado sobre el lado izquierdo en una roca, en posición de tres cuartos hacia su derecha. Tiene las piernas extendidas y entrecruzadas, la izquierda sobre la derecha, sujetando entre ellas un bastón de mando. El brazo derecho está flexionado y con la mano derecha sujeta un pliego de papel azul. El brazo izquierdo está flexionado y apoyado sobre una roca. La mano izquierda cae entreabierta.

Espacio exterior, con figuras en varios planos.

Viste uniforme militar de capitán general compuesto por casaca oscura con bordados dorados y forro rojo, abotonada, con solapas vueltas rojas y ribeteadas con bordados dorados, cuello alto y bocamangas con vueltas rojas con tres entorchados dorados, y bolsillos con tapilla bordada y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa blanca, y sobre ella, en el cuello, collarín negro. Ciñe su cintura un fajín rojo con tres entorchados dorados, anudado sobre el costado izquierdo y un cinturón del que pende un

sable envainado. Calza botas altas de montar de color negro con espuelas plateadas. Su cabello es de color oscuro, y está peinado con raya en el medio y patillas. Cruza su pecho, debajo de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Santiago y la Orden del Cristo de Portugal. También porta, entre sus piernas un bastón de mando con empuñadura dorada y cordones con borlas y a su izquierda, apoyado en el suelo, un bicornio oscuro con ribetes dorados y blancos y escarapela roja.

La figura en segundo plano viste uniforme militar de caballería compuesto por casaca oscura con cordones dorados en la pechera y cuello alto, y collarín negro. Sus cabellos oscuros están peinados hacia la frente con largas patillas.

Los húsares que están en tercer plano, visten uniforme militar compuesto por dolmán oscuro, colbac con pluma roja y botones y alamares dorados. Lucen patillas y bigote.

Las figuras están situadas en un campamento militar, con paisaje de montañas y cielo oscuro con nubes. En primer plano, frente a la figura principal, aparecen dos banderas con escudos de colores rojo, blanco y azul. En segundo plano, tras la roca, aparece, un hombre joven en pie con indumentaria militar. En tercer plano, se aprecian figuras de soldados y caballos bayos y zaínos.

Es un retrato privado de encargo conmemorativo de la victoria obtenida por Godoy en la denominada Guerra de las Naranjas. Estaba destinado a la residencia privada del valido, donde sería contemplado por Godoy y sus íntimos como testimonio de su encumbrada situación social y glosa de los beneficios que el país obtenía bajo su mandato. La imagería que el pintor ofreció a Godoy tendía a justificar unos privilegios recién adquiridos –hasta entonces reservados exclusivamente a la nobleza hereditaria– y a ensalzar la fuerza, la seguridad y el poder de un hombre representado como jefe del ejército, en un momento cumbre de su poder político.

La composición se organiza sobre dos diagonales: una, formada por las banderas, situada a la izquierda y la otra por la figura en escorzo de Godoy, fuertemente iluminada y destacada sobre un fondo más sombrío, sobre el que se distribuyen soldados y caballos abocetados. En la línea de intersección, Goya ha situado, entre las piernas de Godoy, un bastón de mando, que interrumpe la línea de su mirada a la vez que atrae la atención hacia el papel que tiene en la mano.

El cuadro es una alegoría de la carrera militar de Godoy presentada en su momento de apoteosis bélica, y 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. Godoy aparece ensalzado como un héroe, rodeado de los atributos del poder político y militar: a sus pies se doblegan las banderas; entre sus piernas descansa un bastón de mando, en una posición con connotaciones fálicas; y a sus espaldas se afanan soldados y caballos en el trajín que sigue a la batalla. Todo ello bajo un cielo sombrío, que acentúa lumínicamente la teatralidad de la escenografía en la que se sitúa el personaje.

El lenguaje postural de Godoy sugiere la actitud indolente de un hombre acostumbrado al mando y al ejercicio del poder que descansa y disfruta de sus honores tras la victoria. No obstante, su corpulencia, su rostro abotargado y la mirada huidiza le restan heroicidad. Goya lo representa en la cumbre de su poder, resaltando su personalidad ambivalente y su confiada seguridad en sí mismo.

Técnicamente, el gran efectismo pictórico de este lienzo está conseguido mediante el contraste lumínico y cromático que se da entre la figura principal, con las banderas de vibrantes rojos, azules y blancos a sus pies, y el fondo oscuro, de frías tonalidades, sobre el que se proyecta. A su vez, la indumentaria destaca por la fuerte contraposición entre las tonalidades de los pantalones y la casaca con sus sedas rojas y sus entorchados brillantes, confiriendo al conjunto una extraña y profunda viveza cromática. La plasticidad de las formas, la disposición de los focos de luz y la distribución

general de la escenografía prefiguran una ambientación de carácter romántico, que permite superar el tono solemne y pesado que el comitente seguramente deseaba, transfigurando esta obra de encargo y soslayando su función propagandística.

55.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Guerra de las Naranjas (1801). Godoy Álvarez de Faria, Manuel (1767-1851). Príncipe de la Paz y de Basano. Barón de Mascabó. Conde de Castilofiel. Duque de Alcudia y de Sueca. Marques de Álvarez. Señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá.
CRONOLÓGICOS	1801.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Campamento militar. Rocas. Montañas. Cielo. Nubes.
FORMALES	Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato alegórico. Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato sedente.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombres adultos. Soldados. Militares. Húsares. 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 Hijosdalgos de Badajoz. Caballero la Orden del Toisón de Oro. Caballero comendador de la Orden de Santiago. Caballero de la Orden de Carlos III. Caballero de la Maestranza 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. Político. Militar. Valido real. Coleccionista de arte. Bastón de mando. Pliego de papel. Banderas. Escudos. Caballos bayos. Caballos zainos. Uniformes militares. Casacas. Bordados. Botones. Entorchados. Bolsillos con tapilla. Pantalón de montar. Bicornio. Empuñadura. Escarapela. Camisa.

	Collarín. Fajín. Cinturón. Sable. Vaina. Botas de montar. Espuelas. Patillas. Cordones. Borlas. Banda de la Orden de Carlos III. Cruz de la Orden de Santiago. Cruz de la Orden del Cristo. Dolman. Colbac. Plumas. Alamares. Bigote.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Victoria militar. Triunfo social. Poder político. Poder militar. Posición social. Ejército español. Fuerza. Seguridad. Cursus honorum. Símbolos fálicos. Arquetipos masculinos. Romanticismo. Épica.

55.4. 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. 190-194.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2, p. 18-20.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 40-41.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 185-186, 189.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 92, 102.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya vida y obra*. Colonia: Könemann, 1999, p. 57.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 135.
- CARRETE PARRONDO, J. Manuel Godoy. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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, 47.
- COLORADO CASTELLARY, A. Manuel Godoy. 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.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 78.

- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 124-125.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 68, 81.
- 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. 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. 59, 66, 70.
- GARCÍA MELERO, J. E. Goya y Juan de Villanueva en la Academia. *Reales Sitios*. 1996, 128, p. 12-22, p. 14-17.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 112.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 74
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *El fin del Antiguo Régimen: El reinado de Carlos IV*. Madrid: Historia 16; Temas de Hoy, 1996, p. 24-36. Historia de España; 20.
- 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. 172.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 67.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 20, 39, 130-131.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 246.
- 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.
- 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, p. 39-40.
- 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. 69-73.
- 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. 117-118.

- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 57.
- *GOYA*. Barcelona: Altaya, 2001. Grandes maestros de la pintura; 8, p. 6.
- *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 151-152, 163, 170.
- 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. T. III, p. 211-218.
- 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. 27.
- 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. 188.
- 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. 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. 31.
- 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. 231-232.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299.
- 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.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 70-71.
- PARDO CANALIS, E. Una visita a la galería del Príncipe de la Paz. *Goya*. 1979, 148-150, p. 300-311.
- 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. 154.

- PIQUERO, M. A. y GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz (1801). En PIQUERO, M. A. y 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. 24-25.
- PIQUERO, M. A., GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. Goya y la Real Academia de San Fernando. En PIQUERO, M. A. y 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, p. 11.
- PITA ANDRADE, José M. *Goya: Obra, vida, sueños*. Madrid: Sílex, 1989, p. 134.
- 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.
- RAMÓN JARNÉ, R. Don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 106-109.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 54-55.
- 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 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, p. 155-156.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152, p. 150.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 97.
- SALAS, X. De. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 58-59.
- 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 y la Ilustración: Las "Memorias" del Príncipe de la Paz, como testimonio. *Cuenta y Razón*. 1987, 29, p. 7-23.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- SECO SERRANO, C. Triunfo y fracaso de Godoy. *Historia 16*. Diciembre 1978, Extra VIII, p. 87-104.

- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 117-118, 148-149.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 126, 139-142.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 110.
- TORRES, G. La Guerra de las Naranjas, dos siglos después (1ª parte). *Revista española de Historia Militar*. 2001, 11, p. 256-262.
- TORRES, G. La Guerra de las Naranjas, dos siglos después (2ª parte). *Revista española de Historia Militar*. 2001, 12, p. 317-322.
- 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. 22.
- 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.
- 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. 2, p. 24-25.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 34.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 98.

56.

RETRATO DE FÉLIX DE AZARA



56. RETRATO DE FÉLIX DE AZARA

56.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Félix de Azara.

Fecha: 1805.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 212 x 124 cm.

Localización: Zaragoza, Colección Ibercaja¹.

Catalogaciones: Gassier 422; GW 826; Gudiol 494/70, 455/85; Salas 451; De Angelis 432; Morales y Marín 350.

Inscripción: Firmado y fechado en el pliego de papel: “*Dn Felix de / Azara / Pr. Goya / 1805*”.

56.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

56.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo y con la mano derecha sujeta un papel plegado. El brazo izquierdo está ligeramente separado del cuerpo y con la mano izquierda se apoya en un bastón de mando. Espacio interior, amueblado con una estantería baja de madera con tres baldas en la que se disponen animales disecados, y una mesa de trabajo sobre la que descansa un pliego de papel enrollado y tres libros encuadernados en color rojo, sobre

¹ La obra ha permanecido en propiedad de los descendientes del efigiado hasta la década de los setenta de la centuria pasada cuando fue adquirida por la entidad bancaria que en la actualidad lo posee. En el año 1955 su propietaria, la familia Jordán de Urriés y Azara, lo depositó en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, lo que indujo a Gudiol, Gassier-Wilson y otros críticos al error de creer que pertenecía a dicha entidad. Se expuso en dicha institución desde su depósito hasta que, en el año 1976, la familia propietaria aceptó la oferta de adquisición realizada por la la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja), en cuya sede central, dentro del Patio de la Infanta, se expone.

ellos un bicornio, y decorado, al fondo, con cortinaje recogido hacia la izquierda.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de brigadier ingeniero de la Real Armada, compuesto por casaca cruzada de color azul marino, con collarín, solapas, forro y vueltas de las bocamangas de color rojo, ribeteada con un galón de plata y dos filas de botones también de plata; chupa²; y calzón de color amarillo. Lleva camisa blanca y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza botas de media caña de color negro. Sus cabellos grises están peinados con el flequillo hacia la frente. También lleva bastón de mando de madera, con borlón en la empuñadura y puntera metálica y un sable, apoyado sobre la pierna izquierda, envainado en una vaina adornada con motivos decorativos dorados. Sobre la mesa aparece el bicornio negro, ribeteado con galón de plata y con una escarapela roja. Sobre el papel plegado se lee la fecha y firma de Goya. Sobre los lomos de los libros, unos tejuelos incluyen las palabras, “*Paxaros*”, “*Quadrup.*” e “*Histo. Natur.*”. Los animales disecados son cuadrúpedos y unas aves exóticas del Paraguay estudiadas y descritas por él en 1802.

56.2.2. Identificación

[Indicativa] Félix de Azara y Perera. (Barbuñales, Huesca 1742-Huesca 1821), militar, ingeniero, científico, investigador, naturalista, geógrafo, geodesta, etnógrafo y marino.

Hijo de Alejandro de Azara y Loscertales, señor de Barbuñales y de Lizara, barón de Pertusa; y de María de Perera y Rivas, casados en 1723.

² Esta pieza indumentaria no se puede apreciar, dado que Azara lleva la casaca abotonada. No obstante, es indudable que la portaría, puesto que el uniforme reglamentario, según indica 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. 176-177–: “consta de casaca azul, collarín, solapa, forro, chupa, calzón y vuelta encarnada, bordado de plata con el dibujo del pequeño uniforme de generales, con un bordado solo en la vuelta: usarán de este Uniforme los Brigadieres que no existan en Cuerpo determinado, e igualmente del pequeño, compuesto de casaca azul, solapa, vuelta y cuello encarnado con bordado solamente en la solapa y vuelta, como el más pequeño que usan los Generales, con la diferencia de que el bordado y botón ha de ser de plata y la chupa y el calzón precisamente blanco”.

Hermano de Eustaquio de Azara y Perera (Barbuñales, Huesca 1727-Barcelona 1797), obispo de Ibiza y de Barcelona, presidente de la Congregación de San Benito; de José Nicolás de Azara y Perera (Barbuñales, Huesca 1830-París 1804), marqués de Nibbiano, diplomático, embajador ministro plenipotenciario en Roma y en París, caballero de la Orden de Carlos III, bailío gran cruz de la Orden de San Juan de Jerusalén, caballero Romano; de Mateo de Azara y Perera (1733-?), auditor de la Audiencia de Barcelona; de Lorenzo de Azara y Perera (Barbuñales, Huesca 1736-1778), presidente del Cabildo de la catedral de Huesca, maestrescuela de la Universidad Sertoriana de Huesca; de Mariana de Azara y Perera (1739-?); y de Francisco Antonio de Azara y Perera (1744-?).

Sobrino de Mamés de Azara (Barbuñales, Huesca 1698-1773), canónigo de la catedral de Huesca, vicario de la diócesis de Huesca, maestrescuela, juez sinodial y de cruzada.

Tío de Eusebio Bardají y Azara (Graus, Huesca 1766-Huete, Cuenca 1844), diplomático y ministro de Estado con Fernando VII, embajador en Viena, Lisboa, San Petersburgo y Turín; de Dionisio Bardají y Azara (Puyarruego, Huesca 1760-Roma 1825), cardenal de la Santa Iglesia; de Anselmo Bardají y Azara, marino y escritor; y de Agustín de Azara, presidente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Cuñado de José Bardají, casado con Mariana de Azara y Perera.

[Informativa] Félix Francisco José Pedro de Azara y Perera nació en 1742, dentro de una familia de la pequeña nobleza rural aragonesa, asentada en el Somontano oscense desde el siglo XII.

Fue el sexto hijo de una familia que apreciaba la formación intelectual de sus vástagos, lo que explica los puestos destacados a los que llegaron sus hermanos: Eustaquio, obispo de Barcelona; José Nicolás, uno de los ilustrados españoles más destacados, que desempeñó importantes misiones diplomáticas al servicio de Carlos III y Carlos IV; Mateo, auditor de la Audiencia de Barcelona; y Lorenzo, profesor de la Universidad de Huesca y deán de su cabildo catedralicio.

En 1757 comenzó sus estudios en la Universidad Sertoriana de Huesca en el Colegio menor de San Vicente, bajo la dirección de su tío, don Mamés de Azara, canónigo de la catedral de Huesca. En dicha Universidad estudió Filosofía, Artes y Derecho. En 1761, se decantó por las ciencias y la milicia, comenzando su carrera militar como cadete del Regimiento de Infantería de Galicia en 1764. En 1765, marchó a Barcelona a estudiar Matemáticas con Pedro Lucuze, famoso profesor de ingenieros militares, y completó su formación en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona. En 1767 y por Real Orden de 3 de noviembre, consiguió el grado de subteniente de Infantería e ingeniero delineador de los Ejércitos Nacionales, Plazas y Fronteras y comenzó el ejercicio de su profesión con una preparación sólida y moderna.

Félix de Azara trabajó en las fortificaciones de Figueras. En 1769, junto con Pedro Cemeño, llevo a cabo la corrección hidrológica de los ríos Oñar, Henares y Tajuña, así como la fortificación de Figueras y Mallorca. En 1774 fue nombrado maestro de estudios de ingenieros en Barcelona.

Tomó parte, en su condición de ingeniero militar, en la expedición a Argel de 1775, dirigida por el general O'Reilly, donde fue herido de gravedad y rescatado por el conde de Fuentes.

Durante su convalecencia, en 1776, fue nombrado capitán de infantería e ingeniero extraordinario como premio a su actuación en Argel. Este mismo año participó en la creación en Zaragoza de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, junto con el obispo Palomeque, el duque de Híjar, el de Villahermosa, el marqués de Lazán, Ramón de Pignatelli, el conde de Fuentes, el de Fuenclara, el de Ricla, el de Aranda, y algunos burgueses destacados como Juan Martín de Goicoechea y Martín de Garay.

Durante su permanencia en San Sebastián como teniente coronel de ingenieros, recibió en enero de 1781 la orden de trasladarse a Lisboa y embarcarse rumbo al Río de la Plata en calidad de comisario de límites, con el nombramiento de capitán de fragata, para hacer efectivo el Tratado del Pardo de 1778, que fijaba la frontera hispano-lusitana en tierras de América

de Sur. Componían la comisión el capitán de navío José Varela y Ulloa y los tenientes de navío Rosendo Rico, Martín Boneo, Diego de Alvear y Juan Francisco de Aguirre. La Comisión de Límites llegó a Río de Janeiro el 12 de marzo y a Montevideo el 13 de mayo de 1781 donde fueron recibidos por el virrey Vértiz. Azara recibió el encargo de dirigir la tercera de las cinco partidas, contando con la colaboración de Martín Boneo, Ignacio Pazos y Pedro Antonio de Cerviño siendo su objetivo la delimitación del tramo fronterizo que discurría “río Paraguay arriba, desde la boca del río que tuviese su principal cabecera más inmediata a la del Iguerey, hasta el Jauru”. Su misión consistió no solo en delimitar fronteras, sino también en afianzarlas mediante la propuesta de un plan de poblamiento y de una adecuación, explotación y comercialización de los recursos ganaderos.

Tardanzas y desencuentros entre los comisionados de ambos países dilataron la estancia de Azara en la región, circunstancia que aprovechó para emprender por iniciativa propia expediciones y viajes a lo largo y ancho de aquellas provincias. Con este motivo Félix de Azara pasó veinte años de su vida, entre 1780 y 1801, recorriendo la que fue la antigua gobernación del Paraguay, poniendo así a prueba su verdadera vocación de naturalista y antropólogo. Esta región abarcaba Paraguay, así como las actuales provincias argentinas de Misiones, Corrientes y el Chaco, zonas fronterizas y marginales dentro del contexto colonial, pero que cobraban significación con la reorganización borbónica, tanto por su posición estratégica en la frontera con Brasil como por sus riquezas ganaderas cada vez más cotizadas en el mercado internacional.

Esperó en vano años la llegada de la delegación portuguesa para los límites y tuvo que aguantar los impedimentos y confabulaciones de las autoridades y grandes hacendados de la zona, temerosos de que Azara descubriera turbios asuntos administrativos, se opusiera al contrabando existente, y ajustara los límites de sus propiedades. Mientras, realizó el primer gran estudio sobre el Paraguay en todos sus aspectos: geográficos, de flora y fauna, de recursos económicos, comunicaciones, etc., y anotó cuidadosamente en sus magníficos cuadernos de notas todas las informaciones que obtenía.

Este conjunto de factores hicieron de él una persona imprescindible en el virreinato del Río de la Plata. Fue nombrado por el cabildo de Asunción “ciudadano de honor” y se le encargó la colonización de la banda oriental del Río de la Plata –hoy Uruguay–, en el último intento colonizador de España en aquellas tierras. Para ello eligió como lugarteniente al entonces ayudante mayor del Regimiento de Blandengues de Maldonado, José Gervasio de Artigas, años más tarde fundador de la república del Uruguay y nieto de Juan Antonio de Artigas, emigrante de La Puebla de Albortón (Zaragoza) tras la Guerra de Sucesión.

Durante este período realizó la *Carta esférica o reducida de las provincias del Paraguay y Misiones guaraníes, con el distrito de Corrientes, Carta plana de grande parte del Río Paraguay, que expresa sus inundaciones anuales, hecha por los demarcadores de límites españoles y lusitanos acordemente y con buenos instrumentos el año de 1753*. La observación del entorno le llevó a escribir, y publicar con posterioridad *Viajes por la América meridional*, y *Apuntamientos para la Historia Natural de los cuadrúpedos del Paraguay y del Río de la Plata*, publicada en 1802-1805 en París y dedicada a su hermano José Nicolás de Azara; y *Apuntamientos para la Historia Natural de los pájaros del Paraguay y del Río de la Plata*. Durante esta época llegó a identificar y describir más de 400 aves y cerca de 100 cuadrúpedos hasta entonces desconocidos.

Azara poseía un sólido método científico procedente de su formación como ingeniero militar. Su obra fue admirada en toda Europa por su rigor observacional, por sus métodos de clasificación y por sus teorías³ que se

³ Esta es una de las principales razones que hacen que la figura de Félix de Azara siga suscitando tanto interés en la actualidad dentro de la historia de la ciencia, y lo que explica en parte, la literatura científica tan abundante sobre su quehacer como naturalista. Baste una pequeña muestra como ejemplo: A. Galera y M. Frías Núñez –Félix de Azara y Georges Lucien Leclerc: Dos formas de “iluminar” la naturaleza americana. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. 1996, 48, 1, p. 27-36–; T. Buesa Oliver –*Ventura de unos aragoneses del siglo XVIII en las Indias*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1979. Nueva colección monográfica; 14–; E. Campal –*Azara y su legado al Uruguay*. Montevideo: Edic. de la Banda Oriental, 1969. Colección de Bolsillo; 24–; T. Cañedo-Argüelles Fabrega –*Sociedades de frontera en el Alto Paraná. La obra de Félix de Azara y su papel como instrumento de planificación colonial*. En Armillas Vicente, J. A. (ed.). *VII Congreso Internacional de Historia de América: Ponencias y Comunicaciones. Zaragoza 2 al 6 de julio 1996. T. 1: La Corona de Aragón y el*

enfrentaban a las tesis comúnmente aceptadas. Así, para explicar la aparición de especies idénticas en diferentes continentes, no aceptaba la hipótesis de las grandes emigraciones, en cambio mantenía la teoría creacionista, aunque modificada con las hipótesis de creaciones simultáneas y creaciones sucesivas. Proponía como causas de las mutaciones –evoluciones– observadas en diferentes especies animales las de carácter interno y, de este modo se aproximó a una teoría de la herencia que cristalizaría en el siglo XIX. Su método como naturalista le llevó a corregir afirmaciones erróneas emitidas por Buffon⁴ en su *Histoire Naturelle* y a ser considerado como

Nuevo Mundo: del Mediterráneo a las Indias. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998. 3 v. Actas; 48-50, p. 127-139–; A. O. Di Lisia –Los saberes indígenas y la ciencia de la Ilustración. *Revista Española de Antropología Americana*. 2002, 32, p. 295-319; Fajardo Terán, F. *Influencia de Félix de Azara en el pensamiento artiguista*. Montevideo: s.n., 1967–; H. N. Goicoechea –Naturalistas en el Paraguay en el siglo XVIII. En Lucena Giraldo, M. (com.-dir.). *El bosque ilustrado. Estudios sobre la política forestal española en América*. Madrid: ICONA, 1991, p. 149-159–; J. Sala Catalá –La ciencia en las comisiones de límites hispanoportuguesas: Su proyección internacional. En Solano, F. de y Bernabeu Albert, S. (coords.). *Estudios (Nuevos y Viejos) sobre la Frontera*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Anexos de revista de Indias; 4, p. 277-287–; D. Marre –La representación cultural de las mujeres rurales rioplatenses: La "China" en los textos de viajeros de la primera mitad del siglo XIX. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. 1998, 5, 1, p. 151-187–; C. Martínez Martín –Aportaciones cartográficas de D. Félix de Azara sobre el virreinato del Río de la Plata. *Revista Complutense de Historia de América*. 1997, 23, p. 167-192 y Una "Carta esférica" del aragonés D. Félix de Azara, levantada en los primeros años de su estancia en la Provincia del Paraguay. En Armillas Vicente, J. A. (ed.). *VII Congreso Internacional de Historia de América: Ponencias y Comunicaciones. Zaragoza 2 al 6 de julio 1996. T. 1: La Corona de Aragón y el Nuevo Mundo: del Mediterráneo a las Indias*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998. 3 v. Actas; 48-50, p. 507-526–; A. Mones y M. A. Klappenbach –*Un ilustrado aragonés en el virreinato del Río de la Plata: Félix de Azara, 1742-1821: Estudios sobre su vida, su obra y su pensamiento*. Montevideo: Museo Nacional de Historia Natural, 1997–; E. Morillas Ventura –Transformaciones culturales en los textos rioplatenses: Fabulaciones en el Río de la Plata. *Salina. Revista de Lletres*. 1997, 11, p. 167-172–; A. Ocampos Caballero –*La conquista científica de Azara en el Paraguay: Su fascinación y respeto hacia la naturaleza*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999–; N. Rodríguez Amunátegui –Reconocimiento del río Uruguay por Andrés Oyarvide. En Armillas Vicente, J. A. (ed.). *VII Congreso Internacional de Historia de América: Ponencias y Comunicaciones. Zaragoza 2 al 6 de julio 1996. T. 3: La economía marítima del Atlántico: Pesca, navegación y comercio*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998. 3 v. Actas; 48-50, p. 1939-195–; y F. Torrens –La aportación de Félix de Azara al conocimiento geográfico de América meridional en el siglo XVIII. *Revista de Geografía*. 1978-1979, 12-13, p. 49-62–.

⁴ Para el posterior quehacer naturalista de Azara fue de capital importancia el conocimiento en 1796 de la obra del naturalista francés Georges Louis Leclerc, conde de Bufón (Montbard 1707-Paris 1788). La primera reacción tras la lectura de su *Histoire Naturelle* fue de desánimo, pero posteriormente le permitió centrar sus investigaciones; pues a él, por ser autodidacta en la materia, le faltaba una estructura científico-naturalista, donde pudiera apoyar sus investigaciones y este entramaje se lo proporcionó la obra de Buffon. A partir de este momento, los trabajos de Azara tuvieron como contrapunto la ciencia de Buffon. En primer lugar, rectificando aquellos errores que detectó en sus obras, debidos fundamentalmente, al método seguido en la recopilación de datos. Sin embargo, en este aspecto, Azara fue extremadamente riguroso, pues se basaba en la observación directa y en una meticulosa elaboración,

precursor de las teorías hereditarias del siglo XIX y de las evolucionistas de Darwin.

En 1801 recibió autorización para volver a España, llegando a finales de ese mismo año a Málaga. Tras presentar sus respetos en la Corte y los preceptivos informes, marchó a Barbuñales (Huesca). En 1802 se dirigió a París, donde su hermano José Nicolás era embajador ante Napoleón Bonaparte. Durante su estancia en esta ciudad el gobierno español le nombró brigadier de la Real Armada. Su hermano lo presentó a las más importantes sociedades científicas francesas y fue recibido, con todos los honores, en 1803 en el Museo de Historia Natural por Cuvier y sus colegas Waelkenaer, Lacepede, Geoffroy, Saint Hilaire. En 1803, cuando contaba 61 años, solicitó el retiro del servicio militar para poder atender a su hermano José Nicolás, que se encontraba enfermo. Durante esta época, la fama de Félix de Azara empezó a extenderse por los círculos científicos de toda Europa gracias a la publicación de sus principales trabajos, primero en francés y posteriormente en inglés y alemán⁵.

El 26 de enero de 1804 falleció su hermano, José Nicolás, y Félix se encargó de trasladar sus restos desde París al panteón familiar de la iglesia de Barbuñales. A su regreso a España redactó la *Descripción del Paraguay*. Godoy le ofreció el virreinato de Méjico, cargo que rechazó, pero aceptó en 1805 ser vocal de la Junta de Fortificación y Defensa de Indias.

Escribió algunos informes sobre los indios guaraníes y tapes en 1806, así como *Las Pardinias del Alto Aragón; Los olivos de Alquézar y sus aldeas*

lo que puso de manifiesto su sagacidad en la recogida de datos y su base científica fundamentalmente empírica.

⁵ Azara, F. de. *Voyages dans l'Amérique Méridionale par Félix de Azara; depuis 1781 jusqu' en 1801; publiés d'après les manuscrits de l'auteur, avec une notice sur sa vie et ses écrits, par C. A. Walckenaer, enrichés de notes par G. Cuvier; suivis de l'histoire naturelle des oiseaux du Paraguay. et augmentée d'un grand nombre de notes, par M. Sonnini*. Paris: [s. n.], 1809. Dentu. 4 v.; Azara, F. de. *Selections from the Natural history of the quadrupeds of Paraguay and the river La Plata; comprising the most remarkable species of South America. Tr. from the Spanish of Don Felix de Azara. With notes, by W. Perceval Hunter*. London: A. J. Valpy, 1837.

Azara, F. de. *Sketches of South America*. London: [s. n.], 1848.

Hartlaub, G. *Systematischer index zu Don Felix de Azara's Apuntamientos para la historia natural de los pájaros del Paraguay y Rio de la Plata*. Bremen: Druck von C. Schünemann, 1847.

para la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Durante la guerra de la Independencia se retiró a Barbuñales, junto con su hermano Francisco Antonio, ofreciendo sus servicios y dinero a Palafox, trasladándose a Barbastro, y después a Huesca, cuando sus tierras fueron invadidas. Una vez terminada la guerra, en desacuerdo con el absolutismo fernandino, rechazó en 1815 la recién creada Orden americana de Isabel la Católica, y continuó con sus estudios de agricultura para la Real Sociedad Económica Aragonesa.

En 1820, Huesca lo nombró regidor de la ciudad en sustitución de su hermano Francisco Antonio. Murió a causa de una pulmonía en Barbuñales el 20 de octubre de 1821, y fue enterrado en el panteón catedralicio de los Lastanosa en Huesca.

Transcurridos varios años de su muerte se publicaron de forma póstuma diversas obras suyas, tanto en España, por su sobrino Agustín de Azara, como en Argentina⁶.

56.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo, posiblemente conmemorativo⁷ de los últimos reconocimientos alcanzados dentro del *cursus honorum* de Félix de Azara.

⁶ Azara, F. de. *Correspondencia oficial e inédita sobre la demarcación de límites entre el Paraguay y el Brasil* 1.ª ed. Buenos Aires: [s. n.], 1836, Imp. del Estado; Azara, F. de. *Diario de la navegación y reconocimiento del río Tebicuari: Obra póstuma de Félix de Azara*. 1.ª ed. Buenos Aires: [s. n.], 1836, Imp. del Estado; Azara, F. de. *Informes de D. Félix de Azara sobre varios proyectos de colonizar el Chaco*. 1.ª ed. Buenos Aires: [s. n.], 1836, Imp. del Estado; Azara, F. de. *Diario de un reconocimiento de las guardias y fortines que guarnecen la línea de fronteras de Buenos Aires, para ensancharla*. 1.ª ed. Buenos Aires: [s. n.], 1837. Imp. del Estado; Azara, F. de. *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata: Obra póstuma de Don Felix de Azara; la publica don Agustín de Azara, Marqués de Nibbiano; bajo la dirección de don Basilio Sebastián Castellanos de Losada*. Madrid: [s. n.], 1847, Imp. de Sanchiz.; Azara, F. de. *Memorias sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801: Demarción de límites entre Brasil y Paraguay a últimos del S. XVII, e informes sobre varios particulares de la América meridional española; escritos póstumos de Félix de Azara; los publica Agustín de Azara; bajo la dirección de Basilio Sebastián Castellano de Losada*. Madrid: [s. n.], 1847. Imp. de Sanchiz.; Azara, F. *Viajes inéditos de D. Félix de Azara desde Santa-Fè à la Asunción, al interior del Paraguay, y à los pueblos de Misiones, con una noticia preliminar por el general D. Bartolovné Mitre y algunas notas por el doctor D. Juan María Gutiérrez*. Buenos Aires: Impr. y librería de Mayo, 1873. Ed. de la "Revista del Río de la Plata".

⁷ No se conserva documentación que testimonie las condiciones en las que se realizó el encargo, ni tampoco conocemos a ciencia cierta los motivos por los que se pintó el retrato, aunque sabemos que en 1804 a la muerte de su hermano, José Nicolás, regresó a España. Poco después, Godoy le ofreció el

En esta obra Goya abandona su esquema compositivo más usual –en el que la captación de la personalidad del efigiado queda despoblada de detalles ambientales– y coloca al personaje en un escenario repleto de elementos alusivos a su doble trayectoria como militar y como científico. Ello, sin embargo, no impide al artista adentrarse en el carácter de Azara y transmitir que se encuentra feliz al fijar sus rasgos sobre el lienzo.

Goya deja a un lado las convenciones del retrato de militar, quizá porque el paisanaje compartido, así como la mentalidad ilustrada y abierta de Félix y la amistad con su hermano José Nicolás, le permitieron actuar con gran libertad creativa. Escoge una ambientación en la que el contexto resalta su actividad como naturalista; y para ello, lo ubica en su marco íntimo de trabajo recreando su gabinete de estudio. Pero la profusión en los elementos que conforman la escenografía alegórica –el cortinaje de fondo, los libros, los mamíferos, las aves tropicales disecadas, el bastón y el sable– no restan protagonismo a la figura⁸, que revela solemnidad, reflexión y bondad.

La obra forma parte de un período, inmediatamente anterior a la Guerra de la Independencia, especialmente brillante dentro de la trayectoria goyesca, al que pertenecen obras⁹ en las que como en ésta, Goya desarrolla

virrenato de Méjico, propuesta que rechazó, y aceptó, en cambio ser vocal de la Junta de Fortificación y Defensa de Indias, un cargo mucho menos importante, pero sin duda mucho más acorde con su talante. Debió ser en Madrid, durante alguna de sus breves estancias en la capital para gestionar sus asuntos, cuando contactó con Goya y posó para él.

⁸ Le representó de cuerpo entero, en primer plano, con uniforme de brigadier y apoyándose con elegancia en el bastón de mando. La pose que adopta es semejante a la del conde de Fernán Núñez en el retrato pintado dos años antes: *El conde Fernán Núñez* (1803. Óleo sobre lienzo, 211 x 137 cm. Madrid, Colección Fernán Núñez. Gassier 396; GW 808; G 486/70, 446/85; Salas 373, Morales y Marín 332). No obstante, N. Glendinning –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, nota 19– recoge una fuente biográfica sobre los hermanos Azara en la que encuentra una información interesante para explicar el porte de Félix, especialmente su característico contorno de pecho. Señala que durante la expedición de Argel en 1775 recibió un impacto de bala que “le entró por la tetilla izquierda y le salió por la espalda” y a causa de ello se vió afectado el desarrollo de esta zona de su cuerpo.

⁹ Entre otras el *Retrato del marqués de San Adrián* (1804. Óleo sobre lienzo, 209 x 127 cm. Pamplona, Museo de Navarra. Gassier 401; GW 818; Gudiol 493/70, 451/85; Salas 382; Morales y Marín 335); el *Retrato de Bartolomé Sureda* (Ca 1804-1806. Óleo sobre lienzo, 119 x 79,4 cm. Washington, National Gallery. Gassier 410; GW 813; Gudiol 533/70; 490/85; Salas 378; Morales y Marín 341); el *Retrato de Teresa Sureda* (Ca. 1804-1806. Óleo sobre lienzo, 119,7 x 79,4 cm. Washington, National Gallery. Gassier 411; GW 814; Gudiol 534/70, 491/85; Salas 379; Morales y Marín 342) y el *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; Gudiol 496/70, 457/85; Morales y Marín 352).

planteamientos compositivos que evocan el espíritu inglés¹⁰, a la vez que muestra interés por otros aspectos del arte del retrato como el equilibrio entre elegancia y realidad, el realce de la silueta, la renovación de las actitudes, la prestancia en el gesto, la facilidad aparente en la presentación y la discreta suntuosidad en el atuendo, etc...

La técnica pictórica de este lienzo se caracteriza por una gran densidad de empaste, que resalta las diferentes texturas en los detalles del rostro y de la indumentaria, y que pone de manifiesto el concepto táctil que Goya posee de la materia pictórica. El dibujo es enérgico y virtuosista, y contrasta la soltura de pincelada y el abocetamiento de los animales del fondo con la corporeidad y rotundidad de la figura, en primer plano, de Azara. El modelado es rico en matices plásticos, pero huye de los contrastes intensos en los contornos, lo que se hace más evidente en las carnaciones y pechera. El juego lumínico, a pesar de la tentación que supone la inclusión de animales de vivos colores, se combina con sobriedad y justeza, buscando un equilibrio no exento de brillantez. El fondo queda sugerido, en un preciso segundo término, ambientando la trayectoria vital del personaje, pero sin restarle protagonismo.

El cromatismo es rico y variado –hecho de una armonía tonal en la que predominan rojo, amarillo, negro y oro con toques verdosos, azulados y blancos–, y sin ser estridente, resulta cálido y atractivo.

Goya logra uno de sus retratos masculinos más elegantes y de mayor originalidad en su esquema compositivo, en el que se pone de manifiesto el aprecio y el respeto profundo que siente por su modelo¹¹.

¹⁰ Son los años en que el pintor pretende conseguir unas figuras de noble elegancia que, en cierta medida, evocan el espíritu de los retratos ingleses al estilo de Gainsborough, Reynolds y Romney, que pudo conocer a través de las numerosas reproducciones gravadas que circulaban por toda Europa, y que, sin duda, estarían en diferentes colecciones privadas madrileñas o gaditanas a las que Goya tenía acceso, como las de Sebastián Martínez, Ceán Bermúdez, Jovellanos, la suya propia, etc.

¹¹ Hasta principios de la centuria anterior, se conservaba en la antigua familia propietaria de este cuadro, otro retrato del personaje, hasta las rodillas, con uniforme de brigadier de marina; y que aparece citado en la colección de don Lorenzo Azara, su sobrino, actualmente en paradero desconocido. Así se recoge en las catalogaciones antiguas (Zapater, 1868, p. 39; Viñaza, 1887, p. 238; Loga, 1903, n. 175; Mayer, 1925, p. 205).

56.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

56.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Félix de Azara y Perera, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo y con la mano derecha sujeta un papel plegado, con la fecha y firma de Goya. El brazo izquierdo está ligeramente separado del cuerpo y con la mano izquierda se apoya en un bastón de mando de madera, con borlón en la empuñadura y puntera metálica.

Viste uniforme militar de gala de brigadier ingeniero de la Real Armada, compuesto por casaca cruzada de color azul marino, con collarín, solapas, forro y vueltas de las bocamangas de color rojo, ribeteada con un galón de plata y dos filas de botones también de plata; chupa y calzón de color amarillo. Lleva camisa blanca y sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Calza botas de media caña de color negro. Sus cabellos grises están peinados con el flequillo hacia la frente. También lleva un sable, apoyado sobre la pierna izquierda, envainado en una vaina adornada con motivos decorativos dorados.

El personaje está situado en un gabinete de estudio, amueblado con una estantería baja de madera con tres baldas en las que se disponen animales disecados –cuadrúpedos y aves exóticas del Paraguay estudiadas y descritas por él en 1802–; y una mesa de trabajo sobre la que descansa un pliego de papel enrollado, tres libros encuadernados en color rojo, en cuyos lomos unos tejuelos incluyen las palabras “*Paxaros*”, “*Quadrup.*” e “*Histo. Natur*”, y un bicornio negro, ribeteado con galón de plata y con una escarapela roja; y decorado, al fondo, con cortinaje recogido hacia la izquierda.

Es un retrato privado de encargo, posiblemente conmemorativo de los últimos reconocimientos alcanzados dentro del *cursus honorum* de Félix de Azara.

Goya abandona su esquema compositivo más usual, en el que la captación de la personalidad del efigiado queda despoblada de detalles ambientales, y coloca al personaje en un escenario repleto de elementos alusivos a su doble trayectoria como militar y como científico.

Deja a un lado las convenciones del retrato de militar y actúa con gran libertad creativa. Escoge una ambientación en la que el contexto resalta su actividad como naturalista; y para ello, lo ubica en su marco íntimo de trabajo recreando su gabinete de estudio. Pero la profusión en los elementos que conforman la escenografía alegórica no restan protagonismo a la figura, que revela solemnidad, reflexión y bondad.

La obra forma parte de un período en el que Goya desarrolla planteamientos compositivos que evocan el espíritu inglés, a la vez que muestra interés por otros aspectos del arte del retrato como el equilibrio entre elegancia y realidad, el realce de la silueta, etc.

La técnica pictórica se caracteriza por una gran densidad de empaste, que resalta las diferentes texturas del rostro y de la indumentaria, poniendo de manifiesto el concepto táctil que Goya posee de la materia pictórica. El dibujo es enérgico y virtuosista, y contrasta la soltura de pincelada y el abocetamiento de los animales del fondo con la corporeidad y rotundidad de la figura, en primer plano, de Azara. El modelado es rico en matices plásticos, pero huye de los contrastes intensos en los contornos, lo que se hace más evidente en las carnaciones y pechera. El juego lumínico se combina con sobriedad y justeza, buscando un equilibrio no exento de brillantez. El fondo queda sugerido, en un preciso segundo término, ambientando la trayectoria vital del personaje. El cromatismo es rico, variado y resulta cálido y atractivo.

Es uno de los retratos goyescos más elegantes y de mayor originalidad en su esquema compositivo, que testimonia el aprecio y el respeto del pintor hacia el retratado.

56.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Azara y Perera, Félix de (1742-1821).
CRONOLÓGICOS	1805.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Gabinete de estudio.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato psicológico. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Servidor del estado. Militar. Ingeniero. Científico. Investigador. Naturalista. Geógrafo. Geodesta. Etnógrafo. Marino. Ilustrado. Uniforme militar de gala de brigadier ingeniero de la Real Armada. Casaca. Collarín. Bocamangas. Ribetes. Galones. Botones. Chupa. Camisa. Calzón. Botas de media caña. Bicornio. Escarpela. Cabellos naturales. Flequillo. Pliegos de papel. Bastón de mando. Borlón. Empuñadura. Puntera. Vaina. Sable. Libros. Tejuelos. Animales disecados. Cuadrúpedos. Aves exóticas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Disciplina. Comodidad. Intimidación. Inteligencia. Ejército español. Ciencia. Naturaleza. Trabajo intelectual. Aprecio. Franqueza. Influencia británica. Ilustración. Cursus honorum. Paisanaje.

56.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- ALBIAC BLANCO, M.-D. *Félix de Azara*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000. CAI00; 83, p. 6-7, 90.
- 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. 179-180.
- 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. 193-196.
 - 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.
 - ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40.
 - ARNÁIZ, J. M. Goya, Pignatelli y Azara. *Archivo Español de Arte*. 1988, 242, p. 131-140, p. 139.
 - BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 203.
 - 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. 59-60.
 - 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, p. 21-22.
 - 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.
 - CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III, 1797-1812, p. 149-150, 337.
 - 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, 42 y 51.
 - CARRETE PARRONDO, J. Félix de Azara. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
 - 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. 13, 19, 24.
 - 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.

- FATÁS, G. Félix de Azara (1742-1821). En FATÁS, G. (dir.). *Aragoneses ilustres*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, p. 34-35.
- 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.
- 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. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 36, 46-47.
- 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. 182, 187.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas. 217. Maior, p. 300.
- 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. 37.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 21-22.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 165.
- 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. 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. 31.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 78, 183-185.
- *MUSEO de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Ibercaja, 2000, p. 123, 153, 159.
- 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, p. 41.
- 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. 87-88.

- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 58, 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.
- 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. 14.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 111.

57.

RETRATO DE LA MARQUESA DE SANTA CRUZ



57. RETRATO DE LA MARQUESA DE SANTA CRUZ

57.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La marquesa de Santa Cruz.

Fecha: 1805¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 124,7 x 207,9 cm.

Descripción física: Madrid, Museo del Prado³.

¹ Si bien la mayoría de los estudiosos mantienen la datación consignada en la propia obra –salvo alguna contada excepción, que sitúa la realización en años próximos, quizá por no haber tenido ocasión de ver directamente la obra– en su documentada monografía, Yebes retrotrae la fecha de ejecución del lienzo a 1804 y sostiene que dicha datación está relacionada con el marco que labró el tallista Ignacio Guitián aquel mismo año y cuya orden de pago reza: “Al tallista Ignacio Guitián por el marco que ha hecho para colocar el Retrato de la Señorita mi Señora la Marquesa de St^a. Cruz pagué lo que cita su cuenta y recibo, 1200 rs.”. Para más precisiones véase Condesa de Yebes, C. Muñoz Roca-Tallada –*La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías, p. 47-48–. Este dato es interesante, en tanto que permite suponer que la obra contaba con un formato previamente pactado a su fecha de ejecución, o bien que el artista retocó la obra una vez finalizada y enmarcada y pintó la inscripción que comentamos entonces.

² El retrato, a pesar de su azarosa historia, se encuentra en un estado de conservación excelente. En 1988, según indica M. B. Mena Marqués –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– fue sometido a un completo proceso de limpieza que puso de manifiesto que el lienzo original no había sido forrado, ni su superficie pictórica planchada o aplastada. La tela emplea dos piezas, unidas en el centro mediante una costura vertical. Presenta craqueladuras grandes, en forma de tela de araña, producidas por la gruesa capa de la preparación que tira de la fina película pictórica, características de la pintura del siglo XVIII y de la obra de Goya en particular. El proceso de limpieza de la tela ha puesto de manifiesto los colores originales, excepcionalmente conservados.

³ El lienzo –*La abuela en camisa*, como afectuosamente se la denominaba en la familia cuando se perdió la memoria de su significado– permaneció dentro de la familia de los marqueses de Santa Cruz hasta principios del siglo XX. A finales del XIX era propiedad del hijo de los marqueses, el conde de Pie de Concha. A su muerte lo heredaron sus sobrinos, los hermanos Silva y Fernández de Henestrosa –María Luisa de Silva, casada con el infante Fernando de Baviera, María Josefa de Silva y su hermano, el marqués de Zahara– copropietarios del mismo durante la exposición *Goya en el Prado* celebrada en 1928.

En 1940, recién terminada la Guerra Civil, el gobierno del general Franco decidió entregar dos obras señeras de arte español a Mussolini y a Hitler, como recuerdo de su apoyo en la contienda. Para la comisión de este *affaire* se nombró una pequeña comisión formada por dos prestigiosos profesores, J. Martínez Santaolalla y el marqués de Lozoya, arqueólogo e historiador del arte respectivamente. Se determinó entonces la compra por 1.000.000 de pesetas del *Retrato de la marquesa* que, además de lucir una esvástica en la lira-guitarra, era un cuadro de apariencia académica, un punto neoclásico en el tema y de bellísima ejecución. No obstante, el giro de los acontecimientos dejó en suspenso la entrega. A cambio se enviaron a Alemania dos fibulas de oro visigodas. Mientras, el retrato siguió en el Palacio de El Pardo.

Terminado el conflicto mundial, se depositó en El Prado y luego se tomó la decisión de venderlo. A juicio del entonces director de la Pinacoteca, Álvarez de Sotomayor, el cuadro “*no aportaba nada nuevo*” a las

Catalogaciones: Gassier 424; GW 828; Gudiol 496/70, 457/85; Morales y Marín 352.

Inscripción: Pintado en el ángulo inferior izquierdo: “D.^a Joaquina Giron Marquesa de Santa Cruz / Por Goya 1805”.

57.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

57.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer joven recostada sobre el lado derecho en un diván de color rojo, en posición frontal, dirigiendo la mirada hacia el frente. Sus piernas están extendidas. El brazo derecho, flexionado en ángulo recto, se apoya sobre unas almohadas, y la mano derecha sujeta un pañuelo. El brazo izquierdo permanece extendido y separado del cuerpo y con la mano izquierda sostiene una lira-guitarra⁴ de

colecciones de Goya –se rumoreaba además que en los EE.UU. se había descubierto un ejemplar mejor, actualmente en el *County Museum* de Los Ángeles–, el marqués de Lozoya, a la sazón director general de Bellas Artes, propuso venderlo en Inglaterra y con su producto adquirir pintura británica. Por fortuna, un coleccionista vizcaíno, Félix Fernández Valdés, entregando una suma mayor, lo recuperó en el Reino Unido, pensando donarlo al Museo de Bilbao.

No fue así y el retrato de doña Joaquina residió casi cuarenta años en Neguri (Vizcaya). A la muerte del coleccionista bilbaíno en 1980, lo heredó su hija María Mercedes Fernández Valdés, quien en 1983 lo vendió a Antonio Saorín Bosch –comerciante mallorquín con negocios en Argentina– en Madrid por la cantidad de 25.000.000 de pesetas, haciendo constar en el contrato que el cuadro era inexportable, aspecto que no se respetó. Este último propietario sacó la obra de España el 6 de abril de 1983. El 11 de abril de 1985 el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* fue comprado en Zurich por lord Wimborne, quien, según sus declaraciones, entabló contacto con el gobierno español para ofrecerle el retrato en ventajosas condiciones. El escándalo saltó a la prensa y las noticias procedentes de Inglaterra indicaban que Wimborne tenía intención de subastar la obra en la sala Christie's de Londres. Considerando que la pintura había sido exportada ilegalmente y reconocida esta ilegalidad por la corte inglesa en fallo del 11 de marzo de 1985, el gobierno español llegó al acuerdo de compensar económicamente al propietario con 6.000.000 de dólares –equivalentes a unos 900.000.000 de pesetas al cambio de la época– cantidad que fue hecha efectiva por la administración del Estado y diversas instituciones privadas. Finalmente, tras su azarosa peripecia, el retrato ingresó definitivamente en el Museo del Prado el 18 de abril de 1986 y fue inventariado con el número "Inv. 7070".

⁴ La guitarra-lira es un instrumento musical, de procedencia francesa, característico de la época del Imperio napoleónico, cuya creación respondía al afán de recuperar el espíritu clasicista. No obstante, se trató de una moda efímera. La lira-guitarra no tenía más que una remota similitud con la lira antigua, pues los dos brazos de aquella resultaban inútiles debido a que se colocó un mástil de guitarra, al que se fijaban las seis cuerdas. Su existencia fue muy breve y esta obra constituye una de las contadas representaciones artísticas en las que aparece.

madera clara, adornada con una cruz de cuatro cabezas⁵. Espacio interior decorado con un cortinaje carmesí al fondo.

[Informativa] Viste traje camisa de tejido ligero y vaporoso⁶ de color blanco, de estilo Imperio, sin mangas y muy escotado; adornado con broches dorados en los tirantes. Cubre su antebrazo izquierdo con un chal negro y dorado. Calza medias de seda blanca y chinelas blancas con bordados dorados. Sus cabellos de color oscuro están peinados con un largo rizo sobre el escote, y adornados con una guirnalda de hojas de vid, pámpanos y racimos de uvas.

57.2.2. Identificación

[Indicativa] Joaquina María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Madrid 1785-Madrid 1851), condesa de Osilo, marquesa de Santa Cruz de Mudela, camarera mayor de Palacio con la reina regente María Cristina, aya de Isabel II y de su hermana.

⁵ El origen de este símbolo cruciforme parece estar relacionado con un antiguo estandarte militar romano –citado por Tertuliano y Minucio Félix– denominado *cantabrum*, utilizado como insignia distintiva por las tropas auxiliares cántabras, procedentes del norte de Hispania, que prestaban servicio a Roma. Tras la conversión de Constantino dicho motivo se transformó en el crismón, el anagrama que representa a Cristo.

El mismo símbolo cruciforme –denominado *labarum*– aparece representado en varias estelas discoideas gigantes de Cantabria y Vizcaya, como la de Zurita (Cantabria). Etimológicamente el término proviene de la raíz indoeuropea *(p)lab- ‘hablar’, de la que han derivado numerosos términos presentes en las lenguas celtas, y que hace referencia a la función desempeñada por los estandartes durante la batalla para enviar órdenes o señales a las tropas. La utilización de este emblema como signo distintivo vasco –el *lauburu*– tiene su origen en las teorías vasco-cantabristas de moda entre varios historiadores vascongados de los siglos XVI y XVIII, quienes, sustentándose en obras, como la de Enrique Flórez *La Cantabria. Disertación sobre el sitio y extensión que en los tiempos de los romanos tuvo la región de los cántabros*, publicada en el año 1768, sustentaron sobre fuentes falseadas algunas de las teorías que dieron lugar al movimiento fuerista del siglo XIX.

El signo del labarum tiene una relación clara con la simbología astral y su semejanza con la esvástica escogida por el nazismo como insignia identificadora de sus ideales, originó el azaroso periplo de este lienzo de Goya en los años cuarenta del siglo XX. Es muy probable, aunque no hemos encontrado, desgraciadamente, ninguna prueba heráldica que lo confirme, que Goya representase este icono para aludir al título nobiliario ostentado por Joaquina Téllez-Girón, esposa del X marques de Santa Cruz de Mudela.

⁶ A. Reuter –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– precisa que el vestido de gasa que lleva Joaquina carece de corpiño, lo que queda sugerido “por una discreta sombra a la altura del ombligo que se transparenta a través del fino vestido”.

Hija de 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 Gibralfaró, 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; y 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 Españolas, 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 gran cruz de la Orden de Carlos III.

Esposa de José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein (¿-1839), marqués del Viso, X marqués de Santa Cruz de Mudela, marqués de Villazor, marqués de

⁷ F. Regueras Grande –*Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, 1998, p. 67–, señala que nació en 1751, mientras que J. Ezquerro Bayo –*Retratos de la familia Téllez-Girón. Novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934, p. 8– lo sitúa 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, relativos a los siete grandes estados de la familia y comprende documentos correspondientes a 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

Bayona, marqués de Arcicollar, conde de Montsanto, conde de Pie de Concha, embajador en Francia y en Inglaterra, mayordomo de Fernando VII, director perpetuo de la Academia Española, casados en 1801.

Madre de Francisco de Borja de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, XI marqués de Santa Cruz de 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 americana 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 del rey Alfonso XII, mayordomo mayor de la reina María Cristina (1815-?); de Inés de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel⁹, marquesa de Alcañices; de María Teresa de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel; y de Joaquina Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, marquesa de Villafranca.

Hermana 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 Alcántara Ramón Téllez-Girón Alonso-Pimentel (1778-1782); de Josefa Manuela Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Barcelona 1783-1817), marquesa de Marguini, marquesa de Camarasa; 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

Barea –Fondos nobiliarios en el Archivo Histórico Nacional. *Cuadernos de Historia Moderna*. 1994, 15, p. 397-413–.

⁹ De ella estaba enamorado su primo hermano Pedro Alcántara Téllez-Girón y Beaufort-Spontin, XI duque de Osuna, XVI conde de Benavente, pero ella se había casado con el marqués de Alcañices, uno de los aristócratas principales de la corte. Según el literario relato de F. Regueras Grande –*op. cit.*, p. 124– su desamor fue la causa directa de la muerte prematura del joven XI duque de Osuna; “una tórrida tarde del mes de agosto, cuando Osuna, triste y jadeante de amor, que se ha negado a recibir a nadie, escucha a lo lejos el brioso cascabeleo de la calesa de la Alcañices que, al no encontrarles en el *Capricho*, empista el coche velozmente de regreso. Reconoce el duque del aire del carruaje, sale corriendo, desaforado, entre los álamos, pero los ojos se le anublan, desfallece, desvaría. Trasladado a toda prisa a Madrid, agoniza en

de Izán, Morón de la Frontera, Cazalla de la Sierra, Archidona, Olvera, Ortegaicar y El Arahal, conde de Fontanar, camarero mayor del rey, notario mayor del reino de Castilla, duque de Benavente, Béjar, Gandía y Arcos, conde de Mayorga y Valalcázar, marqués de Lomgay y Zahara, duque de Monteagudo en Cerdeña, primer 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 gran cruz de la Orden de 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, 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.

Nieta de Pedro Zoilo Tellez-Giron y 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, Ortegaicar, Cazalla de la Sierra, Gumiel de Izán, Briones, camarero mayor del rey, notario mayor del reino de Castilla, grande de España de primera clase, teniente general de los Reales Ejércitos, coronel del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española, capitán de la compañía de Guardias Alabarderos de la persona de su majestad, gentilhombre de la cámara de Fernando VI y Carlos III, embajador extraordinario ante el emperador de Alemania y en las Cortés de Nápoles, Parma y Turín, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero gran cruz de la Orden de Carlos III; y 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.

su palacio de Leganitos, víctima –dijeron lo médicos– de un ataque cerebral. Vivirá unos días, el tiempo de testar, hasta el 25 de aquel mes de 1844, sin haber cumplido aún los treinta y cuatro años de edad ”.

Abuela de Álvaro de Silva-Bazán y Fernández de Córdoba, marqués del Viso.

Sobrina de Francisca de Borja Alonso-Pimentel Téllez-Girón, Borja y Centelles, Diego-López de Zúñiga, Ponce de León (1760-?).

Tía 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-Spontin¹⁰ (Madrid 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 Gandia, XIV duque del Infantado, XII

¹⁰ 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 historiografía de los últimos años. En este sentido es fundamental la monografía de I. Atienza Hernández –*Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987–. En esta obra, 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 bibliográficas 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^{as}. Coloquios 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– .

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 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, 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 María Josefa Gayoso de los Cobos y Téllez-Girón; de Encarnación Camarasa Téllez-Girón; y de María Josefa Camarasa Tellez-Girón.

Nuera de Mariana Waldstein (Viena 1763-1808), condesa del Sacro Imperio Romano, académica de mérito y directora horaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y de José Joaquín de Silva-Bazán (¿-1802), IX marqués de Santa Cruz de Mudela.

Suegra de María de la Encarnación Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias Bohórquez, casada con Francisco de Borja; y del marqués de Alcañices, casado con Inés.

Cuñada de Marie-Françoise-Philippine Gräfin von Beaufort-Spontin Álvarez de Toledo (1785-1830), condesa de Beaufort y del Sacro 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, conde de Rivadavia, 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, adelantado mayor del reino de Galicia, casado con Josefa Manuela en 1800; de Ángel María Francisco Carvajal y Fernández de Córdoba (1783-1839), VII duque de Abrantes, duque de Linares y conde Aguilar de Inestrillas, caballero mayor de Isabel II, casado con Manuela Isidra en 1813; de Juan de Silva-Bazán y Waldstein; de Pedro de Silva-Bazán y Waldstein; y de Mariana de Silva-Bazán y Waldstein (1787-1805), esposa de Bernardino Fernández de Velasco, conde de Haro.

Bisnieta de María Ignacia Juana Magdalena de Borja Aragón Córdoba y Ponce de León (1677-1721); y de Antonio Francisco Alonso-Pimentel y Quiñones (*i*-1725), XIII conde de Benavente y X duque de Benavente.

[Informativa] Joaquina María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel nació en Madrid el 21 de septiembre de 1785. Fue la sexta hija de los duques de Osuna, pero como cuatro de sus hermanos fallecieron a muy temprana edad, ella fue, en realidad, la segunda de los hijos supervivientes. Nada más nacer recibió el título de princesa de Anglona, reservado a los segundones de la casa ducal. No obstante, al ver la luz en años sucesivos dos hermanos varones, fueron ellos quienes ostentaron el marquesado de Peñafiel –el primogénito varón– y el principado de Anglona –el segundogénito varón–. Este hecho motivó que su madre le cediese un título privativo para ella, concediéndosele el de condesa de Osilo.

Su familia era una de las más nobles e importantes del país y sus padres –los X duques de Osuna– fueron patrones y mecenas de literatos, artistas, músicos y pintores. Recibió una educación amplia y esmerada a cargo de notables profesores particulares, como Diego Clemencín y madame de Saint-Hilaire. Culta, como el resto de su familia, sintió especial inclinación

por la Geografía, el Arte y la Música¹¹. Después de un frustrado proyecto matrimonial entre Joaquina y el marqués de Cogolludo, primogénito de los duques de Medinaceli, que provocó el disgusto entre las dos familias, se casó en 1801 con José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein, hijo mayor de Mariana Waldstein¹², firmándose las capitulaciones matrimoniales en Madrid, ante el escribano Sancha, el 8 de junio de ese mismo año. Los jóvenes contrayentes contaban 15 y 17 años respectivamente. La familia de su esposo era también muy aficionada a las artes, y gracias a su suegro se salvaron de una quema segura –al guardarlas en la Academia de San Fernando– las pinturas de desnudos que pertenecían a la colección del rey Carlos IV. Su marido –que llegó a ser el primer director del Museo del Prado– heredó en 1802, a la muerte de su padre, el título de X marqués de Santa Cruz de Mudela. Durante la Guerra de la Independencia, participó como militar con el general Castaños y permaneció prisionero durante cinco años en el castillo de Fenestrelle (Francia).

Durante el cautiverio de su marido, la marquesa residió en Cádiz, junto a su madre y sus cuatro hijos. Finalizada la guerra, el marqués fue nombrado embajador en el extranjero y de vuelta en Madrid se establecieron en el palacio de la calle San Bernardino. El marqués fue nombrado mayordomo mayor de palacio, con una renta de 120.000 reales de sueldo, pero en un desgraciado accidente en el estanque de la Casa de Campo perdieron al hijo mayor. Paralelamente comenzó para ellos un acelerado proceso de ruina económica.

Durante toda su vida doña Joaquina fue admirada por su belleza y por su protagonismo en los salones de Madrid, según referencias contemporáneas

¹¹ El gusto de la familia Osuna por la música alcanzaba a todos sus miembros y estaba alentado por el IX duque de Osuna, quien mantenía una orquesta de cámara, dirigida por Lidón, para disfrute de toda su familia, así como de las numerosas personas que asistían a sus tertulias. Véase una descripción pormenorizada de las mismas en Condesa de Yebes, C. Muñoz Roca-Tallada –*op. cit.*, p. 86-90–.

¹² Esta dama fue retratada también por Goya en un lienzo que se conserva actualmente en Francia, *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (Ca.1798. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. Paris, Museo del Louvre. Gassier 307; GW 678; Gudiol 340/70, 392/85; Morales y Marín 266). El hecho de que los dos retratos, el de la suegra –Mariana Waldstein, IX marquesa de Santa Cruz– y el de la nuera Joaquina Téllez-Girón, X marquesa de Santa Cruz– sean homónimos ha dado lugar a numerosas confusiones entre los críticos y eruditos.

dejadas por poetas y literatos, como lady Holland, quien la citó en numerosas ocasiones en sus escritos.

En 1834 fue nombrada camarera mayor de Palacio de la reina regente María Cristina y aya de la pequeña reina Isabel II y de su hermana, pero renunció a este cargo en agosto de 1841. Entre tanto, en 1839 murió su esposo y la familia quedó prácticamente en la ruina. Volvió a palacio en 1843 y finalmente fue jubilada de sus cargos en 1847. Murió el 17 de noviembre de 1851, a la edad de 66 años, en Madrid. Su entierro se celebró con gran solemnidad, y para él, la casa real envió una carroza con cristal, que permitiera al pueblo ver sus restos, y un séquito numerosísimo, de todo lo cual se levantó una curiosa acta notarial.

57.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo, ofrecido a la efigiada por su madre, la condesa-duquesa de Benavente, como regalo de boda, cuatro años después de que ésta tuviese lugar.

Goya retrató a la marquesa a la edad de veinte años, aunque la conocía desde su niñez, pues la había representado, junto a sus padres y hermanos en el gran retrato de la familia Osuna¹³; y a lo largo del tiempo, el pintor siguió manteniendo estrechas y fructíferas relaciones con sus padres.

La obra constituye un ejemplo impecable de temática con resonancias mitológicas, composición clásica, y empleo de recursos pictóricos en la línea

¹³ *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). En esta obra, la futura marquesa de Santa Cruz de Mudela es la niña a la que la duquesa abraza por los hombros, situada en el centro de la composición. Es probable que Goya realizase otro retrato, no conservado, de los hijos de los duques, en el que aparecía Joaquina, según cita la Condesa de Yebes, C. Muñoz Roca-Tallada *–op. cit.*, p. 41–, recogiendo una información de Ezquerro del Bayo, en la que cita un recibo inédito firmado por Goya en el que consta “primeramente un cuadro en pequeño de los retratos de los tres Señoritos de cuerpo entero al óleo, su valor 3.000 rs. Vn.”.

Se conserva también una réplica –con pequeñas variantes formales– de la marquesa retratada como musa, cuya autenticidad está puesta en cuestión por algunos críticos y especialistas goyescos y autenticada por otros: *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (Ca. 1805. Óleo sobre lienzo, 126 x 207 cm. Los Angeles, County Museum. Gassier 425; GW 829; Gudiol 497/70, 458/85; Morales y Marín 354).

del más puro Neoclasicismo internacional¹⁴. Es por ello una de las obras goyescas más aplaudidas por la crítica y unánimemente reconocidas como obra maestra, prácticamente desde el mismo momento de su ejecución¹⁵.

La composición presenta una disposición arquitectónica del espacio, ordenándolo en planos paralelos definidos por el cuerpo de la modelo y el diván, creando así la profundidad espacial y construyendo una actitud de bajorrelieve acentuada por el empleo de los efectos lumínicos. El formato rectangular acentúa la perpendicularidad de la figura recostada, que al situarse en paralelo al plano del lienzo, evita la diagonal de las *Majas*, aun deudoras de una construcción barroca del espacio.

Las fuentes compositivas proceden tanto de obras francesas y británicas contemporáneas¹⁶, como de la tradición histórica¹⁷ de las Venus tendidas, propia del Renacimiento y el Barroco, que Goya había tenido ocasión de conocer en diferentes colecciones madrileñas. En cualquier caso, ya había

¹⁴ Ignoramos las vías por la que Francisco de Goya, un hombre sordo y de 60 años de edad podía estar al tanto de las innovaciones estilísticas que se daban en la época en los países europeos. No obstante, A. E. Pérez Sánchez –La importancia de la Marquesa de Santa Cruz. *Guadalimar*. 1986, 12, 88, p. 3– señala que, aunque ignoramos por qué caminos, este conocimiento puede que se deba “quizá simplemente por la creciente colaboración de España con la Francia napoleónica, que había de traducirse en la llegada de libros, grabados y trajes”.

¹⁵ Es el único retrato femenino mencionado explícitamente por Javier Goya en una breve biografía de su padre que escribió en 1831.

¹⁶ Se dan interesantes evocaciones o coincidencias en este retrato con algunas obras contemporáneas como el *Retrato de Madame Recamier*, del francés Jacques-Louis David; el *Retrato de Paolina Borghese*, del italiano Antonio Canova; sin olvidar la tradición británica, en obras como el *Retrato de Emma Hamilton* de G. Romney. A propósito del cuadro de David, J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 201-202– indica que Mariana Waldstein, IX marquesa de Santa Cruz, suegra de Joaquina Téllez-Girón, había tenido ocasión de admirar durante su estancia en París, en 1801 en el estudio del pintor, el retrato de Recamier. En él la bella Juliette aparece medio echada en una *chaise longue*, con el cuerpo totalmente de perfil y la cara de frente. Para Baticle, es probable que a su vuelta a Madrid, Mariana Waldstein comentase a su familia la impresión que este retrato le había producido, y puede que fuera éste uno de los motivos por los que la joven marquesa de Santa Cruz escogiese aparecer en esta posición tan relajada y diferente a la actitud elegante, pero rígida, del retrato de su madre, la duquesa de Osuna.

¹⁷ Notablemente *Venus y la música* de Tiziano, que formaba parte de las colecciones reales y la *Venus del espejo* de Velázquez, que fue de la duquesa de Alba y después de Manuel Godoy.

Sobre este aspecto M. B. Marqués –*op. cit.*, p. 152– considera que en este retrato, Goya va más allá del arte de su tiempo y rompe voluntariamente la frágil esencia del Neoclasicismo imperante, porque suma a éste el conocimiento que tiene de las obras de Tiziano, Velázquez y otros pintores italianos cuya influencia se puede detectar a través de los dibujos del *Cuaderno italiano*.

pintado anteriormente mujeres recostadas¹⁸, si bien es la primera y única vez que utiliza este esquema compositivo en un retrato.

Sensual y misteriosa, Joaquina Téllez Girón, se presenta con algunos de los atributos¹⁹ de la musa Euterpe –protectora de la música y la poesía lírica–, pero la interpretación de los elementos alegóricos que aparecen en la composición no es sencilla, pues debería llevar una flauta y un tocado de flores. En su lugar, es portadora de una lira, –instrumento que la vincula al mundo de Apolo²⁰– y su cabeza está adornada con racimos de uva y hojas de vid, en alusión al dios Dioniso²¹. Esta profusión de atributos ha provocado que se la interprete también como personificación de Erato, la musa de la poesía lírica; como Erígone, musa que agasajó a Dioniso y recibió de él el don del vino; e incluso como Terpsícore, la musa de la danza. En cualquier caso, sea la musa que fuere, el retrato refleja bien el equilibrio ilustrado entre la sensualidad dionisiaca y la belleza apolínea, así como el interés de la marquesa de Santa Cruz por las Bellas Artes y su gusto por la cultura clásica.

La factura muestra un dominio de la técnica y una libertad incomparables, combinando ricos empastes y variedad de toques. La gama cromática es armónica y velazqueña²². Sobre ella, la luz crea contrastes muy afirmados

¹⁸ Destacadamente la *Maja desnuda*, la *Maja vestida* y una sobrepuerta que realizó para la casa de su amigo Sebastián Martínez en la que representó a una mujer dormida.

¹⁹ La profesora R. López Torrijos –Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez. *Archivo Español de Arte*. 1996, LXIX, 273, p. 1-21, p. 8-10– opina que estos atributos fueron escogidos intencional y personalmente por la propia retratada para dotar de una referencia alegórica a su afición por la música y las bellas artes, aunque en la actualidad, con los datos que poseemos, estas alusiones se nos escapan.

²⁰ La lira es el emblema de Apolo, su mítico inventor, dios de la música y de las artes. Apolo era además *Phoebíus*, dios del sol y la luz, símbolos que se convirtieron durante la Ilustración en la referencia por excelencia a la razón. En tanto que atributo apolíneo, la lira simboliza la belleza, la perfección, la serenidad y la armonía.

²¹ Las hojas de vid y racimos de uvas son atributos que aluden al mundo sensual y pasional de Baco o Dioniso, dios de vino y del éxtasis.

²² A. Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 99-100– fue el primer crítico que destacó la influencia de Velázquez, especialmente en la armonía de colores basada en blancos y carmines, que acercan el retrato a la paleta utilizada por el pintor sevillano en la *Venus del espejo* (Londres, National Gallery).

Posteriormente M. B. Mena Marqués –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-

entre el rojo del diván en el que se tumba la modelo y el blanco de su vestido. Las pinceladas son rápidas y sueltas, con empastes gruesos allí donde la iluminación es más fuerte, como en la gasa blanca del vestido, o en la corona de hojas de vid y racimos de uvas y en la frente de la dama. En otros lugares sin embargo, son breves y delicadas y contienen una gran variedad de tonos, como en el rostro o en la mano derecha, elaborados con minuciosidad. Los carmines y púrpuras del diván y el cortinaje del fondo están elaborados con los pigmentos muy diluidos en el óleo, casi a modo de acuarelas.

El lienzo es uno de los más bellos y sensuales retratos pintados por Goya; y también, por el esmero con que pinta a su hija, una buena muestra de agradecimiento a sus fieles mecenas. Es además el ejemplo más acabado de la asimilación a cargo de un pintor español del espíritu del clasicismo “a la antigua”, puesto de moda en Europa en las fases finales del proceso revolucionario francés y los primeros años de la era napoleónica.

57.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

57.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Joaquina María del Pilar Téllez-Girón Alonso-Pimentel, marquesa de Santa Cruz de Mudela, recostada sobre el lado derecho en un diván de color rojo, en posición frontal, dirigiendo la mirada hacia el frente. Sus piernas están extendidas. El brazo derecho, flexionado en ángulo recto, se apoya sobre unas almohadas, y la mano derecha sujeta un pañuelo. El brazo izquierdo permanece extendido

230, p. 228– ha puesto de manifiesto como Goya utiliza en este lienzo pinceladas largas y ligeras, como si se tratara de una acuarela, en el diván y el cortinaje, imitando la técnica que utilizó Velázquez en *La infanta Margarita, vestida de rojo* (Museo del Prado).

y separado del cuerpo y con la mano izquierda sostiene una lira-guitarra de madera clara, adornada con una cruz de cuatro cabezas.

Viste traje camisa de tejido ligero y vaporoso de color blanco, de estilo Imperio, sin mangas y muy escotado; adornado con broches dorados en los tirantes. Cubre su antebrazo izquierdo con un chal negro y dorado. Calza medias de seda blanca y chinelas blancas con bordados dorados. Sus cabellos de color oscuro están peinados con un largo rizo sobre el escote, y adornados con una guirnalda de hojas de vid, pámpanos y racimos de uvas.

La figura está situada en un espacio interior, amueblado con un diván rojo y decorado con un cortinaje carmesí al fondo.

Es un retrato privado de encargo, ofrecido a la efigiada por su madre, la condesa duquesa de Benavente, como regalo de boda, cuatro años después de que ésta tuviese lugar.

Goya retrató a la marquesa a la edad de veinte años, aunque la conocía desde su niñez, pues la había representado en el gran retrato de la familia Osuna.

La obra constituye un ejemplo impecable de temática con resonancias mitológicas, composición clásica, y empleo de recursos pictóricos en la línea del más puro neoclasicismo internacional.

La composición presenta una disposición arquitectónica del espacio, ordenándolo en planos paralelos definidos por el cuerpo de la modelo y el diván, creando la profundidad espacial y construyendo una actitud de bajorrelieve acentuada por el empleo de los efectos lumínicos. El formato rectangular acentúa la perpendicularidad de la figura recostada, que al situarse en paralelo al plano del lienzo, evita la diagonal de las *Majas*, deudoras de una construcción barroca del espacio.

Las fuentes compositivas proceden tanto de obras francesas y británicas contemporáneas, como de la tradición histórica de las Venus tendidas, propia del Renacimiento y el Barroco. En cualquier caso, ya había pintado anteriormente mujeres recostadas, si bien es la primera y única vez que utiliza este esquema compositivo en un retrato.

Sensual y misteriosa, Joaquina Téllez Girón, se presenta con algunos de los atributos de la musa Euterpe, protectora de la música y la poesía lírica, pero la interpretación de los elementos alegóricos que aparecen en la composición no es sencilla, pues debería llevar una flauta y un tocado de flores. En su lugar, es portadora de una lira, que la vincula al mundo de Apolo y su cabeza está adornada con racimos de uva y hojas de vid, en alusión a Dioniso. Esta profusión de atributos ha provocado que se la interprete también como personificación de Erato, la musa de la poesía lírica; Erígone, musa que recibió el don del vino; e incluso Terpsícore, la musa de la danza.

El retrato refleja bien el equilibrio ilustrado entre la sensualidad dionisiaca y la belleza apolínea, así como el interés de la marquesa de Santa Cruz por las Bellas Artes y su gusto por la cultura clásica.

La factura muestra dominio de la técnica y libertad, combinando ricos empastes y variedad de toques. La gama cromática es armónica y velazqueña. Sobre ella, la luz crea contrastes muy afirmados entre el rojo del diván y el blanco de su vestido. Las pinceladas son rápidas y sueltas, con empastes gruesos allí donde la iluminación es más fuerte, como en la gasa blanca del vestido, o en la corona de hojas de vid y racimos de uvas y en la frente de la dama. En otros lugares sin embargo, son breves y delicadas y contienen una gran variedad de tonos, como en el rostro o en la mano derecha, elaborados con minuciosidad. Los carmines y púrpuras del diván y el cortinaje del fondo están elaborados con los pigmentos muy diluidos en el óleo, casi a modo de acuarelas.

El lienzo es uno de los más bellos y sensuales retratos pintados por Goya; y también, por el esmero con que pinta a su hija, una buena muestra de agradecimiento a sus fieles mecenas. Es el ejemplo más acabado de la asimilación, a cargo de un pintor español del espíritu del clasicismo “a la antigua”, puesto de moda en Europa en las fases finales del proceso revolucionario francés y los primeros años de la era napoleónica.

57.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Joaquina María del Pilar (1785-1851). Condesa de Osilo. Marquesa de Santa Cruz de Mudela. Euterpe. Erato. Erígone. Perpsícore. Apolo. Dioniso. Venus.
CRONOLÓGICOS	1805.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato de tamaño natural. Retrato yacente. Retrato de encargo. Retrato conmemorativo. Retrato alegórico. Obra maestra. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer joven. Musa. Noble. Camarera Mayor de Palacio. Aya de Isabel II. Almohadas. Diván. Pañuelo. Lira-Guitarra. Cruz de cuatro cabezas. Traje camisa de estilo Imperio. Broches. Chal. Medias. Chinelas. Bordados. Cabellos rizados. Guirnalda. Hojas de vid. Pámpanos. Uvas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Linaje. Aristocracia. Nobleza. Posición social. Arquetipos femeninos. Metáforas femeninas. Afecto. Regalo de bodas. Matrimonio. Mitología. Bellas Artes. Clasicismo. Neoclasicismo. Sensualidad. Música. Poesía lírica. Belleza. Barroco. Renacimiento. Cultura. Influencia francesa. Influencia británica.

57.4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya. Majas en el Metropolitan. *Antiquaria*. 1996, 14, 137, p. 76-87, p. 85, 87.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*. 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 40-41.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 191, 201-202.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 99-100.
- BOZAL, V. Goya y el Romanticismo. *Historia 16*. 1996, 240, p. 48-58, p. 48.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. *Historia del Arte*, 38, p. 12-13, 112.

- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. El exilio de la marquesa de Santa Cruz. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 23-27.
- 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, p. 40.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996, p. 84-85.
- 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, p. 158.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 150.
- CARRETE PARRONDO, J. Marquesa de Santa Cruz. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- COLORADO CASTELLARY, A. La marquesa de Santa Cruz. 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.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934, p. 35.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 47, 188.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 253, 256.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 5-6.
- 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. 74.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 14-15.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 28, 82.
- 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, p. 464.
- 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. 104.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 68.

- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 343.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 165.
- HISTORIA de un cuadro viajero. “La marquesa de Santa Cruz” de Goya. *Lápiz*. 1986, 4, 32, p. 67.
- 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. 134, 189.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 67-68.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 177.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. La moda femenina en la España de Goya. *ByN Dominical*. 2001, I, 52, p. 44-52, p. 52.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 301-302, 305.
- 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. 8-10.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 80-82.
- 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. 31.
- MARQUESA de Santa Cruz, La. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- 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. 18-19.
- 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, p. 128.
- 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, p. 219, 227-228.
- 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.
- MILNER, F. *Goya*. London: Bison Books, 1995, p. 74-75.
- 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, 17.

- 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. 49, 55.
- 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. 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.
- NORDSTRÖM, F. Goya och hertigparet av Osuna. En GRATE, P. (ed.). *Spanska Mästare: En konsbok från Nationalmuseum*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1960. Arsbok för Svenska statens konstsamlingar; VIII, p. 157-169 y notas p. 174, p. 168.
- 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.
- 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. 321-322.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. La importancia de la Marquesa de Santa Cruz. *Guadalimar*. 1986, 12, 88, p. 3.
- 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, p. 36.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 70.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 78, 81, 89, 105-109, 121.
- 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.

- 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. 107.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 58.
- 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. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 70, 77, 126.
- 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. 14.
- 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. 30.
- VALVERDE MADRID, J. La marquesa de Santa Cruz por Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1988, XXXI-XXXII, p. 53-63.
- 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. 93.
- YEBES, C. MUÑOZ ROCA-TALLADA, Condesa de. *La condesa-duquesa de Benavente: Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías, p. 47-48.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 34, 97.

58.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII A CABALLO



58. RETRATO DEL REY FERNANDO VII A CABALLO

58.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Fernando VII a caballo.

Fecha: 1808¹.

Descripción física: Óleo² sobre lienzo, 285 x 205 cm.

Localización: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Catalogaciones: Gassier 459; GW 875; Gudiol 547/70, 514/85; Salas 434;

Morales y Marín 375.

58.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

58.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto montado a caballo a la brida³, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su derecha. El pie derecho está apoyado en el estribo. El brazo derecho está extendido

¹ La documentación conservada en la institución comitente permite establecer con extraordinaria precisión que el retrato fue elaborado entre el 28 de marzo de 1808 –fecha en la que se realizó formalmente el encargo, según consta en *La Junta Particular de 28 de marzo de 1808*, recogida en el *Libro de Actas*– y el 2 de octubre del mismo año –fecha en la que fue recibido por la Academia, según consta en la *Junta Particular de 2 de octubre de 1808*, consignada en el *Libro de Actas*–. Véanse M. A. Piquero y M. González de Amezúa –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; Lunwerg, 1996, p. 28-29– y F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 481-482–.

² Gracias a los estudios realizados por M.^a T. Rodríguez Torres –Economía de guerra en Goya. En *Goya 250 años después 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 131-149, p. 143– sabemos que el tipo de lienzo utilizado por Goya en esta obra era del tipo denominado *mantelillo*, con ligamento de base de sarga en sentido trama y en sentido urdimbre que produce un efecto decorativo inequívoco, de rombos entrecruzados, pero que resulta *perecedero y flojo*, según lo califica el propio maestro en una carta dirigida al general Palafox, recogida en F. de Goya –*op. cit.*, p. 374–.

³ Todos los jinetes pintados por Goya en sus retratos ecuestres montan a la “brida”. Una información detallada sobre este aspecto se encuentra en J. A. Mestre Sancho 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. 158–.

hacia delante y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas.

Espacio exterior con fondo de paisaje sin vegetación, montañas y nubes.

[Informativa] Viste traje de gala, compuesto por casaca de color gris forrada de raso, de cuello alto, con botones y bolsillos de tapilla; chaleco de color blanco abotonado; y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa de color blanco de cuello alto con chorreras y sobre ella en el cuello, luce corbatín blanco. Cubre sus manos con guantes de ante. Calza botas de montar altas de color negro con espuelas plateadas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas, cubierto con un bicornio de color negro.

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 y por debajo la banda roja de la Orden de San Jenaro. Sobre el lado izquierdo del pecho luce cuatro condecoraciones imprecisas. El caballo está apoyado en los cuartos traseros y tiene las manos levantadas, en posición de corveta; es zaino, con las crines enjaezadas con lazos y cintas de color verde y larga cola. La montura está formada por una silla de caza⁴, con riendas simples, bridas, petral triple recogido en el pecho con un medallón y estribos largos⁵.

58.2.2. Identificación

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808⁶, 1814-1833).

⁴ J. A. Mestre Sancho y J. A. Blasco *–ibidem–* precisan que es del tipo conocido como *alemán o inglés 1740*.

⁵ J. A. Mestre Sancho y J. A. Blasco *–ibidem–* indican que esta clase de estribos son de la variedad denominada *siglo XVIII*.

⁶ Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose en el mismo hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)⁷, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia

⁷ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840.

(Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial, y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte; y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del Emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento

por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse con él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia, que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor del gobierno no fue más que la voluntad del rey, sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*– en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –*la Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818; en 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

58.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo⁸, conmemorativo del ascenso al trono del rey Fernando VII, tras los acontecimientos de Aranjuez y Bayona. Estaba

⁸ Tanto el encargo de este retrato, como los diversos avatares que jalaron la realización del mismo están bien documentados a través de la correspondencia de Goya y de la documentación albergada en la propia institución. Así, en el Acta de la Junta Particular del 28 de marzo de 1808, celebrada nueve días después del motín que derribó a Carlos IV e hizo salir a su favorito Godoy de España, se recoge que “siendo indispensable hacer sin pérdida de tiempo el retrato del nuevo Rey para colocarlo bajo dosel en el salón de Juntas, se fijó desde luego la Academia en su director honorario y Pintor de Cámara de S. M. Dn. Francisco de Goya, a quién quedé en pasara el aviso correspondiente”, según consta en Libro de Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde 1803 hasta 1818 –ASF 127/3, fol. 287–, citado por M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*op. cit.*, p. 28, nota 1–.

Ese mismo día la Academia envió recado a Goya, indicando que deseaba un retrato de cuerpo entero para ser colocado en la sala de Juntas de la institución y que era forzoso que estuviese realizado en julio de ese año, según se recoge en F. de Goya –*Op. cit.*, p. 481–.

destinado a presidir el Salón de Juntas de la institución comitente, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Encabeza la primera serie de retratos reales que diversas instituciones⁹ encargaron a Goya con motivo del ascenso al trono de Fernando VII después de la abdicación y posterior renuncia de su padre, el rey Carlos IV. Para su preparación se llevaron a cabo algunos trabajos preliminares que fueron realizados del natural y que se han conservado hasta la actualidad¹⁰.

El tema ecuestre resalta con eficacia el sentido del poder regio, su superioridad frente al pueblo y la función de los monarcas como conductores y guías¹¹. La elección de esta iconografía genérica resulta especialmente

Con posterioridad, el maestro señaló que no le era posible llevar a cabo el trabajo encomendado “si su majestad no permite hacerlo por el natural”, por lo cual la Academia se dirigió epistolarmente a don Pedro Cevallos, primer ministro de Fernando VII para conseguir así “que se sirva elevar su súplica al Rey Nuestro Señor y obtener que tenga a bien prestarse a igual gracia con esta su Academia”. Esta carta está recogida en F. de Goya -*op. cit.*, p. 482-.

No obstante, muerto el pintor, como se recoge en el acta correspondiente al día 3 de enero de 1829, su hijo reclamó el pago de los 150 doblones que todavía se le adeudaban como pago por esta obra. Véase Libro de Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde 1803 hasta 1818 –ASF 127/3, fol. 315 y 315 rev.– citado por M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*op. cit.*, p. 28, nota 6-.

⁹ Este mismo año de 1808 Goya recibió también el encargo de realizar un retrato del nuevo monarca para ser colocado en el ayuntamiento de Talavera de la Reina (Toledo), en cuyo Archivo Municipal se conserva la documentación que así lo acredita. La obra fue remitida al Ayuntamiento de Talavera desde Madrid, por la Sociedad Galarza y Goicoechea, presidida por el consuegro de Goya, Martín Miguel de Goicoechea, esposo de Juana Galarza, y padre de la mujer del hijo de Goya. El envío se realizó con fecha 7 de septiembre de 1808, es decir, con anterioridad a la recepción por parte de la Academia del retrato por ella encargado. En la actualidad se desconoce el paradero de este retrato. Para ampliar información al respecto véase M. Cabañas Bravo –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-.

¹⁰ Se conserva un estudio sobre papel en la Biblioteca Nacional titulado *Fernando VII* (1808. Carboncillo negro sobre papel azul, 26,9 x 20,1 cm. Madrid, Biblioteca Nacional) y un boceto preparatorio, de gran interés por sus desgajadas pinceladas y sus toques brillantes, para el que pudo haber servido de modelo el propio hijo del artista, *Boceto para el retrato ecuestre de Fernando VII* (1808. Óleo sobre lienzo, 43 x 28 cm. Agen, Museo de Agen. Gassier 458; GW 876; Gudiol 546/70, 513/85; Morales y Marín 376).

¹¹ Goya conocía bien el significado y la función de este tipo de retratos. Hasta esa fecha Goya había realizado al menos cuatro retratos ecuestres, *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); el *Estudio para un retrato ecuestre de Manuel de Godoy, duque de Alcudia* (Ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 55, 2 x 44, 5 cm. Dallas, Meadows Museum South Southern Methodist University. Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297); *Retrato del rey Carlos IV a caballo* (Ca. 1800-1801. Óleo sobre lienzo, 305 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 366; GW 776; Gudiol 422/70, 403/80; De Angelis 373; Morales y Marín 303); y *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (1799. Óleo sobre lienzo, 335 x 279 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302). También parece que pintó un retrato ecuestre de Godoy, que guardó en su estudio y sobre el que pintó con posterioridad a Wellington: *Retrato ecuestre del duque de Wellington* (1812. Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm. Londres, Wellington Museum, Apsley House. Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426).

significativa atendiendo al contexto de ejecución de la obra¹², pues las circunstancias políticas que rodearon su factura añadían valor a las insinuaciones patrióticas del retrato sobre quién era legítimo heredero del trono español.

La obra tiene clara inspiración velazqueña¹³. Sin embargo, a diferencia de los retratos ecuestres anteriores, Goya ya ha asimilado su referente a la perfección, pues no aparecen arrepentimientos ni titubeos y tanto la silueta del caballo como la figura del monarca están encajados sin vacilaciones¹⁴.

El diseño compositivo muestra en primer término la figura de perfil del monarca, conformando una diagonal sobre el paisaje, del que se destaca mediante un fuerte impacto de luz posterior. Por su parte, la línea baja del horizonte contribuye a engrandecer y magnificar al monarca; mientras, sobre un fondo con claroscuros dramáticos, el caballo exhibe la posición heroica por excelencia.

La gama de color es armónica y fría. Destacan las carnaciones del rostro y la indumentaria, que reproduce la tersura de los tejidos, sin violencias cromáticas, pero con suficiente contraste entre los blancos pantalones y el pelaje del caballo. El cielo está trazado con pinceladas lilas y blancas sobre un horizonte de montañas nevadas y un campo ondulado, sin vegetación alguna, de tonos rojizos y pardos, transparentando la imprimación del

¹² Cuando el retrato estuvo terminado, el 2 de octubre de 1808, José Bonaparte ya había reinado brevemente en España, aunque el 31 de julio había huido de Madrid, y se encontraba instalado en Vitoria. El 28 de mayo el general Verdier había atacado la ciudad de Zaragoza, cuyo cerco se levantó casi tres meses después, entre el 12 y el 14 de agosto.

¹³ Señaladamente está inspirado con el *Retrato de Felipe III a caballo* (Ca. 1634-1635. Óleo sobre lienzo, 305 x 320 cm. Madrid, Museo del Prado. Inv. 1177) con la única diferencia de la mano derecha que ostenta la bengala, que en el cuadro de Goya está extendida y levantada hacia el espectador.

¹⁴ Este dato hace que M. Águeda Villar –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, p. 54– concluya que Goya pintó de una sola vez y sin mediatizaciones, como él quiso, sin imposiciones por parte del comitente, que lo consideró el pintor idóneo por su probada capacidad para este encargo. No obstante, el dilatado espacio de tiempo que empleó en su ejecución –casi seis meses entre abril y octubre–, especialmente largo para la manera de trabajar de Goya, implicaban una ejecución lenta y minuciosa.

lienzo¹⁵. Las pinceladas son empastadas y muy plásticas, y construyen el mejor caballo pintado por el maestro aragonés.

Es el retrato de Fernando VII en el que Goya le muestra mayor simpatía, resaltando la apostura y marcialidad del monarca así como su gesto altivo y juvenil.

58.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

58.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Fernando VII, montado a caballo a la brida, ligeramente en posición de tres cuartos hacia su derecha. El pie derecho está apoyado en el estribo. El brazo derecho está extendido hacia delante y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas.

Viste un traje de gala, compuesto por casaca de color gris forrada de raso, de cuello alto, con botones y bolsillos de tapilla; chaleco de color blanco abotonado; y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa de color blanco de cuello alto con chorreras y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Cubre sus manos con guantes de ante. Calza botas de montar altas de color negro con espuelas plateadas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas, cubierto con un bicornio de color negro. 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 y por debajo la banda roja de la orden de San Jenaro. Sobre el lado

¹⁵ M. Gómez Moreno –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. 37– indica literalmente: “...caso también de acierto fue la pintura de otro caballo bien al vivo, montado por el corpachón innoble de Fernando VII, a toda luz, cielo con ráfagas lila y blanca sobre el horizonte de montañas nevadas, campo ondulado sin vegetación alguna, y manchas de suelo entre rojizas y de un pardo carminoso, que transparenta la imprimación del lienzo”.

izquierdo del pecho luce cuatro condecoraciones imprecisas. El caballo está apoyado en los cuartos traseros y tiene las manos levantadas, en posición de corveta; es zaino, con las crines enjaezadas con lazos y cintas de color verde, y larga cola. La montura está formada por una silla de caza, con riendas simples, bridas, petral triple recogido en el pecho con un medallón y estribos largos.

La figura está situada en un espacio exterior con fondo de paisaje sin vegetación, montañas y nubes.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo del ascenso al trono del rey Fernando VII, tras los acontecimientos de Aranjuez y Bayona. Estaba destinado a presidir el Salón de Juntas de la institución comitente, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Encabeza la primera serie de retratos reales que diversas instituciones, encargaron a Goya con motivo del ascenso al trono de Fernando VII. Para su preparación se llevaron a cabo algunos trabajos preliminares que fueron realizados del natural.

El tema ecuestre resalta el sentido del poder regio, su superioridad frente al pueblo y la función de los monarcas como conductores y guías. La elección de esta iconografía genérica resulta significativa atendiendo al contexto de ejecución de la obra, pues las circunstancias políticas añadían valor a las insinuaciones patrióticas del retrato sobre quién era legítimo heredero del trono español.

La obra tiene inspiración velazqueña. Sin embargo, a diferencia de los retratos ecuestres anteriores, Goya ya ha asimilado su referente a la perfección, pues no aparecen arrepentimientos ni titubeos y tanto la silueta del caballo como la figura del monarca están encajados sin vacilaciones.

El diseño compositivo muestra en primer término la figura de perfil del monarca, conformando una diagonal sobre el paisaje del que se destaca mediante un fuerte impacto de luz posterior. Por su parte, la línea baja del horizonte contribuye a engrandecer y magnificar al monarca mientras sobre

un fondo con claroscuros dramáticos, el caballo exhibe la posición heroica por excelencia.

La gama de color es armónica y fría. Destacan las carnaciones del rostro y la indumentaria, que reproduce la tersura de los tejidos, sin violencias cromáticas, pero con suficiente contraste entre los blancos pantalones y el pelaje del caballo. El cielo está trazado con pinceladas lilas y blancas sobre un horizonte de montañas nevadas y un campo ondulado, sin vegetación alguna, de tonos rojizos y pardos, transparentando la imprimación del lienzo. Las pinceladas son empastadas y muy plásticas y construyen el mejor caballo pintado por el maestro aragonés.

Es el retrato de Fernando VII en el que Goya le muestra mayor simpatía, resaltando la apostura y marcialidad del monarca así como su gesto altivo y juvenil.

58.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	1808.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Montañas. Nubes.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato ecuestre. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato regio. Retrato de aparato.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Cetro real. Rendas. Traje de gala. Casaca. Botones. Bolsillos de tapilla. Chaleco. Caballo zaino. Pantalón de montar. Camisa. Chorreras. Corbatín. Guantes. Botas de montar. Espuelas. Patillas. Bicornio. Cinta. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Banda de la Orden de San Jenaro. Condecoraciones. Lazos. Silla de montar. Montura. Bridas. Petral. Estribos. Medallón.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales.

	Tradición heroica. Tradición ecuestre. Influencia velazqueña. Marcialidad. Patriotismo. Guerra de la Independencia. Poder político.
--	---

58.4. 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. 12.
- 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, p. 52-54.
- BARBÉ COQUELIN DE LISLE, G. Goya et Napoleón. En *LES ESPAGNOLS et Napoleón*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984, p. 172-179, p. 172.
- BATICLE, J. Goya en 1808 entre Madrid y Zaragoza. En LACARRA, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: Su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 137-148, p. 143.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 231, 272, 287.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 130.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte; 38, p. 112.
- 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.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 163-166.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 7.
- COLORADO CASTELLARY, A. Fernando VII a caballo. 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. 290.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.

- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 49-50, 116, 121.
- 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. 68.
- 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, 293.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 87-88, 94.
- 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. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18 th century*. New York: Garland, 1980, p. 173.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 20, 121, 131.
- 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.
- 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. 37.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 57.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 481-482.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 169-171.
- 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, p. 141.
- 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. 264.

- 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. 133, 322.
- 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. 100.
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61, p. 55-56, 59,61.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 78.
- LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. Julio 1988, XIII, 147, p. 56-67, p.58.
- 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. 33.
- 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 Editores, 1999, p. 215-232.
- 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.
- 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. 172.
- 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. 159-160, 202-203.
- 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; Lunwerk, 1996, p. 11-15, p. 11, 14.
- 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.
- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989, p. 144-146.
 - RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 58-59.
 - RODRÍGUEZ TORRES, M.^a 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, p. 143.
 - 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. 49.
 - 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. 173.
 - SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 94-96.
 - SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p. 52-56.
 - SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233, p. 226-227.
 - SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
 - SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 67, 122.
 - 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, p. 192-194.
 - TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 15, 82, 168-172.
 - TORMO, E. Los Goyas del Museo de Agen. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 3-9, p. 8.
 - TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 120-121.
 - 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. 39.
 - 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. 2, p. 26.

59.

RETRATO DE PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN



59. RETRATO DE PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN

59.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Pantaleón Pérez de Nenín.

Fecha: 1808¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 206 x 125 cm.

Localización: Madrid, Banco Exterior de España, Colección Argentaria².

Catalogaciones: Gassier 460; GW 878; Gudiol 548/70, 515/85; Salas 435; De Angelis 475; Morales y Marín 377.

Inscripción: En el lateral derecho, sobre la vaina del sable: "*Don Pantaleón Pérez de Nenín, por Goya. 1808*".

59.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

59.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto de pie, en posición frontal con el rostro ladeado hacia su izquierda. Tiene las piernas separadas. El brazo derecho está flexionado y la mano derecha se apoya en un bastón de mando. El brazo izquierdo está extendido y la mano izquierda se apoya en la empuñadura de un sable envainado. Detrás de él se aprecia en

¹ 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. 205– realiza un estudio pormenorizado de la carrera militar y de la indumentaria que luce Pérez de Nenín y acota el intervalo de tiempo en que se pudo realizar la obra: entre julio de 1807 –fecha en la que el retratado se encuentra su regimiento en Madrid– y antes del 21 de febrero de 1808 –fecha en la que se le concedió el retiro del ejército–. Estas precisiones permiten establecer que el lienzo se pintó en los dos primeros meses de 1808, ya que Nenín viste el uniforme de su regimiento consignado en el “*Estado Militar*” de 1808 y no el de retirado.

² Apenas es conocida la historia de la posesión de este retrato, únicamente consta documentalmente que en 1900 –con motivo de la gran exposición organizada en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes– formaba parte de la colección de Don Pedro Labat Arrizabalaga en Madrid, donde también Aureliano de Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p.104– había tenido ocasión de verlo. Posteriormente fue adquirido por el Banco Exterior de España.

penumbra la silueta de un caballo negro, con riendas y bocado. Espacio exterior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme militar del regimiento de Húsares de la reina María Luisa, compuesto por dolman rojo con cordones dorados y bocamangas vueltas y cuello alto de color azul celeste, pelliza de color azul celeste, forrada en piel con cordones dorados y hombreras doradas, colgando del hombro izquierdo³, y pantalón azul celeste, con bordados dorados. Ciñe su cintura un cinturón de cuero y broche metálico del que están prendidos los guantes de cabritilla y del que pende un sable de caballería⁴. Calza botas de montar de media caña negras con espuelas doradas. Sus cabellos están peinados con patillas largas y bigote. Cubre su cabeza con un chacó⁵ negro adornado con plumero rojo

59.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Pantaleón Pérez de Nenin (Bilbao 1779-?), capitán graduado de Húsares, mayor general.

Sobrino de Juan Pérez de Nenín.

[Informativa] Pantaleón Pérez de Nenín nació en Bilbao en 1779, en el seno de una familia hidalga que se dedicaba a diferentes actividades comerciales con América⁶.

El 25 de febrero de 1796 ingresó en el ejército⁷ como primer teniente, sin haber pasado por una academia militar ni haber sido cadete regimental,

³ Esta posición de la pelliza era la habitual en la época, así lo recogen las fuentes iconográficas de la época que han llegado hasta nuestros días.

⁴ El sable que porta es el usado en 1804 por el arma de Caballería Ligera con una longitud de 106,5 cm., tal como es descrito por B. Barcelo Rubí *—Armamento portátil español*. Madrid: Editorial San Martín, 1976, p. 39–.

⁵ El chacó es un cubrecabeza militar muy parecido al mirlitón, pues ambos son troncocónicos y con adornos, aunque carece de la visera que éste lleva. Este hecho motiva que diferentes autores confundan el nombre de la prenda.

⁶ En el *Almanak Mercantil o Guía de Comerciantes para el año 1801* aparece, citado en la plaza de Bilbao, D. Ignacio de Nenín que “trata generos del Norte y comercia en las Américas Españolas”. Esta información se repite en el de 1805. En 1806 y 1807 se menciona en su lugar D. Mariano Pérez de Nenín, ocupándose de los mismos menesteres. En el año 1808 figuran D. Mariano Pérez de Nenín, D. Vicente Pérez de Nenín y D. Cirilo Pérez de Benín de quienes se refiere: “tratan en varios géneros y descuentan letras”. Esto permite suponer que D. Pantaleón era de familia de importantes comerciantes bilbaínos. Véase J. M. Alía Plana *—op. cit.* p. 204–.

probablemente como resultado de una gracia concedida a su familia por haber contribuido económicamente a levantar el regimiento en 1795.

Participó en la Guerra de las Naranjas en 1801. El 25 de agosto de 1802 fue nombrado ayudante mayor graduado y en 1805 capitán graduado. Esta condición de graduado suponía que no poseía el empleo con plenos derechos: tenía el mismo mando que los capitanes efectivos, pero percibía la paga de primer teniente y el tiempo de servicio contaba también como de primer teniente.

En septiembre del año 1806 su regimiento se encontraba en San Ildefonso, de dónde pasó en marzo de 1807 a Aranjuez, y en julio de 1807 a Madrid, por lo que es probable que durante este periodo conociese al pintor Francisco de Goya.

El 21 de febrero de 1808 le fue concedido el retiro como ayudante disperso en Bilbao, después de haber solicitado diversos permisos para solucionar diversos asuntos relacionados con la herencia de su tío Juan Pérez de Nenín en 1804, y la de su padre en febrero de 1808.

Durante la Guerra de la Independencia fue nombrado mayor general del ejército formado por la Junta de Bilbao en mayo de 1808⁸.

Su orientación política debía estar próxima a los liberales, pues el 28 de marzo de 1828 fue depurado por su actuación durante el sistema constitucional.

⁷ Los datos sobre la carrera militar de Pérez de Nenín están consignados en su Expediente Personal, conservado en el Archivo General Militar de Segovia, donde J. M. Alía Plana tuvo ocasión de consultarlo.

⁸ Este dato fue recogido por V. de Sambricio –Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *Exposición Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento, Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 20-21– y posteriormente por E. Lafuente Ferrari –Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *Goya en las colecciones madrileñas: [Catálogo de exposición] Madrid, Museo del Prado, abril-junio 1983*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1983, p.184-185–.

Sin embargo, J. M. Alía Plana –*op. cit.* p. 206– indica que este dato no aparece en la documentación oficial conservada en los archivos militares, ni anotado en su hoja de servicios; tampoco aparece en la “*Guía Patriótica de España para el año 1811*”, ni en la “*Guía Política de las Españas para el año 1812*”, ni en la “*Guía Política de las Españas para el año 1813*”, ni en el “*Calendario Manual y Guía de Forasteros en Madrid para el año de 1815*”. Además, precisa que la Junta de Bilbao no se constituyó en mayo, sino que lo hizo alrededor del 6 de agosto de 1808 y dejó de existir el 16 de agosto siguiente.

Se desconoce el lugar y la fecha de su fallecimiento.

59.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo⁹ destinado a conmemorar el rango alcanzado dentro de la milicia por el comitente, antes de su licencia con honores de la misma.

Temáticamente, la obra se ajusta al modelo de los retratos ecuestres desmontados, muy frecuentes en los siglos XVII y XVIII para representar a las autoridades regias y militares. La concepción de la obra muestra ciertas huellas de la escuela británica¹⁰, vinculándose especialmente con el retrato que Joshua Reynolds¹¹ llevó a cabo del duque de Orleáns, obra actualmente

⁹ No se conserva ningún vestigio documental relativo a las condiciones en las que tuvo lugar el encargo y la ejecución de esta obra. Sin embargo, es probable que éste tuviese lugar durante la estancia del regimiento de Pérez de Nenín en Madrid. Véase *supra*, nota 1.

¹⁰ Estas semejanzas fueron puestas de manifiesto por F. J. Sánchez Cantón. –*Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 62– y posteriormente por V. de Sambricio –Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *Exposición Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento, Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 20-21–. No obstante, autores como J. J. Luna –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– sostienen que no mantiene ningún nexo estético ni formal que pueda aducirse como fuente de inspiración para esta obra goyesca, pues el cuadro del pintor británico es mucho más dinámico en su composición y las similitudes se dan sólo en la uniformidad compartida por los modelos.

¹¹ Joshua Reynolds (1723-1792) fue el retratista más famoso de su época y uno de los más destacados de toda la pintura inglesa. Nació en Plympton, Devonshire, el 16 de julio de 1723 en el seno de una familia muy acomodada. Recibió una esmerada educación que marcó su vocación pictórica. Empezó a estudiar en Londres en 1740 con el conocido retratista Thomas Hudson, y en 1749 comenzó un viaje por el Mediterráneo e Italia que duró tres años. A su regreso a Londres montó un taller en el que expuso retratos realizados durante sus viajes que le aportaron fama y reconocimiento inmediatos. Se apartó de la pintura histórica, que en aquella época se consideraba el género más noble y cultivó casi exclusivamente el retrato, cuya consideración social y valor elevó notablemente. Reynolds cultivó el gusto por el aire común a la hora de plasmar parecidos, aunque también empleó alusiones e idealizaciones para elevar a quienes posaban para él. Incluso asignó características teatrales o mitológicas a los modelos femeninos y los liberó de las limitaciones convencionales de poses y ropajes. La mayoría de sus retratos son de interior y la falta de interés que muestra por los paisajes está en abierto contraste con la de su contemporáneo, y también gran retratista, Thomas Gainsborough. Artista muy prolífico, Reynolds llegó a tener seis personas posando para otros tantos retratos en un solo día. Dejó más de 2.000 retratos en diferentes formatos, poses y ambientación. En cuanto a su estilo, estaba influido por Miguel Ángel y Rubens. A pesar de que en sus obras la utilización de betún y pigmentos experimentales ha hecho que algunos colores se hayan degradado de forma prematura, sus retratos permiten tipificar a la sociedad londinense de su época. Entre sus obras más conocidas destacan los retratos de la actriz Sarah Siddons, Nelly O'Brien y Lady Sarah Bunbury. En 1768, cuando se fundó la Royal Academy of Arts, Reynolds fue elegido su presidente y se le otorgó el título de Sir. Murió el 23 de febrero de 1792 en Londres.

desaparecida que Goya bien pudo haber conocido a través de los grabados de Juan Rafael Smith.

La composición sitúa en primer plano la figura del militar, recortado sobre un fondo en penumbra en el que se entreve la silueta de un caballo, del que el modelo parece haber desmontado para posar ante el pintor. Este aire de instantánea resta hieratismo al retratado, pero le aleja de la marcial formalidad de otros retratos de militares de la época. Del modelo dimana un aire de apostura y serenidad, a medio camino entre el sosiego de su actitud y la falta de auténtica actividad guerrera, como si Goya quisiese transmitir la impresión que le producía un soldado más curtido en los lances de la corte que en el campo de batalla.

Desde el punto de vista estilístico, la pincelada muestra una gran soltura y valentía, confirmando calidades táctiles a los elementos que componen la pieza. Aunque, sin duda, el valor más sobresaliente de esta obra radica en la riqueza de detalles con la que se plasma el atuendo. La brillantez cromática del uniforme está presente a través la multitud de bordados, galones, ribetes, charreteras, insignias y charoles que contrastan brillantemente con la negrura plana del fondo.

En años venideros, Goya llevará a cabo una importante serie de retratos a militares¹² y afrancesados¹³ que serán protagonistas destacados de la Guerra

¹² Señaladamente *Retrato del rey Fernando VII a caballo* (1808. Óleo sobre lienzo, 285 x 205 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gassier 459; GW 875; Gudiol 547/70, 514/80; Morales y Marín 375); *Retrato de Juan Martín Díaz, "el Empecinado"* (1809. Óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm. Tokio, Museo Nacional de Bellas Artes Occidentales, depósito del Instituto Aino Gakuin (Osaka). Gassier 586; Gudiol 661/70, 641/85; De Angelis 613); *Retrato del duque de Wellington* (1812. Óleo sobre tabla, 64,3 x 52,4 cm. Londres, National Gallery. Gassier 549; GW 897; Gudiol 556/70, 523/85; Salas 454; De Angelis 568; Morales y Marín 428); *Retrato del duque de Wellington a caballo* (1812. Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm. Londres, Wellington Museum, Apsley House. Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426); *Retrato del duque de Wellington*. (1812. Óleo sobre lienzo, 105 x 83,7 cm. Washington, National Gallery of Art. Gassier 548; GW 900; Gudiol 558/70, 525/85, De Angelis 538; Morales y Marín 427. Inscripción: En la parte inferior, a la izquierda "A[rthur] W[ellesley]. Terror Gallorum"); *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); y *Retrato del rey Fernando VII en un campamento* (1814. Óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70; Morales y Marín 446).

¹³ *Retrato de Victor Guey* (1810. Óleo sobre lienzo, 107 x 85 cm. Washington, National Gallery. Gassier 523; GW 884; Gudiol 554/70, 519/85; Morales y Marín 382); *Retrato del general José Manuel Romero*. (1810. Óleo sobre lienzo, 105,3 x 87,6 cm. Chicago, Chauncey McCormick. Gassier 528; GW 882;

de la Independencia. Paradójicamente esta obra, que inicia la serie, refleja a un apuesto militar que se retirará de su cargo justo antes del comienzo de la contienda.

59.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

59.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Pantaleón Pérez de Nenín de pie, en posición frontal, con el rostro ladeado hacia su izquierda. Tiene las piernas separadas. El brazo derecho está flexionado y la mano derecha se apoya en un bastón de mando. El brazo izquierdo está extendido y la mano izquierda se apoya en la empuñadura de un sable envainado. Detrás de él, en la penumbra, está un caballo negro, con riendas y bocado.

Viste uniforme militar del regimiento de Húsares de la reina María Luisa, compuesto por dolman rojo con cordones dorados, bocamangas vueltas y cuello alto de color azul celeste; pelliza de color azul celeste, forrada en piel con cordones dorados y hombreras doradas, colgando del hombro izquierdo; y pantalón azul celeste, con bordados dorados. Ciñe su cintura un cinturón de cuero y broche metálico del que están prendidos los guantes de cabritilla y del que pende un sable de caballería. Calza botas de montar de media caña negras con espuelas doradas. Sus cabellos están peinados con patillas largas y bigote. Cubre su cabeza con un chacó negro adornado con plumero rojo.

La figura está situada en un espacio exterior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo destinado a conmemorar el rango alcanzado dentro de la milicia por el comitente, antes de su licencia con honores.

La concepción de la obra muestra ciertas huellas de la escuela británica. Y se ajusta temáticamente al modelo de los retratos ecuestres desmontados, muy frecuentes en los siglos XVII y XVIII para representar a las autoridades regias y militares.

La composición sitúa en primer plano la figura del militar, recortado sobre un fondo en penumbra en el que se entreve la silueta de un caballo, del que el modelo parece haber desmontado para posar ante el pintor. Este aire de instantánea resta hieratismo al retratado pero le aleja de la marcial formalidad de otros retratos de militares de la época. Del modelo dimana un aire de apostura y serenidad, a medio camino entre el sosiego de su actitud y la falta de auténtica actividad guerrera, como si Goya quisiese representar a un soldado más curtido en los lances de la corte que en el campo de batalla. Desde el punto de vista estilístico, la pincelada muestra soltura y valentía, confiriendo calidades táctiles a los elementos que componen la pieza. El valor más sobresaliente de esta obra radica en la riqueza de detalles con que se plasma el atuendo. La brillantez cromática del uniforme está presente a través la multitud de bordados, galones, ribetes, charreteras, insignias y charoles que contrastan brillantemente con la negrura plana del fondo. En los años próximos, Goya llevó a cabo una importante serie de retratos a militares y afrancesados que serán protagonistas destacados de la Guerra de la Independencia. Paradójicamente esta obra, que inicia la serie, refleja aun apuesto militar que se retirará de su cargo justo antes del comienzo de la contienda.

59.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Pérez de Nenin, Pantaleón (1779-?).
CRONOLÓGICOS	1808.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato en

	pie. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato ecuestre desmontado. Retrato privado. Retrato de tamaño natural.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Militar. Capitán graduado de Húsares. Mayor general. Uniforme militar. Sable. Vaina. Dolman. Cordones. Pelliza. Hombreras. Pantalón. Cinturón. Broche. Botas de montar. Espuelas. Bordados. Patillas. Bigote. Chacó. Plumas. Guantes. Caballo. Riendas. Bocado.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Marcialidad. Poder militar. Ejército español. Caballería. Épica. Posición social. Cursus honorum. Carrera militar. Apostura. Influencia británica. Guerra de la Independencia. Tradición ecuestre.

59.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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).
- 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. 204-207.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2, p. 32.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 104.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 162.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 5.
- CARRETE PARRONDO, J. Pantaleón Pérez de Nenín. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 146-147.
- 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. 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. 68, 70.
- 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.
 - 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.
 - GLENDINNING, N. y TROUTMANN, P. *Goya and his times*. London: Royal Academy of Arts, 1963, nº 9.
 - *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p 47.
 - *GOYA: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
 - 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. 118.
 - 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. 100.
 - LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 79-80.
 - 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.
 - LUNA, J. J. Don Pantaleón Pérez de Nenín. En *ALIANZA de dos monarquías, La: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 324-325.
 - LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. Julio 1988, XIII, 147, p. 56-67, p. 58.
 - 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.
 - RAMÓN JARNÉ, R. Don Pantaleón Pérez de Nenin. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 114-115.
 - SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 113.

- SAMBRICIO, V. de. Don Pantaleón Pérez de Nenin. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento, Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 20-21.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya, su vida y sus obras*. Madrid: Peninsular, 1951, p. 98.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 62, 91.
- 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. 43.
- 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. 2, p. 190-191.

60.

RETRATO DEL GENERAL PALAFOX



60. RETRATO DEL GENERAL PALAFOX

60.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes¹.

Título: El general Palafox.

Fecha: Ca. 1808².

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 105 x 79 cm.

Localización: Zumaya, Guipúzcoa, Colección Zuloaga³.

Catalogaciones: Gudiol 509/70, 527/85, De Angelis 762.

60.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

60.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos, 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 hacia la cadera, y la mano derecha se apoya sobre la cadera. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano

¹ La autoría de Goya de este retrato es una cuestión cuyo debate permanece abierto, pues suscita discrepancias importantes entre los especialistas. Así, aunque Mayer, Desparment Fitz-Gerald, Sánchez Cantón, Sambricio y posteriormente Gudiol, Camón Aznar, De Angelis y Díaz Padrón –conservador del Museo del Prado– lo consideran obra original; por el contrario, Gassier, Wilson y Morales Marín no lo aceptan como obra suya.

² Se conserva una carta fechada el 2 de octubre de 1808 –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 362– dirigida a José Munárriz en la que Goya menciona un viaje a Zaragoza “no pudiendo hacerlo yo personalmente a causa de haberme llamado el Excelentísimo Señor Don Josef Palafox para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi Patria...”. Es muy probable que sea esta constatación documental la que sirve a J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v T. III 1797-1812, p. 162– para datar el retrato en 1808 durante la estancia de Goya en Zaragoza, “entre el primero y el segundo Sitio”.

³ Proviene de la colección Iruretagoyena de Sevilla, de donde pasó posteriormente a la Montaignac de París. Aquí fue adquirido en junio de 1903 por el pintor Ignacio Zuloaga, quien pagó por él la cantidad de 10.000 francos. En el Archivo Daniel Zuloaga se conserva una carta de Ignacio Zuloaga fechada en París el 20 de junio, en la que éste escribe a su tío Daniel: “Acabo de comprar un magnífico retrato del General Palafox por Goya; que me ha costado 10.000 francos. Lo verás en Eibar”.

izquierda sujeta la empuñadura de una espada. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme militar⁴ del ejército español, compuesto por una casaca azul abotonada, de cuello alto con un entorchado dorado en las vueltas de las mangas y calzón de ante. Lleva camisa y sobre ella, en el cuello, luce un corbatín blanco. Ciñe la cintura, por encima de la casaca, un ancho cinturón, de cuyo tahalí pende una espada. Sus cabellos castaños están peinados con el flequillo hacia la frente y patillas largas. De su cuello penden dos cintas con dos medallas⁵. Sobre el lado izquierdo del pecho luce una condecoración.

60.2.2. Identificación

[Indicativa] José Rebolledo de Palafox y Melzi (Zaragoza 1775-Madrid 1847), capitán general⁶, jefe de la Guardia Real de Palacio, I duque de Zaragoza⁷ con

⁴ Actualmente el estudio de la indumentaria que luce José Rebolledo de Palafox se ha convertido en uno de los principales ámbitos de estudio que puede contribuir a autenticar la autoría goyesca de esta obra, cuestión que constituye uno de sus principales centros de interés. Así, a mediados del siglo pasado V. de Sambricio –General Palafox. En *Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad*. Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 61– indicó que “viste uniforme de General del Ejército español”, mientras que otros autores hablaban de uniforme de mariscal de campo similar al de capitán general y teniente general, pero con una sola orden de bordado en las vueltas y en la faja, según recogía la Real Orden de 22 de marzo de 1792.

No obstante el especialista en indumentaria militar L. Sorando Muzas –Estudio emblemático de la iconografía de d. José de Palafox. 1808-1809 (1). *Emblemata*. 2001, 7, p. 325-346, p. 340-341– señala que para un uniformólogo es fácilmente detectable que el vestuario que presenta Palafox en esta obra contiene graves errores que en ningún caso cometería Goya, así “viste una curiosa levita, cerrada por su parte delantera hasta más debajo de la cintura y muy distinta de la representada en demás los retratos, y el cuello vuelto con entorchado de plata que debería corresponder a la misma, sale de debajo de ésta, como si perteneciera a un chaleco, lo que a su vez también es extraño, pues el cuello blanco del verdadero es también perfectamente visible (...). Además se le ha representado sin la faja indicativa de su grado, lo que resulta impensable conociendo las estrictas reglamentaciones de la época, aumentándosele en cambio de forma desmesurada la anchura de su cinturón, al cual se le han colocado sobre el vientre las dos correas de las que pende su sable, lo que lo convierte en absurdo y de uso imposible”.

⁵ Aunque la mayoría de los autores que comentan esta obra no identifican las condecoraciones, J. Camón Aznar –*op. cit.*, p. 162– señala que estas son las de San Fernando, Carlos III y la Orden de Santiago.

⁶ L. Sorando Muzas –*Op. cit.*, p. 326-329– precisa que, al comienzo de la Guerra de la Independencia, José de Palafox era teniente 2º de las Reales Guardias de Corps, cargo que equivalía a brigadier del ejército, que constituía, en esos momentos, el grado más bajo del generalato español. A finales del mes de mayo de 1808 Palafox aceptó el empleo, que no el cargo, de capitán general que, en nombre de los aragoneses, le ofreció Mori, y cuyo símbolo era un bastón de mando. El 6 de mayo fue ascendido a mariscal de campo. En noviembre de ese mismo año fue ascendido por la Junta Central al grado de teniente general. Finalmente, su *cursus honorum* se vio recompensado, en marzo de 1809, con el ascenso al grado de capitán general, aunque no pudo disfrutar de él hasta su liberación en diciembre de 1813.

grandeza de España, comendador de la Orden de Calatrava⁸, caballero gran cruz de la Orden de San Fernando, caballero gran cruz de la Orden de San Hermenegildo, caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, caballero de la Orden de la Lis de la Vandeé, regidor perpetuo de la villa de Madrid, regidor perpetuo de la ciudad de Zaragoza, presidente de la Real Audiencia de Aragón, vocal de la Junta de generales para la reforma del ejército, académico de honor de la Real Academia de San Luis, doctor de Jurisprudencia en la Universidad de Huesca.

Hijo de Juan Felipe Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro (Zaragoza 1721-1799), III marqués de Lazán, marqués de Navarrés, marqués de Cañizar, barón de Estercuel; y de Paula Melzi de Eril (Burgo de Abitegraso, Milán ¿-Zaragoza 1804), condesa de Melzi.

Esposo de Francisca Soler y Durán (Talavera de la Reina ¿-Madrid ?), casados en 1815.

Padre de Francisco Javier Rebolledo de Palafox y Soler (Huesca 1815-1884), coronel de caballería, II duque de Zaragoza.

Hermano de Luis Rebolledo de Palafox y Melzi (Zaragoza 1772-Madrid 1843), IV marqués de Lazán, marqués de Navarrés, marqués de Cañizar, barón de Estercuel; de Francisco Rebolledo de Palafox y Melzi (1774-Benisalén 1812), comendador de la Orden de Calatrava; y de Pilar Rebolledo de Palafox y Melzi (1777-?).

⁷ Fernando VII gratificó a los triunfadores de la guerra de la Independencia con títulos nobiliarios, tierras y encomiendas. Así Wellington recibió el ducado de Ciudad Rodrigo y la propiedad de un extenso latifundio en Granada, sin embargo Palafox no recibió el suyo hasta después del fallecimiento del monarca, pues el rey no le perdonó su afinidad a la causa liberal. El 17 de julio de 1834 lo recibió de forma vitalicia y tras su muerte, de manera perpetua sus herederos a partir del 27 de abril de 1847.

⁸ Según indica A. Javierre Mur –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. T. III, p. 211-218– Palafox había ingresado en 1804 en la Orden de Calatrava. Posteriormente, por su heroicidad en los *Sitios* de Zaragoza, Fernando VII le recompensó con la encomienda de Montachuelos en La Mancha. Véase al respecto M. Valverde Candil –Notas a un personaje goyesco: José Rebolledo de Palafox. En *Goya 250 años después: 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 157-169, p. 157-158–.

Nieto de Bernabé Rebolledo de Palafox (*i*-Zaragoza 1692), II marqués de Lazán, y de Jerónima Bermúdez de Castro y Bardají, por línea paterna; y de Gaspar de Melzi, conde de Melzi, y de Teresa de Eril, por línea materna.

Sobrino de Luis Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Cayetano Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Marcial Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de María Josefa Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Agustín Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; y de Jerónima Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro.

Primo y cuñado de María Gabriela Palafox Portocarrero (1779-1823), casada con Luis.

Tío de Carlota Rebolledo y Villalpando; de Luis Rebolledo de Palafox y Palafox (1806-1879); de Joaquín Rebolledo de Palafox y Palafox (1802-1862); y de María Pilar Rebolledo de Palafox y Palafox.

Cuñado de María Josefa Villalpando y San Juan, casada con Francisco; de J. Pascual de Miramón Perellós de Lanuza, marqués de Sardañola y de Boi, conde de Revilla, barón de Boriol, casado con María Pilar.

Bisnieto de Cayetano Rebolledo de Palafox, marqués de Lazán; de Mariana Marta de Azlor; de José Bermúdez de Castro, marqués de Cañizar; de Cecilia de Urriés, por línea paterna; y de Francisco Javier de Melzi, conde de Melzi; de Ana de Melzi; de Francisco de Eril, conde de Eril y de María Teresa de Moncayo, por línea materna.

[Informativa] José Rebolledo de Palafox y Melzi nació en Zaragoza el 28 de octubre de 1775. Fue el tercer hijo de los marqueses de Lazán y Cañizar, familia noble de antiguo linaje aragonés. Estudió, al igual que sus hermanos, en las Escuelas Pías de Zaragoza; siendo su preceptor el padre Basilio Boggiero. A los 16 años inició la carrera militar en la compañía flamenca de las Reales Guardias de Corps; ascendiendo a través de diversos grados militares hasta llegar a brigadier de los Reales Ejércitos.

En 1808, la subida al trono de Fernando VII –tras el Motín de Aranjuez– le convirtió en el encargado de la custodia de Godoy.

Posteriormente, la marcha de la familia real, los sucesos del dos de mayo y las abdicaciones de Bayona, llevaron a Palafox a pretender detener al infante don Antonio en el camino hacia Bayona y colocarlo al frente de una regencia que debía constituirse en Aragón; proyecto que no prosperó, pues no fue apoyado por el capitán general de Aragón, Jorge Juan de Guillelmi.

Cuando el alzamiento popular triunfó en Zaragoza, Palafox fue elegido por aclamación popular para encabezarlo, de modo que el Real Acuerdo le nombró capitán general de Zaragoza en mayo de 1808, legitimando la elección. Convocó posteriormente las Cortes de Aragón, que no se habían reunido desde la subida al trono de los Borbones. Estas Cortes se reunieron el 9 de junio de 1808, le confirmaron en su puesto y aprobaron todos sus actos –organización militar, supresión de jurisdicciones y abolición de la tasa sobre el vino–, así como la designación de representantes de Aragón ante la Junta Central.

La faceta más conocida de Palafox fue su actuación durante los *Sitios* a los que fue sometida Zaragoza por los franceses en 1808 y 1809. Organizó la defensa de la ciudad mientras las tropas aragonesas eran derrotadas en Tudela, Gallur, Mallén y Alagón. Cuando la ciudad fue cercada por Lefebvre, Palafox huyó a Belchite el 15 de junio de 1808. Recorrió Longares, La Almunia y llegó a Épila, donde se le unieron las tropas de su hermano, el marqués de Lazán; se enfrentaron a los franceses y fueron derrotados. El 3 de agosto los franceses entraron en la ciudad. El sitio fue levantado el 14 de agosto, pero los franceses volvieron a cercar Zaragoza a finales de diciembre de ese mismo año de 1808. El 20 de febrero de 1809, la Junta, ante la negativa de Palafox a firmar la capitulación, rindió la ciudad; y el general fue hecho prisionero y enviado a Vincennes hasta la firma del Tratado de Valançay, el 13 de diciembre de 1813.

A finales de diciembre de ese mismo año de 1813, Fernando VII propuso a Palafox que se trasladase a España para apoyar la gestión del duque de San Carlos ante la Regencia. Cuando Fernando VII volvió a España, Palafox acudió a su encuentro en Reus y consiguió que el rey visitase Zaragoza.

Palafox estuvo encargado de la Capitanía General de Aragón de septiembre de 1814 a octubre de 1815, pasando posteriormente a mandar el ejército del centro hasta su disolución. No obstante, fue apartado del entorno real pues sus ideas resultaban demasiado liberales.

Desde mayo de 1820 perteneció al Ateneo Español. Tras los sucesos de julio de 1822, fue nombrado por Fernando VII capitán de alabarderos, y más tarde jefe de la Guardia Real de Palacio.

A partir de 1823 fue de nuevo apartado de la vida oficial hasta 1834 cuando la reina regente María Cristina le nombró prócer del Reino y le concedió el título de duque de Zaragoza.

Con la llegada al poder de Mendizábal, fue nombrado capitán general de Aragón en septiembre de 1835; más tarde estuvo al frente de la Dirección General de Inválidos y de la Inspección General de las Milicias Provinciales, a la vez que mantenía la jefatura de la Guardia Real.

En noviembre de 1838, dimitió de todos sus cargos –excepto de la jefatura de la Guardia Real que mantuvo hasta 1841– para encargarse del Asilo de Inválidos. Falleció en Madrid el día 15 de febrero de 1847.

60.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁹ realizado probablemente para conmemorar el ascenso obtenido por José Rebolledo de Palafox en su carrera militar.

A pesar de su extraordinaria calidad técnica, esta obra no ha sido unánimemente considerada como original de Goya, sin que, por otra parte, la crítica haya aportado estudios estilísticos o documentales concluyentes que puedan mostrar lo contrario.

Goya retrata a Palafox en un lienzo cuya sencillez compositiva¹⁰ tiene concomitancias con la obra del pintor británico Gainsborough¹¹. El retrato

⁹ No obstante, no se conserva documentación que atestigüe las circunstancias en las que se produjeron el encargo y ejecución de esta obra; únicamente la carta ya citada en la nota 2.

posee un armónico equilibrio entre la figura, admirablemente modelada en su volumen y el espacio interior sobre el que contrasta en su clara luminosidad.

La apostura y la elegancia de Palafox resaltan en un gesto entre arrogante y afectado, excesivamente marcial, en un cuadro que, por otra parte, no muestra ninguna ambientación bélica. Así mismo, destaca la gran expresividad que se ha conseguido en la hermosa cabeza, a través de la viveza de los ojos y la cabellera revuelta.

60.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

60.3.1. Resumen

<p>Retrato de tres cuartos de José Rebolledo de Palafox y Melzi en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera, y la mano derecha se apoya sobre la cadera. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda sujeta la empuñadura de una espada.</p>
--

¹⁰ L., Sorando –*op. cit.*, p. 340– establece como fuente compositiva para esta obra –que el no considera de Goya– un dibujo de Gálvez que fue grabado por Rafael Esteve y puesto a la venta en octubre de 1814, junto a otros seis retratos bajo el título de *Colección de retratos de los héroes que se han distinguido en nuestra gloriosa Revolución*. Este dato le permite además, posponer la datación de la obra al año 1814.

¹¹ Thomas Gainsborough (1727-1788) fue un pintor inglés considerado como uno de los grandes maestros del retrato y del paisaje nacido en Sudbury, Suffolk, el 14 de mayo de 1727. Desde temprana edad mostró habilidades artísticas y a los quince años fue a estudiar dibujo y grabado a Londres con el grabador francés Hubert François Gravelot. Más tarde estudió pintura con Francis Hayman, pintor de temas históricos. A través de Gravelot, que había sido discípulo del pintor francés Antoine Watteau recibió la influencia de este último y, más adelante, también la de artistas de la escuela flamenca y del pintor holandés Anthony van Dyck.

En 1768 fue elegido miembro de la Royal Academy of Arts y en 1774 el rey Jorge III le invitó a pintar su retrato y el de la reina consorte, Carlota Sofía. Ese mismo año fijó su residencia en Londres. Fue el pintor favorito de la aristocracia británica y logró una gran fortuna con sus retratos. Murió el 2 de agosto de 1788 en Londres. Realizó más de 500 obras, de las que más de 200 son retratos, que se caracterizan por la noble y refinada elegancia de las figuras, el encanto poético y los colores fríos, principalmente verdes y azules, de pincelada suelta, delgada y larga en su trazo. Sus obras están imbuidas de melancolía poética, efecto logrado a través de una luz muy tenue, clara reminiscencia de los paisajes flamencos del siglo XVII que tanto le influyeron.

Viste uniforme militar del ejército español, compuesto por una casaca azul abotonada, de cuello alto con un entorchado dorado en las vueltas de las mangas y calzón de ante. Lleva camisa y sobre ella, en el cuello, luce un corbatín blanco. Ciñe la cintura, por encima de la casaca un ancho cinturón de cuyo tahalí pende una espada. Sus cabellos castaños, están peinados con el flequillo hacia la frente y patillas largas. De su cuello penden dos cintas con dos medallas. Sobre el lado izquierdo del pecho luce una condecoración indeterminada.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo realizado para conmemorar el ascenso obtenido por José Rebolledo de Palafox en su carrera militar.

A pesar de su calidad técnica, esta obra no ha sido unánimemente considerada como original de Goya, sin que, por otra parte, la crítica haya aportado estudios estilísticos o documentales concluyentes que puedan mostrar lo contrario.

Se caracteriza por su sencillez compositiva, inspirada en fuentes inglesas. El retrato posee un armónico equilibrio entre la figura, admirablemente modelada en su volumen y el espacio interior sobre el que se contrasta en su clara luminosidad.

La apostura y la elegancia de Palafox resaltan en un gesto entre arrogante y afectado, excesivamente marcial, en un cuadro que, por otra parte, no muestra ninguna ambientación bélica. Así mismo, destaca la gran expresividad que se ha conseguido en la hermosa cabeza a través de la viveza de los ojos y la cabellera revuelta.

60.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Rebolledo de Palafox y Melzi, José (1775- 1847). I duque de Zaragoza.
CRONOLÓGICOS	Ca. 1808.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de tres cuartos. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato de atribución dudosa.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Capitán general. Jefe de la Guardia Real. Comendador de la Orden de Calatrava. Caballero de la Orden de San Fernando. Caballero de la Orden de San Hermenegildo. Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén. Caballero de la Orden de Lis de la Vandeé. Regidor perpetuo de la villa de Madrid. Regidor perpetuo de la ciudad de Zaragoza. Presidente de la Real Audiencia de Aragón. Académico de honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Doctor de Jurisprudencia de la Universidad de Huesca. Militar. Uniforme militar. Espada. Empuñadura. Casaca. Botones. Entorchado. Calzón. Camisa. Corbatín. Cinturón. Tahalí. Flequillo. Patillas. Cintas. Medallas. Condecoración.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Marcialidad. Poder militar. Arrogancia. Ejército español. Épica. Carrera militar. Cursus honorum. Arquetipos masculinos. Influencia británica. Posición social. Luminosidad. Paisanaje.

60.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- ALFARO LAPUERTA, E. Los principales retratos de Palafox. *Zaragoza*. 1958, VII, p. 167-173.
- 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, p. 15, 23.

- 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. 192-193.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2, p. 15-17.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v., T. III 1797-1812, p. 162.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 138-139.
- 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.
- 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.
- 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. 183-195, p. 187.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, n. 227, p. 362.
- 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. T. III, p. 211-218.
- LAFOZ RABAZA, H. *José de Palafox y su tiempo*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1974.
- LAFOZ RABAZA, H. José de Palafox, un ilustrado. *Rolde*. 1992, 60, p. 4-10
- PALAFOX, J. de. *Memorias*. Edición, introducción y notas de H. Lafoz Rabaza. Zaragoza: Rolde de Estudios aragoneses; Ayuntamiento, 1994.
- 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, p. 312.
- REDONDO VEINTEMILLAS, G. Notas para una biografía de José Palafox y Melcí. *Cuadernos de Aragón*. 1987, 20, p. 201-204.
- 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. 74-78.

- 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.
- SORANDO MUZAS, L. Estudio emblemático de la iconografía de D. José de Palafox. 1808-1809 (1). *Emblemata*. 2001, 7, p. 325-346, 339-344.
- VALVERDE CANDIL, M. Notas a un personaje goyesco: José Rebolledo de Palafox. En *GOYA 250 años después 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 157-169.

61.

RETRATO DE JUAN MARTÍN DÍAZ, “EL EMPECINADO”



61. RETRATO DE JUAN MARTÍN DÍAZ, “EL EMPECINADO”

61.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Juan Martín Díaz, “El Empecinado”.

Fecha: 1809¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 84 X 65 cm.

Localización: Tokio, Museo Nacional de Bellas Artes Occidentales, depósito del Instituto Aino Gakuin (Osaka)².

¹ Hasta fechas recientes, los estudiosos de la obra de Goya han datado este lienzo en los años de la Guerra de la Independencia, dentro del mismo periodo en el que el pintor llevó otros retratos de diferentes intervinientes en el conflicto, así como las grandes obras patrióticas el *Dos de Mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 536; GW 982; Gudiol 623/70; Morales y Marín 451) y el *Tres de Mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 537; GW 984; Gudiol 624/70; Morales y Marín 453).

Sin embargo, Arturo Ansón –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. 71-76– lleva a cabo un pormenorizado estudio de la indumentaria lucida por el efígiado y después de cotejarla con su hoja de servicio concluye que el retratado luce en su uniforme charreteras de capitán de caballería, rango al que fue ascendido por la Junta Suprema de Castilla la Vieja en abril de 1809. Un año más tarde, en septiembre de 1810 la Regencia le recompensó con el ascenso a brigadier, por lo que estas dos fechas delimitan el intervalo en el que se realizó la obra.

Ansón añade que Juan Martín Díaz y Goya coincidieron en Piedrahita (Ávila) durante la primavera de 1809, ya que el pintor y su discípulo Gil Ranz habían pasado el invierno de 1808-1809 en esta localidad, donde también se encontraba *El Empecinado*. El ascenso a capitán le fue otorgado por la Junta de Ciudad Rodrigo, que se intitulaba Junta Superior de Castilla La Vieja, en abril de 1809, a propuesta, muy posiblemente, del conde del Parque, para premiar su decidida y valiosa actuación al frente de su partida guerrillera. Teniendo en cuenta ese dato –como extremo cronológico *post quem*– y que el regreso de Goya a Madrid se produjo en los primeros días de mayo –como *terminus ante quem*– Ansón concluye que el pintor aragonés realizó el retrato de *El Empecinado* durante el mes de abril de 1809.

² El retrato formaba parte en el año 1900 de la colección privada del coleccionista madrileño Luis Navas, junto con los lienzos alegóricos *Apoteosis de la Poesía y El tiempo, la Verdad y España*, –actualmente ambos en la colección del Museo Nacional de Estocolmo–; y el *Retrato del almirante José de Mazarredo*, actualmente en la Cummer Gallery de Jacksonville (EE.UU.). Diversas fuentes señalan que era posible contemplar esta obra en su residencia privada, situada en la madrileña calle de La Lealtad, hoy conocida como calle de Antonio Maura. Posteriormente el lienzo salió de España, y pasó por diversas colecciones particulares alemanas y suizas, lo que redujo notablemente su conocimiento entre los estudiosos. En primer lugar, estuvo en la colección Wasserman de Munich; posteriormente, pasó a la colección Bossard de Lucerna, después a la colección Robert Neugebauer de Colonia y en la década de los 70 formó parte de otra importante colección particular de Zurich. Finalmente fue adquirido por el Instituto Aino Gakuin de Osaka (Japón), que lo depositó en el Museo Nacional de Bellas Artes Occidentales de Tokio. Sobre la historia de su posesión véase P. Gassier –Portrait de Juan Martín Díaz “El Empecinado”. En Gassier, P.

Catalogaciones: Gassier³ 586; Gudiol 661/70, 641/85; De Angelis 613.

61.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

61.2.1. 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 hacia la cadera y la mano derecha se oculta detrás del pantalón. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme militar de capitán de caballería compuesto por un dolmán de color rojo, con cuello alto de color negro, forrado en rojo, adornado con cordones dorados en la pechera –algunos desabrochados por falta de botones– charreteras de flecos dorados en las hombreras, bolsillo con pasamanería de hilo dorado y bocamangas oscuras con pasamanería dorada; y un pantalón de color verde oscuro. Luce en el cuello collarín negro. Ciñe su cadera, por encima del pantalón, un cinturón rojo adornado con pasamanería dorada⁴. Sus cabellos son de color negro peinados con flequillo sobre la frente, patillas largas y bigote.

Cruza su pecho, por encima del dolman, de izquierda a derecha terciada, la bandolera del cartucherín de gala, y sobre ella, en el centro del pecho, lleva

Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982, p. 54–; A. Ansón –*op. cit.*, p. 70-71.–; y N. Glendinning –José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En M. Cano Cuesta. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano.* Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 11-33, p. 19, 32–.

³ La catalogación de esta obra no es ajena a cierto grado de controversia. A principios del siglo XX el retrato fue catalogado por Calvert en 1908, por Beruete en 1916 y por Mayer en 1923. No obstante, como ya hemos mencionado, su salida del país y su peregrinaje por distintas colecciones privadas, redujeron considerablemente su conocimiento y difusión entre los especialistas. Por ello, en la década de los 70 sufrió un tratamiento desigual en las grandes obras catalográficas sobre Goya, pues mientras José Gudiol lo incluyó en su relación, P. Gassier y J. Wilson no lo recogieron en la suya.

No obstante, Rita de Angelis en 1974, y el propio Pierre Gassier en 1980, avalaron la obra como original de Goya en sus respectivos catálogos. Sin embargo, Morales la excluyó en 1994 del suyo y J. Baticle –*Goya.* Barcelona: Crítica, 1995, p. 265-266– la considera una falsa atribución, aunque no aporta ningún argumento para sustentar su juicio.

⁴ De este cinturón, según la uniformidad reglamentaria, pende la espada, que la posición del efigiado no permite ver.

una placa dorada en forma de escudo con la figura de un castillo en relieve sujeta con una cadena pequeña a uno de los cordones.

61.2.2. Identificación

[Indicativa] Juan Martín Díaz, “El Empecinado” (Castrillo de Duero, Valladolid 1775-Roa, Burgos 1825), guerrillero, militar, gobernador militar de Zamora, segundo cabo de Valladolid, liberal.

Hijo de Juan Martín (Fuentidueña, Segovia ¿-?) y de Lucía Díaz (Castrillo de Duero, Valladolid ¿-?).

Esposo de Catalina de la Fuente (Fuentecén, Valladolid ¿-?), casados en 1796.

Hermano de Manuel Martín Díaz; de Dámaso Martín Díaz; y de Antonio Martín Díaz.

[Informativa] Nació en Castrillo de Duero (Valladolid) el 2 de septiembre de 1775 en una familia de labradores acomodados. Recibió de niño instrucción de primeras letras para después dedicarse a las tareas agrícolas familiares.

Cuando estalló la Guerra del Rosellón en 1793 contra la Convención francesa, se alistó en el VII regimiento de caballería de Lanceros de España. Tomó parte en las batallas de Mas Deu, Truillas y Pontós y llegó a ser ayudante del general Ricardos. Terminada la guerra y firmada la Paz de Basilea, fue licenciado el 22 de julio de 1795 y regresó a su pueblo. En 1796 contrajo matrimonio con Catalina de la Fuente, y se instaló en Fuentecén, donde se dedicó a la agricultura.

La entrada del ejército francés en la península en cumplimiento de lo estipulado en el tratado de Fontainebleau, firmado el 27 de octubre de 1807, y la ocupación de Madrid por el general Murat en marzo de 1808, hizo que Juan Martín iniciara sus actividades guerrilleras en abril de ese mismo año, levantando una partida en Aranda, en el camino real entre Burgos y Madrid. Tras la sublevación de Madrid, el 2 de mayo de 1808, combatió bajo el

mando del general García de la Cuesta en las batallas de Cabezón y Medina de Ríoseco.

Tras la victoria de Bailen, 19 de julio de 1808, y la salida de Madrid de José I, atacó diversos convoyes, aventurándose a hacer frente a fuerzas regulares cada vez mayores. La llegada a la península, el 4 de noviembre de 1808, de Napoleón, cambió el panorama favorable a las tropas españolas. Durante este período apoyó a las tropas del general inglés Moore. La derrota de éste y su fallecimiento en el sitio de La Coruña, provocaron que “El Empecinado” y su partida de *Los Descubridores de Castilla la Vieja* iniciasen su resistencia guerrillera en una amplia zona, que se extendía desde Segovia hasta Guadalajara, y desde el sur de Burgos hasta la Alcarria conquense. Su modo de operar consistió al principio en la interceptación de correos y mensajes –algunos de enorme importancia político-militar que suponían graves repercusiones para las tropas francesas– y en el ataque y apresamiento de convoyes que transportaban víveres, armas y, en ocasiones, dinero.

El 23 de marzo de 1809, la Junta de Guerra le otorgó el sueldo de teniente de caballería, y en abril, la Junta Superior de Castilla la Vieja le ascendió a capitán de caballería. “El Empecinado” y su partida participaron en la batalla de Talavera, acaecida el 28 de junio de 1809, junto con las tropas inglesas del general Arthur Wellesley, duque de Wellington.

En abril de 1810 consiguió organizar dos batallones de infantería –los *Tiradores de Sigüenza* y los *Voluntarios de Guadalajara*– con los que la guerrilla adquirió una organización casi militar. Como premio a sus méritos, en septiembre de 1810, la Regencia le ascendió a brigadier de caballería.

Al comenzar 1811, junto con las tropas de Villacampa, venció al general Suchet en Sacedón. En julio de ese mismo año, la Junta de Guadalajara, decidió entregarle el real despacho de coronel del regimiento de caballería de cazadores de Guadalajara, conservando el mando de su división y el empleo de brigadier. Desde Sigüenza, reorganizó las tropas, formando la 5.^a División del Segundo Ejército dirigido por el general Blake. Junto con las tropas de

Durán, inició la campaña de Aragón; tomó Calatayud, atacó las guarniciones de Daroca y La Almunia, y llegó hasta Alagón y Borja.

Tras la victoria de Arapiles acaecida el 22 de julio de 1812, “El Empecinado” entró en Madrid, adelantándose a los tropas aliadas de Wellington. El 17 de agosto tomó Guadalajara, y posteriormente Cuenca. El 2 de noviembre de 1812 las tropas de Soult y Suchet, recuperaron Madrid, retirándose las tropas españolas a Ciudad Rodrigo y las inglesas a la sierra de Bejar.

En marzo de 1813 Juan Martín Díaz trasladó sus fuerzas a tierras de Aranda de Duero y de Segovia, volviendo posteriormente a la Alcarria. Tras la evacuación francesa de Guadalajara, el 22 de mayo defendió Alcalá de Henares, por lo que le fue concedida la gran cruz laureada de San Fernando. El 21 de junio se produjo la victoria del ejército anglo-español en Vitoria y la salida de José Bonaparte de la península.

Terminada la guerra, el rey le concedió por Real Orden de 9 de octubre de 1814 el privilegio de poder firmar añadiendo la intitulación “El Empecinado”, siendo ascendido a mariscal de campo. Fue desterrado a Valladolid tras la derogación de la Constitución de Cádiz por Fernando VII y la restauración del régimen absolutista.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento del coronel Riego en Cabezas de San Juan (Cádiz), al que se unió Juan Martín, quien fue nombrado gobernador militar de Zamora y segundo cabo de Valladolid. Durante este período liberal, se reivindicó el movimiento comunero y fruto del mismo fue la aparición de sociedades secretas, como *Los Hijos de Padilla*, *Los Numantinos* o *Los Comuneros*, de la que formó parte “El Empecinado”. Consciente del valor simbólico de la figura de éstos últimos, Juan Martín trasladó los restos de Padilla, Bravo y Maldonado, desde Villalar hasta la Catedral de Zamora en 1821. Durante este periodo mantuvo enfrentamientos con las partidas realistas del cura Merino.

La invasión de España de los *Cien Mil Hijos de San Luis* a primeros de 1823 y la escasa resistencia que opuso el régimen liberal, hicieron que se

trasladase a Portugal. Derrotado el ejército de Extremadura, se acogió al *Decreto de Indulto*, que le fue concedido, retirándose a Aranda de Duero, Burgos.

El 22 de noviembre de 1823, cuando se dirigía a su pueblo, fue detenido en Olmos (Valladolid), lugar próximo a Peñafiel, por el corregidor Riva, y trasladado a Roa, Burgos, donde permaneció encarcelado y fue exhibido públicamente los días de mercado durante casi dos años. Juan Martín Díaz fue ejecutado el 19 de agosto de 1825, después de que le hubiesen matado a bayonetazos los soldados que le custodiaban.

61.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁵ realizado para conmemorar en el *cursus honorum* del efigiado, sus triunfos militares y su reciente ascenso a capitán de caballería.

Es una obra de pequeño tamaño y gran sencillez, elaborada sin excesivo aparato retórico. Logra, no obstante, una notable expresividad utilizando hábilmente los recursos compositivos propios de los retratos de militares, especialmente el encuadre y la pose.

La figura se recorta sobre un fondo muy oscuro, iluminada por una única fuente de luz lateral que centra la atención en el rostro. Por su parte, el enfoque se lleva a cabo desde un ángulo muy bajo, engrandeciendo y magnificando la imagen que se proyecta. De este modo, los dos recursos⁶

⁵ A. Ansón –*op. cit.*, p. 80– sugiere que tal vez se deba a la propia iniciativa de Goya la realización de este retrato y que quizá fuese el mismo pintor quien propusiese al guerrillero su realización, dada la necesidad que el pintor tenía de proveerse de fondos, ya que había salido precipitadamente de Zaragoza a finales de noviembre de 1808 y no tenía previsto viajar a Madrid a causa de la inseguridad que se vivían en la capital. También supone Ansón que Goya ejecutó el retrato con gran rapidez y pocos materiales pictóricos.

⁶ Unos años antes Goya había empleado un encuadre y pose similares en obras como el *Retrato del coronel Ignacio Garcini y Queralt* (1804. Óleo sobre lienzo, 104,1 x 83,2 cm. Nueva York, Metropolitan Museum. Gassier 403; GW 820; Gudiol 491/70, 453/85; Morales y Marín 347); el *Retrato del brigadier Alberto Foraster* (1804. Óleo sobre lienzo, 138,5 x 109,5 cm. Nueva York, Hispanic Society. Gassier 402; GW 824; Gudiol 489/70, 449/85; Morales y Marín 336); y el *Retrato de Félix de Azara* (1805. Óleo sobre lienzo, 212 x 124 cm. Zaragoza, Colección Ibercaja. Gassier 422; GW 826; Gassier 494/70, 455/85; Salas 451; De Angelis 432; Morales y Marín 350). Posteriormente también lo utilizó en el *Retrato del*

contribuyen eficazmente a resaltar la apostura, el valor y la capacidad de mando del guerrillero, haciendo de éste un auténtico retrato psicológico y convirtiéndolo en un valioso instrumento de propaganda⁷ ideológica y política.

La gama cromática es cálida, densa y armoniosa. Técnicamente, destaca el virtuosismo desplegado en la ejecución del rostro –modelado a base de un perfecto estudio tonal apoyado en la luz– y del uniforme –elaborado con gran minuciosidad mediante aplicaciones de pintura bastante estiradas–. En la casaca, el artista ha conseguido resaltar magistralmente los detalles centelleantes de la luz sobre los cordones, el pequeño escudo ornamental y el entorchado de su hombro izquierdo, convirtiendo esta prenda en un segundo e importante centro de atención visual.

Goya ha captado con indudable maestría la psicología del personaje: un hombre joven, de procedencia humilde, con rasgos en absoluto vulgares que está protagonizando un gran empeño colectivo –la Guerra de Independencia frente al invasor– y que gracias a este contexto excepcional ha conseguido por sus propios méritos el reconocimiento social y militar⁸. Además, Goya

general y ministro de Justicia afrancesado Manuel Romero (Ca. 1810. Óleo sobre lienzo, 105,3 x 87,6 cm. Chicago, Colección Chauncey Mc Cormick. Gassier 528; GW 882; Gudiol 569/70, 537/85; Morales y Marín 380).

⁷ Isla Aguilar y José Manuel Matilla –Imágenes de devoción. El retrato del héroe en las estampas durante la Guerra de la Independencia: Juan Martín Díaz El Empecinado. 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. 82-102– han puesto de manifiesto que la figura de “El Empecinado” fue una de las que gozó de mayor popularidad durante la guerra, mereciendo, quizá en número mayor que otros guerrilleros, la publicación de estampas con su retrato grabado. Estas estampas gozaron de una gran popularidad así como de una amplia producción y comercialización durante todo este periodo: Narraban los principales hechos bélicos, el sufrimiento del pueblo frente al opresor francés, ofrecían sátiras caricaturescas de los mandatarios franceses y presentaban galerías de retratos de los héroes de la resistencia española, de su ejército y guerrillas, convirtiéndose así un medio de transmisión visual de los valores de patriotismo, heroísmo y sacrificio con los que se buscaba alentar al pueblo español.

⁸ En este sentido, el perfil psicológico del personaje coincide, haciendo todas las salvedades cronológicas necesarias, con los principales rasgos de carácter de los grandes amigos de Goya, retratados por él: Juan Martín de Goicoechea, Sebastián Martínez, Martín Zapater, etc. Todos ellos son personas de procedencia humilde, gran empeño y energía, que, a lo largo de sus vidas conseguirán el reconocimiento, la fortuna y el ascenso social, gracias a su esfuerzo y trabajo. Quizá este perfil coincidiese con la imagen que el propio Francisco de Goya tenía de sí mismo.

transciende el referente concreto e individual, y convierte el retrato de “El Empecinado” en un símbolo de la resistencia heroica frente al invasor.

61.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

61.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Juan Martín Díaz “El Empecinado”, en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera; y la mano derecha se oculta detrás del pantalón.

Viste uniforme militar de capitán de caballería compuesto por un dolmán de color rojo, con cuello alto de color negro, forrado en rojo, adornado con cordones dorados en la pechera –algunos desabrochados por falta de botones–, charreteras de flecos dorados en las hombreras, bolsillo con pasamanería de hilo dorado y bocamangas oscuras con pasamanería dorada; y un pantalón de color verde oscuro. Luce en el cuello collarín negro. Ciñe su cadera, por encima del pantalón, un cinturón rojo adornado con pasamanería dorada. Sus cabellos son de color negro peinados con flequillo sobre la frente, patillas largas y bigote. Cruza su pecho, por encima del dolman, de izquierda a derecha terciada, la bandolera del cartucherín de gala; y, sobre ella, en el centro del pecho, lleva una placa dorada en forma de escudo con la figura de un castillo en relieve sujeta con una cadena pequeña a uno de los cordones.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo realizado para conmemorar en el *cursus honorum* del efigiado, sus triunfos militares y su reciente ascenso a capitán de caballería.

Es una obra de pequeño tamaño y gran sencillez, elaborada sin excesivo aparato retórico. Logra una notable expresividad utilizando hábilmente los recursos compositivos propios de los retratos de militares.

La figura se recorta sobre un fondo muy oscuro, iluminada por una única fuente de luz lateral que centra la atención en el rostro. Por su parte, el enfoque se lleva a cabo desde un ángulo muy bajo, engrandeciendo y magnificando la imagen que se proyecta. De este modo, los dos elementos contribuyen eficazmente a resaltar la apostura, el valor y la capacidad de mando del guerrillero, haciendo de éste un auténtico retrato psicológico y convirtiéndolo en un valioso instrumento de propaganda ideológica y política.

La gama cromática es cálida, densa y armoniosa.

Técnicamente, destaca el virtuosismo desplegado en la ejecución del rostro – modelado a base de un perfecto estudio tonal apoyado en la luz– y del uniforme –elaborado con gran minuciosidad mediante aplicaciones de pintura bastante estiradas–. En la casaca, el artista ha conseguido resaltar los detalles centelleantes de luz sobre los cordones, el pequeño escudo ornamental y el entorchado de su hombro izquierdo, convirtiendo esta prenda en un segundo e importante centro de atención visual.

Goya ha captado con maestría la psicología del personaje: un hombre joven, de procedencia humilde, con rasgos en absoluto vulgares que está protagonizando un gran empeño colectivo –la Guerra de Independencia frente al ocupante– y que gracias a este contexto excepcional ha conseguido por sus propios méritos el reconocimiento social y militar. Además, Goya trasciende el referente concreto e individual, y convierte el retrato de “El Empecinado” en un símbolo de la resistencia heroica frente al invasor.

61.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Martín Díaz, Juan (1775-1825). El Empecinado.
CRONOLÓGICOS	1809.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Militar. Capitán de Caballería. Guerrillero. Uniforme militar. Dolman. Cordones. Charreteras. Hombreras. Collarín. Pantalón. Pasamanería. Cinturón. Cartucherín. Castillo. Bicornio. Placa. Cadena. Patillas. Flequillo. Bigote.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Gallardía. Poder militar. Poder político. Guerra de la Independencia. Marcialidad. Ejército español. Guerrilla. Arquetipos masculinos. Valor. Patriotismo. Heroísmo. Cursus honorum. Posición social. Épica.

61.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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 NAVARRO, 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.
- 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.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2, p. 11.

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 265-266.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 123.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v., T. IV, 1812-1828, p. 71-74.
- CASSINELLO PÉREZ, A. *Juan Martín, “El Empecinado”: O el amor a la libertad*. Madrid: [s. n.], 1995.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 58.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 148-149.
- 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. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 175.
- 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. 19, 32.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. *Juan Martín Díaz, El Empecinado, terror de los franceses*. Madrid: Lira, 1985.
- LEWIS, A. B. W. *El mundo de Goya*. Madrid: Aguilar, 1970, p. 160, 195.
- MONTILLA, C. Goya y el Empecinado en el Museo del Ejército de Madrid. *Militaria: Revista de Cultura Militar*. 1997, 10, p. 377-382.
- MORENO ALONSO, M. Mito y tragedia del Empecinado. *Historia 16*. 1991, XVI, 185, p. 31-45.
- SIMÓN, A. G. El Empecinado. *Historia 16*. 1985, X, 106, p. 93-100.
- SORANDO MUZAS, L. Estudio emblemático de la iconografía de D. José de Palafox. 1808-1809 (1). *Emblemata*. 2001, 7, p. 325-346, p. 340.

62.

RETRATO ECUESTRE DEL DUQUE DE WELLINGTON



62. RETRATO ECUESTRE DEL DUQUE DE WELLINGTON

62.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El duque de Wellington a caballo.

Fecha: 1812¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm.

Localización: Londres, Wellington Museum, Apsley House.

Catalogaciones: Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426.

62.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

62.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto, montado a caballo, a la brida², en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El pie izquierdo se apoya en el estribo. El brazo derecho está extendido y con la mano derecha sostiene un bicornio. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sujeta las riendas del caballo. Espacio exterior con fondo de paisaje, montañas y nubes.

[Informativa] Viste un traje de montar de color negro compuesto por una casaca y un pantalón. Lleva camisa blanca con chorreras; sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Ciñe su cintura un fajín rojo con tres entorchado dorados, y

¹ Este retrato fue realizado entre el 12 de agosto y el 2 de septiembre de 1812. Véase para una mayor precisión de fechas y acontecimientos, *infra*, las notas 10, 11 y 12.

² En todos los retratos ecuestres realizados por Goya los jinetes montan a la “brida”. Este tipo de monta se diferencia con la española “jineta” en la mayor longitud de los estribos, con la consiguiente extensión de las piernas –muslo y pierna–. A la “jineta”, estas van dobladas pero en posición vertical de rodillas abajo, es decir, la pierna en sentido estricto, debido a la pequeña alzada del caballo andaluz. Una información detallada a este respecto se encuentra en J. A. Mestre Sancho 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.158–.

de ella pende un tahalí con un sable envainado³. Calza botas altas de montar de cuero, de color negro, con espuelas. Los cabellos son castaños, cortos y con patillas. El bicornio es de color negro y está adornado con plumas blancas. Monta un caballo apoyado en sus cuartos traseros, con las manos levantadas, en posición de corveta; es zaino, careto⁴ con la mano izquierda y la pata derecha blancas, con las crines recogidas y trenzadas con una cinta roja, grandes borlas⁵, y larga cola. La montura está formada por el bocado, la silla de montar, las riendas dobles y los estribos largos.

62.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Arthur Wellesley (Dublín, Irlanda 1769-Walmer Castle, Kent, Inglaterra 1852), I duque de Wellington, I duque de Ciudad Rodrigo con grandeza de España, marqués de Douro, marqués de Torres Vedras, duque da Victoria, conde de Vimeiro, señor del Soto de Roma en Granada, vizconde de Talavera, capitán general⁶ y generalísimo⁷ de los ejércitos españoles,

³ En la actualidad, en el Museo del Ejército de Madrid, con el número de inventario 41.085, se conserva un sable del duque de Wellington de 91,5 cm. de longitud, empuñadura de marfil y hoja damasquinada, vaina de piel de pescado con contera y boquilla de metal dorado y grabado; que fue regalado por iniciativa del teniente coronel de Estado Mayor Gabriel Torres, comisionado en Londres con motivo de los funerales de lord Wellington, y a la mediación del entonces embajador español duque de Osuna, tal como se recoge en la publicación correspondiente a la exposición *La alianza de dos monarquías: Wellington en España* celebrada en Madrid entre el 19 de octubre y el 11 de diciembre de 1998 –*La alianza de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 374–. Aunque dicho sable no es el que aparece representado por Goya, su descripción nos permite realizar una aproximación interesante al original portado por Wellington.

⁴ Aunque Goya representa, sin duda, en este retrato un caballo de iconografía genérica, sin rasgos individualizados, durante toda la Guerra Peninsular-Wellington montó a Copenhaguen. Este caballo era poco más grande que un pony de polo, con tres cuartas partes de pura sangre, y descendía del famoso “Árabe” del duque de Rutland. Había nacido en 1807, durante la expedición a Copenhague, de donde provenía su denominación. Tuvo una tremenda fuerza y había participado en diversas carreras, ganando dos de ellas, antes de ser adquirido a Charles Stewart en el año 1812. Fue el caballo utilizado por Wellington en la batalla de Waterloo. Más tarde, fue utilizado para cazar en Stratfield Saye. Sus últimos días transcurrieron en una cuadra cercana a la casa, como animal favorito de la familia, siendo enterrado en 1836, en presencia de su amo.

⁵ El ornato del caballo es idéntico al que luce el caballo Marcial montado por la reina M.^a Luisa en el retrato ecuestre que Goya pintó en 1799.

⁶ El grado de capitán general del ejército español le fue otorgado al primer duque de Wellington por la Junta Central el 8 de agosto de 1809.

⁷ El grado de generalísimo de los ejércitos españoles, creado para Godoy tras la Guerra de las Naranjas, le fue otorgado por las Cortes de Cádiz en agosto de 1812.

caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden de la Jarretera, militar, político conservador, primer ministro del gobierno británico, diputado del Parlamento británico.

Hijo de Garret Wesley, conde de Mornington, y de Anne Hill.

Hermano de Charles Wellesley⁸ (1760-1842), marqués de Wellesley, gobernador de la India; y de Henry Wellesley, lord Cowley, embajador de Inglaterra en España.

Nieto de lord Duncan, por línea materna.

Cuñado del duque de Leeds y de Louisa Caton.

[Informativa] Arthur Wellesley nació en Dublín, Irlanda, el 1 de mayo de 1769. Estudió en Eton College y Brighton. Posteriormente siguió cursos en la Escuela Militar de Angers en Francia. En 1787 ingresó en el ejército británico y fue elegido miembro del Parlamento irlandés en 1790; poco después fue nombrado ayudante del virrey inglés.

Durante la Guerra de la Primera Coalición (1793-1797) participó en la campaña librada contra las fuerzas francesas en los Países Bajos entre 1794 y 1795, distinguiéndose en la retirada de las tropas a Holanda.

En 1796 ascendió a coronel del ejército, y fue trasladado a la India, donde su hermano Richard fue nombrado gobernador general en 1797. Arthur Wellesley participó en varias campañas militares –como las realizadas contra el sultán de Mysore, Tipuu Sahib–, y en la batalla de Assaye de 1803 en la que venció a los mahrattas de Peshwa. Alcanzó el grado de general y logró pacificar el país. En 1805 regresó a Gran Bretaña, recibió el título de Sir y fue elegido diputado conservador de la Cámara de los Comunes, del Parlamento británico. En 1807 fue nombrado secretario para Irlanda.

En Europa, Arthur Wellesley tomó parte en las guerras contra Napoleón Bonaparte. Luchó en las campañas emprendidas contra Francia y sus aliados en Hannover (1805-1806) y Dinamarca (1807). En 1808, tras cancelar sus

preparativos para enviar una flota a liberar los dominios americanos de España, recibió el encargo de mandar el ejército que Gran Bretaña envió a Portugal para combatir la ocupación francesa de la península ibérica. Ese mismo año regresó a Inglaterra para responder ante un tribunal por haber permitido la retirada de Junot tras derrotarle en los alrededores de Lisboa. Fue declarado inocente y autorizado a continuar la dirección de la *Guerra Peninsular –Guerra de la Independencia*, para la historiografía española—. La evolución de la guerra le fue desfavorable hasta 1810. Pero, después de contener el avance francés hacia Lisboa en Torres Vedras en 1811, comenzó su ofensiva hacia el centro de la Península, contando con el apoyo de la guerrilla, y en especial de las partidas de Juan Martín “*El Empecinado*”, que debilitaba la posición militar de los franceses. Tomó Ciudad Rodrigo y Badajoz, derrotó a Marmont en la batalla de Arapiles (Salamanca), ocupó Madrid en 1812, persiguió a José I Bonaparte hacia el norte hasta infligirle dos nuevas derrotas en Vitoria⁹ y San Marcial en 1813, traspasó los Pirineos y, ya en territorio francés, venció definitivamente a Soult en Toulouse en 1814. Su avance fue simultáneo al de las tropas alemanas y rusas que culminó en la batalla de Leipzig; y ambos éxitos aliados determinaron la caída de Napoleón y la restauración de los Borbones, tanto en España en la figura de Fernando VII, como en Francia en la de Luis XVIII.

Fue uno de los representantes británicos en el Congreso de Viena, el cual fue interrumpido en febrero de 1815 al conocerse la huida de Elba de Napoleón. El regreso de Bonaparte al poder durante el Imperio de los Cien Días obligó a los aliados a formar una nueva coalición y a enviar un ejército bajo el

⁸ Su nombre patronímico era *Colley*, cambiado después por el de *Wesley*, que su hermano mayor, Charles, modificó por el de Wellesley en 1797.

⁹ Precisamente en el campo de batalla de Vitoria tuvo lugar uno de los episodios más tristes para la historia de la pintura española, cuando las obras pictóricas que formaban parte de lo que conoce como “el equipaje del rey José”, es decir, aquéllas que el hermano de Bonaparte tenía intención de llevarse consigo, quedaron dispersas y abandonadas en el escenario de la batalla y el general Wellington se apropió de ellas como botín de guerra. Este hecho explica la razón por la cual obras tan significativas como *La Venus del espejo*, o *El busto de Inocencio X* de Velázquez, están en Londres. Para ampliar este aspecto véase J. L. Sancho –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, p. 97 y especialmente la nota 59–.

mando de Wellesley quien, contando con el refuerzo del mariscal de campo prusiano Gebhard Leberecht Blücher, derrotó definitivamente a Napoleón en la batalla de Waterloo en 1815. Wellington permaneció en Francia durante tres años como jefe del ejército aliado de ocupación.

Regresó a Gran Bretaña en 1818; formó parte del gabinete presidido por Liverpool, y participó como representante británico en los Congresos de Aix-la-Chapelle en 1818 y Verona en 1822.

En 1827 pasó a ser comandante en jefe del ejército británico. Al año siguiente, fue nombrado primer ministro por el rey Jorge IV. Durante su mandato se produjo la independencia de Grecia y la promulgación de la ley de Emancipación Católica de 1829, hechos que le granjearon la enemistad de los elementos más conservadores de su partido y le obligaron a presentar la dimisión en 1830. Mantuvo su escaño de diputado y volvió a ocupar el cargo de primer ministro en 1834. Así mismo, formó parte de los gobiernos de Sir Robert Peel entre 1834 y 1835 y entre 1841-1846, siendo ministro de Asuntos Exteriores durante el período 1834-35. En 1842 fue nombrado nuevamente comandante en jefe del ejército británico, cargo que desempeñó hasta su muerte y que le permitió ejercer una gran influencia en el inicio del reinado de la reina Victoria.

Falleció en Walmer Castle (Kent), el 14 de septiembre de 1852 y fue enterrado en la catedral de San Pablo de Londres.

62.2.3. Interpretación

Retrato oficial¹⁰, realizado por iniciativa y a expensas de Goya¹¹ para ser exhibido públicamente en las salas principales de la Real Academia de

¹⁰ Este es el único de los retratos de Wellington del que se conserva documentación relativa a sus condiciones de ejecución. En el Museo Lázaro Galdiano se localiza una nota enviada por Francisco Durán a Goya el 28 de agosto de 1812, en la que se dirige a él en estos términos: “Señor Don Francisco mi Dueño. Suplico a Vuestra Merced me haga la fineza de decirme qué gratificación debo dar al hijo del difunto Don Jacinto, por haber clavado el retrato en el bastidor. Y disimulando esta impertinencia, mande Vuestra Merced a su afectísimo”. Ese mismo día, Goya le contestó escribiendo en el margen del mismo papel: “Señor Don Francisco Durán. Ayer a estado el Excelentísimo Señor Willington [sic], duque de Ciudad Rodrigo. Se trato de poner su retrato al público en esa Real Academia, de lo que manifestó mucho gusto. Se lo participo a Vuestra Merced para que lo comunique al Señor Don Pedro Franco y se pueda

Bellas Artes de San Fernando¹², conmemorando la entrada triunfal de Wellington en Madrid, por primera vez, a mediados de agosto de 1812.

Es una obra de gran tamaño, repintada sobre un retrato anterior¹³. Este aspecto ha generado desde el momento de su conocimiento gran interés en el

determinar en la sala que se juzgue con más decoro (...). Me parece que se le puede dar dos duros al hijo de don Jacinto”. Cuatro días mas tarde, en el *Diario de Madrid* de 1 de septiembre de 1812 se publicó este aviso: “Desde mañana miércoles 2, hasta el viernes 11 del presente mes, excepto los dos días festivos intermedios, estarán abiertas para el público las salas del cuarto principal de la Real Casa de la Academia de las tres Nobles Artes por la mañana de 10 a 12 y por la tarde de 4 á 6. En una de ellas estarán el Retrato Equestre del Excelentísimo Señor Generalísimo el Lord Wellington Duque de Ciudad Rodrigo que acaba de executar el primer pintor del Rey y Director de la Academia Don Francisco Goya”. J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 251– se pregunta si acaso es que para esta ocasión había sido Goya nombrado Director de la Academia; para la erudita francesa, la cuestión queda sin respuesta, a menos que se tratase de un error del *Diario*, pues está documentado que Munárriz, secretario de la Academia desde 1807, se encontraba refugiado en Galicia.

Sin duda, Baticle olvida que Francisco de Goya era Director honorario de la Academia desde 1804 y en esta ocasión, indudablemente, actuaba en calidad de tal. De tal manera que es muy probable que en la Junta de la Academia celebrada el 16 de agosto de 1812 se tomase el acuerdo de gestionar la presentación del cuadro de Goya en esa institución.

Sin duda la cuestión es compleja, pero la situación política del país era de una gran inestabilidad, por lo que es plausible suponer que se desease para el retrato del generalísimo lord Wellington la máxima proyección institucional, y a falta de otras instancias superiores, la Academia de San Fernando decidiese asumir la tarea y rendirle honores a través del Primer Pintor de Cámara. De nuevo, cuatro años más tarde, se volvía a reinstaurar una práctica que ya se había utilizado con motivo del encargo y exhibición del *Retrato del rey Fernando VII a caballo* (Véase la ficha correspondiente a este retrato). Además, hay que considerar que Goya, liberal y amigo de afrancesados, que había continuado en su cargo aúlico con el rey José, comenzase a proyectar una imagen de sí mismo como persona vinculada a los patriotas.

¹¹ Así lo señala el mismo Goya en su respuesta a Francisco Durán, “Es un obsequio a Vuestra Excelencia y al público”. Sin duda, hay que interpretar este hecho en relación con su cargo de director honorario. Por otra parte, la rapidez con la que ejecutó el encargo, acabado 15 días después de la entrada de Wellington en Madrid y su inusual muestra de generosidad deben relacionarse con el escaso trabajo que le supuso la realización de esta obra. Véase *supra*, nota 10. No obstante, es indudable que Goya deseaba lucirse con esta obra, pues se trataba de su primer retrato oficial después de más de tres años.

¹² Un aspecto interesante del vínculo entre Goya y la Academia es su participación en las exposiciones anuales que venía organizando la institución, y a las que concurrían profesores y alumnos distinguidos. Estas exposiciones, interrumpidas por la guerra a partir de 1808, se reanudaron en 1812 hasta mediados de siglo, aunque con alguna otra suspensión. Con ellas, la Academia cumplía un papel cultural importante en la vida madrileña, que carecía por esas fechas de museos de arte abiertos al público. Goya acudió por primera vez a una de estas exposiciones en 1794, y posteriormente concurriría también en 1795, 1805 y 1808, año en el que tuvo lugar la última, debido a las difíciles circunstancias que atravesaba el país. En 1812, estas exposiciones anuales se reanudaron y Goya presentó su famoso retrato ecuestre de Wellington. Para más información véase M. A. Piquero y M. González de Amezúa –*Goya y la Real Academia de San Fernando*. En *Los Goya de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya 96; Lunwerg, 1996, p. 11-15–.

¹³ Este aspecto es el que más interés crítico ha concitado desde su descubrimiento, gracias a la técnica radiográfica aplicada al retrato en 1966, que puso de manifiesto la existencia de un modelo subyacente, joven y de expresión conciliadora, vestido con sencillez, con una banda cruzándole el pecho, sobre la que ostenta la placa de alguna orden. Cubre su cabeza con un gran tricornio y tiene el brazo derecho doblado por el codo y la mano apoyada sobre la cadera.

seno de la crítica goyesca y explica, en parte, las dudas de algunos estudiosos sobre la habilidad compositiva mostrada por Goya en este retrato¹⁴, cuya contemplación suscitaba extrañeza y le hacía merecedor de la consideración de obra poco lograda.

Aunque no existen datos que permitan saber si Wellington conocía la reutilización que Goya había hecho, parece que la obra no resultó de su agrado, ya que permaneció arrinconada y enrollada en la mansión de Stratfield Saye desde su llegada a Inglaterra.

La composición es de raíz velazqueña, pues se asemeja, aunque en posición simétrica, al retrato ecuestre de Felipe IV¹⁵ grabado por Goya hacia 1778. Posteriormente Goya empleará un planteamiento similar en el retrato

A. Braham –Goya’s equestrian portrait of the Duke of Wellington. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 618-621– plantea el problema de la identificación del jinete original y aun reconociendo de partida su carácter prácticamente irresoluble, propone como figurante al hermano menor de Napoleón, José Bonaparte, basándose principalmente en el carácter modesto y civil de su indumentaria.

Tres años más tarde, X. de Salas –Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233– planteó a esta propuesta objeciones de carácter iconográfico y estilístico, que le permitieron concluir, tras un minucioso análisis, que el retrato subyacente fue pintado en la década de los noventa y representaba a Manuel Godoy.

En 1979, A. Martínez Ripio –Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299– estudió y documentó el nombramiento de Godoy, en 1802, como Regidor perpetuo de la ciudad de Murcia y el posterior encargo a Goya de un retrato suyo de carácter alegórico destinado a la Sala Capitular del Ayuntamiento de dicha ciudad, concluyendo finalmente que, cuando el valido cayó en desgracia el retrato fue depuesto de su posición honorífica y devuelto a Madrid, pudiendo ser repintado posteriormente con la efigie de Wellington.

Finalmente, en 1987, M. Águeda –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– puso de manifiesto la reutilización que Goya tuvo que llevar a cabo durante los años de la Guerra de la Independencia de lienzos pintados con anterioridad, concluyendo que bajo el retrato actual de Wellington se encuentra el retrato de Godoy, cuyo boceto preparatorio se localiza así mismo bajo el cuadro conocido como *El Garrochista* (1791-1792. Óleo sobre lienzo, 0,57 x 0,47 cm. Madrid, Museo del Prado. GW 255; Gudiol 70/242; De Angelis 312; Morales y Marín 152). Sin duda Águeda llega a esta doble conclusión sin advertir que las posiciones de los respectivos caballos y jinetes no son idénticas sino que se encuentran confrontadas simétricamente.

¹⁴ A. Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 122– indica que “a pesar de la importancia que esta obra representaba para el artista, ostenta bien a las claras haber sido hecha de prisa y con el mayor descuido. Únase a esto su lamentable estado de conservación, sucio, ennegrecido, pasmado y cuarteado a trozos, y se comprenderá la decepción que ante esta obra experimentan los pocos visitantes que ha tenido en los últimos tiempos”. Sin embargo, la técnica de los rayos infrarrojos ha puesto de manifiesto los cuidadosos ajustes que Goya llevó a cabo a la hora de diseñar el cuadro, en la postura de los cascos delanteros del caballo, en el contorno de la espalda de Wellington que incorpora parte de la cabeza del modelo subyacente, sin duda de más baja estatura, y en el alargamiento de los pies, compensando de este modo la mayor altura de la figura de Wellington.

ecuestre de Palafox¹⁶. En ambos se muestra al jinete cruzando al galope la superficie del cuadro, sobre un caballo con las crines ondeando al viento y cuya cola se corta en el borde del lienzo.

Actualmente sabemos que la obra se adscribe a dos épocas técnicamente diferenciadas: a la primera, anterior a 1800, corresponde el esquema compositivo general, el trazado del paisaje, el caballo y el empleo de pinceladas livianas; mientras que a la segunda, realizada en 1812, se deben la silueta del jinete, el trazado del rostro y el uso de pinceladas más empastadas.

Estilísticamente destaca el tratamiento de la luz en el paisaje, que parece envolver al general en una aureola lumínica que enfatiza más, si cabe, la desproporción de tamaño entre el jinete y su montura.

Así mismo, produce extrañeza el claro porte militar y la actitud de aúlico triunfo exhibidos por un jinete vestido de civil, sin las numerosas condecoraciones conseguidas en su brillante *cursus honorum*, que por toda indumentaria guerrera porta un sable a la cintura, y que, en su mano derecha, a manera de bengala o bastón de mando, luce un sombrero.

Parece como si las metamorfosis sufridas por este retrato constituyesen un símbolo perfecto de la complicada situación que –política, social, institucionalmente, etc.– atravesaba el país en ese momento.

¹⁵ *Felipe IV* (Tinta sobre papel, 38 x 31 cm. Madrid, Museo del Prado. Calcografía Nacional 1534; Delteil 8; Harris 7; GW 93.).

¹⁶ *Retrato ecuestre del general Palafox* (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. Firmado y fechado: "El Excm. Sñr. Don José Palafox y Melci. Por Goya año de 1814").

62.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

62.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Arthur Wellesley, duque de Wellington, montando a caballo a la brida, en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El pie izquierdo se apoya en el estribo. El brazo derecho está extendido y con la mano derecha sostiene un bicornio. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sujeta las riendas del caballo.

Viste un traje de montar de color negro compuesto por una casaca y un pantalón. Lleva camisa blanca con chorreras; sobre ella, en el cuello, corbatín blanco. Ciñe su cintura un fajín rojo con tres entorchado dorados, y de ella pende un tahalí con un sable envainado. Calza botas altas de montar de cuero, de color negro, con espuelas. Los cabellos son castaños, cortos y con patillas. El bicornio es de color negro y está adornado con plumas blancas. Monta un caballo apoyado en sus cuartos traseros, con las manos levantadas, en posición de corveta; es zaino, careto con la mano izquierda y la pata derecha blancas, con las crines recogidas y trenzadas con una cinta roja y grandes borlas, y larga cola. La montura está formada por el bocado, la silla de montar, las riendas dobles y los estribos largos.

La figura está situada en un espacio exterior, con fondo de paisaje, montañas y nubes.

Es un retrato oficial, realizado por iniciativa y a expensas de Goya para ser exhibido públicamente en las salas principales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conmemorando la entrada triunfal de Wellington en Madrid, a mediados de agosto de 1812.

Es una obra de gran tamaño, repintada sobre un retrato anterior. Desde su conocimiento, este hecho ha generado gran interés en el seno de la crítica

goyesca y explica, en parte, las dudas de algunos estudiosos sobre la habilidad compositiva mostrada por Goya en la obra.

Aunque no existen datos que permitan saber si Wellington conocía la reutilización que Goya había hecho, parece que la obra no resultó de su agrado.

La composición es de raíz velazqueña, pues se asemeja, aunque en posición simétrica, al retrato ecuestre de Felipe IV grabado por Goya hacia 1778. Posteriormente Goya empleará un planteamiento similar en el retrato ecuestre de Palafox. En ambos se muestra al jinete cruzando al galope la superficie del cuadro, sobre un caballo con las crines ondeando al viento y cuya cola se corta en el borde del lienzo.

La realización de la obra se adscribe a dos épocas técnicamente diferenciadas: a la primera, anterior a 1800, corresponde el esquema compositivo general, el trazado del paisaje, el caballo y el empleo de pinceladas livianas; mientras que a la segunda, realizada en 1812, se deben la silueta del jinete, el trazado del rostro y el uso de pinceladas más empastadas.

Estilísticamente destaca el tratamiento de la luz en el paisaje, que parece envolver al general en una aureola lumínica que enfatiza la desproporción de tamaño entre el jinete y su montura.

Así mismo, produce extrañeza el claro porte militar y la actitud de aúlico triunfo exhibidos por un jinete vestido de civil, sin las numerosas condecoraciones conseguidas en su brillante *cursus honorum*, que por toda indumentaria guerrera porta un sable a la cintura, y que, en su mano derecha, a manera de bengala o bastón de mando, luce un sombrero.

Parece como si las metamorfosis sufridas por este retrato constituyesen un símbolo perfecto de la complicada situación que –política, social, institucionalmente, etc.– atravesaba el país en ese momento.

62.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Wellesley, Arthur (1769-1852). I duque de Wellington. I duque de Ciudad Rodrigo. Marqués de Douro. Marqués de Torres Vedras. Duque da Victoria. Conde de Vimeiro. Señor del Soto de Roma en Granada. Vizconde de Talavera.
CRONOLÓGICOS	1812.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Montañas. Paisaje. Nubes.
FORMALES	Retrato ecuestre. Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato oficial. Retrato conmemorativo. Retrato repintado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Capitán General. Generalísimo de los ejércitos españoles. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero de la Orden de la Jarretera. Militar. Político. Conservador. Primer ministro del gobierno británico. Diputado del Parlamento británico. Comandante en jefe del ejército británico. Traje de montar. Casaca. Pantalón. Camisa. Chorreras. Corbatín. Fajín. Entorchados. Botas de montar. Montura. Espuelas. Patillas. Bicornio. Plumas. Sable. Vaina. Caballo zaino. Caballo careto. Corveta. Crines. Cinta. Borlas. Bocado. Silla de montar. Rendas dobles. Estribos largos. Servidor del estado.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Ejército británico. Poder político. Poder militar. Triunfo militar. Influencia velazqueña. Situación política. Guerra de la Independencia. Épica. Tradición ecuestre.

62.4. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA, 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, p. 58-59.
- ANSÓN NAVARRO, A. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66, p. 60.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 41.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 152, 250-253, 265.

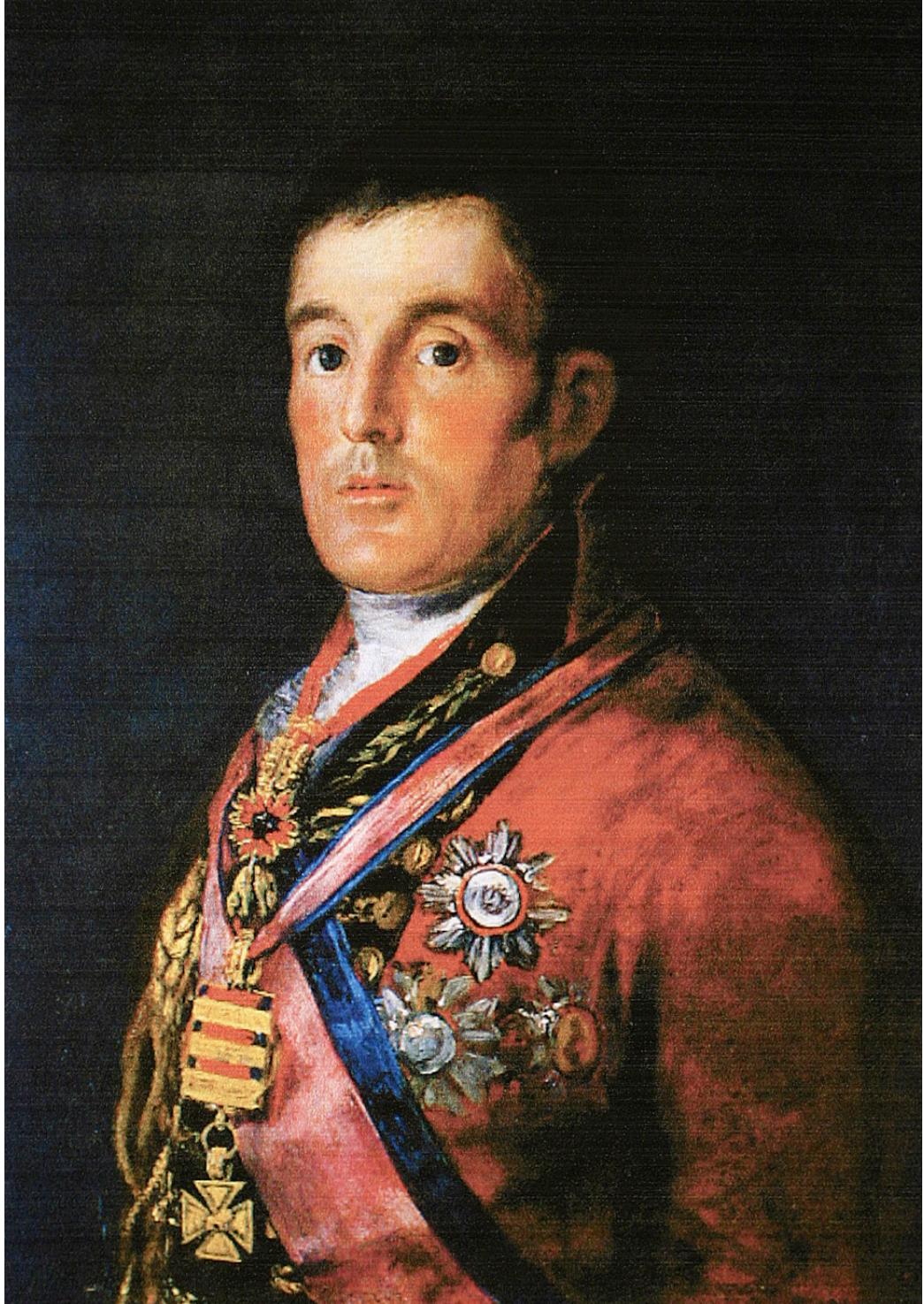
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 120-122.
- BRAHAM, A. Wellington y Goya. En *LA ALIANZA de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 145-163.
- BRAHAM, A. Goya's equestrian portrait of the Duke of Wellington. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 618-621.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 13.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III, 1797-1812, p. 195, 198.
- 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. 23, 61.
- ESDAILE, C. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 138-139.
- GALLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 120-121.
- 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. 68.
- 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, 293.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 94.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 178-179.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 19, 176.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 104.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 10, 20, 82, 121.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 484-485, 516-517.

- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965], p. 136-137.
- 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.
- JULIAN, 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. Vol. III, 1978, p. 109-116, p. 111.
- LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. 1988, XIII, 147, p. 56-67, p. 64.
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61, p. 58, 61.
- 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.
- 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. 32.
- LUNA, J. J. Retrato de Wellington. 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. 375-376.
- MARISCAL, N. Goya y lord Wellington. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, IV, p.98-102.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299.
- 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. 46, 158-160.
- 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.
- 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; Lunweg, 1996, p. 11-15, p. 14.
- 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, p. 235.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 68.
 - RIVAS, N. Goya y lord Wellington. *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946. Número extraordinario, p. 89-93.
 - 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, p. 136-138, 167.
 - SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233.
 - SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 63, 66.
 - 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.
 - SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 132, 166.
 - 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, p. 220-221, 236.
 - TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 139, 170.
 - 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. 38.
 - WELLESLEY, Lord G. y STEEGMAN, J. *The Iconography of the first Duke of Wellington*. Londres, 1935, p. 12.
 - WILSON-BAREAU, J. La lechera de Burdeos. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 349-367, p. 355.
 - 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. 93, 96.

63.

RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON



63. RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON

63.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El duque de Wellington.

Fecha: 1812¹.

Descripción física: Óleo sobre tabla², 64, 3 x 52, 4 cm.

Localización: Londres, National Gallery³.

Catalogaciones: Gassier 549; GW 897; Gudiol 556/70, 523/85; Salas 454;

De Angelis 568; Morales y Marín 428.

¹ J. Baticle –Goya. Barcelona: Crítica, 1995, p. 254– opina que la obra sólo pudo ser realizada en el periodo comprendido entre el 2 de agosto de 1812, fecha en la que abandonaron Madrid los franceses acantonados en la capital y el 2 de septiembre de ese mismo año, cuando Wellington dejó la capital. Posteriormente el general británico únicamente regresó a Madrid para una corta estancia, entre el 24 de mayo y el 8 de junio de 1814, después de la entrada de Fernando VII, justo antes de su regreso a Inglaterra, cuando ya no gozaba del mismo prestigio ante los ojos del rey, pues resultaba demasiado apegado a la Constitución.

² Se trata de tabla de madera de caoba. Sobre este aspecto A. Braham –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. 150– precisa que la peculiar naturaleza de este soporte confiere a la obra una textura y un brillo similares a los de los cuadros que Goya realizó sobre cobre. Apunta igualmente que no es probable que la superficie fuese transportada desde un lienzo original a la tabla, sino que la elección inicial de la caoba se debió al deseo de que la pintura no se estropease durante el viaje, detalle revelador del cuidado con que se pensó el cuadro desde el principio. Las secciones transversales de la pintura sugieren que la tabla pudo ser alguna que el artista ya tenía, por haberla utilizado para otra pintura, pero es poco lo que puede averiguarse al respecto, ya que, dada la naturaleza del soporte, no sirve de nada la técnica, tan útil en otras ocasiones, de fotografiar el retrato con rayos X.

³ La pintura fue regalada por el propio Wellington a su cuñada Louisa Caton, lady Wellesley. Posteriormente pasó a manos de la hermana del propio duque, quien se casó en 1828 con el duque de Leeds, en cuya colección artística estuvo la obra hasta los años sesenta, formando parte del depósito de la National Portrait Gallery entre 1927 y 1949 y permaneciendo desde esa fecha en Melbourne House (Jersey).

El retrato fue vendido en subasta pública celebrada en Sotheby's el 14 de junio de 1961 y fue adquirido por 140.000 libras esterlinas por el Sr. Charles Wrightsman de Nueva York, quien posteriormente –ante la presión ejercida por la prensa y la opinión pública británicas en contra de la salida de esta obra de arte del país– lo cedió por su precio de compra a la National Gallery de Londres. Pero los avatares de la obra no terminan aquí. El 21 de agosto de ese mismo año fue robada del museo. Su raptor pedía como rescate la misma cantidad por la que fue adquirida. Finalmente fue localizada, cuatro años más tarde, en mayo de 1965, en una consigna de equipajes de la estación ferroviaria de Birmingham, después de que se recibiese en la redacción de un periódico local una carta anónima y el resguardo de la consigna. Una noticia pormenorizada sobre estos acontecimientos se puede encontrar en M. Webster –El retrato del duque de Wellington por Goya. *Goya*. 1962, 46, p. 303-304– y en J. Gállego –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p.117-122–.

63.2 ANÁLISIS DE CONTENIDO

63.2.1. Descripción

[Anotativa] Retrato de busto largo de un hombre adulto en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo. Espacio interior neutro.

[Indicativa] Viste uniforme militar de teniente general del ejército británico, compuesto por una guerrera de color rojo y negro de cuello duro, adornada con cordonadura dorada y botones en el pecho. Lleva camisa blanca con chorreras y sobre ella, corbatín blanco. Los cabellos son de color castaño, cortos y con patillas. De su cuello pende una cinta roja de seda con un joyel con el Toisón de Oro⁴, y una cinta rosa con ribetes azules con la Cruz de Oro de la Península con tres broches⁵. Cruza su pecho, por encima de la guerrera, de derecha a izquierda terciada, la banda rosa de la Orden del Baño y la banda azul de la Orden de la Torre y la Espada de Portugal. En el

⁴ La Orden del Toisón de Oro le fue concedida por las Cortes de Cádiz el 1 de agosto de 1812, tras la victoria de Arapiles (Salamanca). La insignia original de la Orden, concedida al primer duque de Wellington, fue exhibida en la exposición *La alianza de dos monarquías: Wellington en España* y, celebrada en Madrid entre el 19 octubre y el 11 diciembre de 1988. Su fotografía y datos identificativos fueron recogidos en la publicación correspondiente –*La alianza de dos monarquías: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988, p. 380-381–, en la que también se cita que el duque poseía otra condecoración de la Orden del Toisón de Oro que le había regalado María Teresa de Borbón, condesa de Chinchón, prima de Carlos IV de España y esposa de Godoy, príncipe de la Paz.

⁵ La Cruz de Oro de la Península fue creada el 9 de septiembre de 1810 para conmemorar las acciones militares desarrolladas en España y Portugal, dos años después de iniciada la campaña peninsular, y cuando ya habían tenido lugar las batallas de Roliça, Vimeiro, La Coruña y Talavera. La forma de esta medalla es de una cruz *paté*, en cuyo centro puede verse un león contorneado con las cuatro patas en el suelo. En los brazos de la cruz, rodeados de una orla de laurel, figuran los nombres de las batallas: Vimeiro, Bussaco, Fuentes de Oñoro y Talavera, a esta. A partir de julio de 1813, se instauró un nuevo sistema por el cual se añadían broches de oro por cada nueva batalla. Esta nueva representación modificó la iconografía original del retrato, debiendo datarse después de esa fecha. En el caso del duque de Wellington, los broches de oro que van unidos a la Cruz de Oro se corresponden con las batallas celebradas hasta el momento de la realización del retrato –las de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Arapiles (Salamanca)–. Al final de la Guerra Peninsular, el Duque de Wellington añadió nueve broches a su Cruz de Oro.

lado izquierdo del pecho luce la Estrella de la Orden del Baño, la Placa laureada de la Orden San Fernando⁶ y Gran Cruz de la Torre y la Espada.

63.2.2. Identificación

[Indicativa] Arthur Wellesley (Dublín, Irlanda 1769-Walmer Castle, Kent, Inglaterra 1852), I duque de Wellington, I duque de Ciudad Rodrigo con grandeza de España, marqués de Douro, marqués de Torres Vedras, duque da Victoria, conde de Vimeiro, señor del Soto de Roma en Granada, vizconde de Talavera, capitán general⁷ y generalísimo⁸ de los ejércitos españoles, miembro de la Orden del Toisón de Oro, miembro de la Orden de la Jarretera, militar, político conservador, primer ministro del gobierno británico, diputado del Parlamento británico.

Hijo de Garret Wesley, conde de Mornington, y de Anne Hill.

Hermano de Charles Wellesley⁹ (1760-1842), marqués de Wellesley, gobernador de la India; y de Henry Wellesley, lord Cowley, embajador de Inglaterra en España.

Nieto de lord Duncan, por línea materna.

Cuñado del duque de Leeds y de Louisa Caton.

[Informativa] Arthur Wellesley nació en Dublín, Irlanda el 1 de mayo de 1769. Estudió en Eton College y Brighton. Posteriormente siguió cursos en la Escuela Militar de Angers en Francia. En 1787 ingresó en el ejército británico y fue elegido

⁶ La Orden Nacional de San Fernando se instituyó por Decreto nº LXXXVIII, de 31 de agosto de 1811, de la Junta Suprema Central Gubernativa del Reino. Dentro de la gran cantidad de distinciones y premios que admitía, y para generales en jefe, se instituyó una venera coronada de laurel y una placa de escamas de plata con orla de laurel. En el caso de Wellington, la placa laureada de la Orden San Fernando le fue otorgada el 29 de abril de 1812, poco después del asedio y asalto de Badajoz, que tuvo lugar el 6 de abril y en el que vencieron las tropas aliadas, y antes de la batalla del 22 de julio en Arapiles (Salamanca). La condecoración original de Wellesley fue exhibida en la exposición *La alianza de dos monarquías: Wellington en España*, en el catálogo ya citado *supra*

⁷ El grado de capitán general del ejército español le fue otorgado al primer duque de Wellington por la Junta Central el 8 de agosto de 1809.

⁸ El grado de Generalísimo de los ejércitos españoles, creado para Godoy tras la Guerra de las Naranjas, le fue otorgado por las Cortes de Cádiz en agosto de 1812.

miembro del Parlamento irlandés en 1790; poco después fue nombrado ayudante del virrey inglés.

Durante la Guerra de la Primera Coalición (1793-1797) participó en la campaña librada contra las fuerzas francesas en los Países Bajos entre 1794 y 1795, distinguiéndose en la retirada de las tropas a Holanda.

En 1796 ascendió a coronel del ejército, y fue trasladado a la India, donde su hermano Richard fue nombrado gobernador general en 1797. Arthur Wellesley participó en varias campañas militares –como las realizadas contra el sultán de Mysore, Tipu Sahib–, y en la batalla de Assaye de 1803 en la que venció a los mahrattas de Peshwa. Alcanzó el grado de general y logró pacificar el país. En 1805 regresó a Gran Bretaña, recibió el título de Sir y fue elegido diputado conservador de la Cámara de los Comunes, del Parlamento británico. En 1807 fue nombrado secretario para Irlanda.

En Europa, Arthur Wellesley tomó parte en las guerras contra Napoleón Bonaparte. Luchó en las campañas emprendidas contra Francia y sus aliados en Hannover (1805-1806) y Dinamarca (1807). En 1808, tras cancelar sus preparativos para enviar una flota a liberar los dominios americanos de España, recibió el encargo de mandar el ejército que Gran Bretaña envió a Portugal para combatir la ocupación francesa de la península Ibérica. Ese mismo año regresó a Inglaterra para responder ante un tribunal por haber permitido la retirada de Junot tras derrotarle en los alrededores de Lisboa. Fue declarado inocente y autorizado a continuar la dirección de la *Guerra Peninsular* –*Guerra de la Independencia*, para la historiografía española–. La evolución de la guerra le fue desfavorable hasta 1810. Pero, después de contener el avance francés hacia Lisboa en Torres Vedras en 1811, comenzó su ofensiva hacia el centro de la península, contando con el apoyo de la guerrilla, y en especial de las partidas de Juan Martín “*El Empecinado*”, que debilitaba la posición militar de los franceses. Tomó Ciudad Rodrigo y Badajoz, derrotó a Marmont en la batalla de Arapiles (Salamanca), ocupó

⁹ Su nombre patronímico original era *Colley* y fue cambiado después por el de *Wesley*, que su hermano mayor, Charles, modificó por el de Wellesley en 1797.

Madrid en 1812, persiguió a José I Bonaparte hacia el norte hasta infligirle dos nuevas derrotas en Vitoria¹⁰ y San Marcial en 1813, traspasó los Pirineos y, ya en territorio francés, venció definitivamente a Soult en Toulouse en 1814. Su avance fue simultáneo al de las tropas alemanas y rusas que culminó en la batalla de Leipzig; y ambos éxitos aliados determinaron la caída de Napoleón y la restauración de los Borbones, tanto en España en la figura de Fernando VII, como en Francia en la de Luis XVIII.

Fue uno de los representantes británicos en el Congreso de Viena, el cual fue interrumpido en febrero de 1815 al conocerse la huida de Elba de Napoleón. El regreso de Bonaparte al poder durante el Imperio de los Cien Días obligó a los aliados a formar una nueva coalición y a enviar un ejército bajo el mando de Wellesley quien, contando con el refuerzo del mariscal de campo prusiano Gebhard Leberecht Blücher, derrotó definitivamente a Napoleón en la batalla de Waterloo en 1815. Wellington permaneció en Francia durante tres años como jefe del ejército aliado de ocupación.

Regresó a Gran Bretaña en 1818; formó parte del gabinete presidido por Liverpool, y participó como representante británico en los Congresos de Aix-la-Chapelle en 1818 y Verona en 1822.

En 1827 pasó a ser comandante en jefe del ejército británico. Al año siguiente, fue nombrado primer ministro por el rey Jorge IV. Durante su mandato se produjo la independencia de Grecia y la promulgación de la ley de Emancipación Católica de 1829, hechos que le granjearon la enemistad de los elementos más conservadores de su partido y le obligaron a presentar

¹⁰ Precisamente en el campo de batalla de Vitoria tuvo lugar uno de los episodios más tristes para la historia de la pintura española, cuando las obras pictóricas que formaban parte de lo que conoce como “el equipaje del rey José”, es decir, aquéllas que el hermano de Bonaparte tenía intención de llevarse consigo, quedaron dispersas y abandonadas en el escenario de la batalla y el general Wellington se apropió de ellas como botín de guerra. Este hecho explica la razón por la cual obras tan significativas como *La Venus del espejo*, o *El busto de Inocencio X* de Velázquez, estén actualmente en Londres.

Para ampliar este aspecto véase J. L. Sancho. 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, p. 97, y especialmente la nota 59.

la dimisión en 1830. Mantuvo su escaño de diputado y volvió a ocupar el cargo de primer ministro en 1834. Así mismo, formó parte de los gobiernos de Sir Robert Peel entre 1834 y 1835 y entre 1841-1846, siendo ministro de Asuntos Exteriores durante el período 1834-35. En 1842 fue nombrado nuevamente comandante en jefe del ejército británico, cargo que desempeñó hasta su muerte y que le permitió ejercer una gran influencia en el inicio del reinado de la reina Victoria.

Falleció en Walmer Castle (Kent), el 14 de septiembre de 1852 y fue enterrado en la catedral de San Pablo de Londres.

63.2.3. *Interpretación*

Retrato posiblemente de encargo¹¹, conmemorativo de los triunfos militares obtenidos por Wellington frente al ejército napoleónico, que le condujeron a entrar en Madrid, el 12 de agosto de 1812, en medio del júbilo popular¹².

La obra es de pequeño tamaño y gran sencillez en la composición; se organiza en torno a la poderosa mirada frontal del modelo, que vuelve el rostro para fijar sus ojos en el espectador y está en estrecha relación con el resto de los retratos que Goya hizo del duque de Wellington¹³, especialmente

¹¹ No se conserva documentación de ningún tipo que aporte luz sobre las circunstancias en las que se efectuó este encargo, quien fuese el comitente, ni el precio que se pagó a Goya por él. No obstante, es plausible suponer que en ningún caso la iniciativa correspondiese al propio pintor, escaso de encargos y de dineros en aquella época, recién fallecida su esposa Josefa Bayeu y ejecutado el testamento del matrimonio que ponía en manos de Xavier Goya la mitad del patrimonio familiar. Tampoco es probable que el cuadro se deba a la iniciativa del propio Wellington, quien seguramente desconocía la brillante trayectoria del pintor aragonés.

¹² El ejército inglés, al mando de Wellington tomó Ciudad Rodrigo y posteriormente Badajoz a comienzos de 1812, y aprovechando que Napoleón había retirado fuertes contingentes de tropas para enviarlos a Francia en previsión de una nueva guerra, lanzó un ataque en Castilla la Vieja, llegando hasta Salamanca. No lejos de esta ciudad, en Arapiles, infligió una fuerte derrota a los franceses el 22 de julio de 1812. En Madrid, ante la entrada inminente de los ingleses, el 1 de agosto de 1812 el rey José partió en dirección a Valencia, ciudad firmemente defendida por el mariscal Suchet. El 2 de agosto le siguieron los franceses acantonados en el capital con sus familias y algunos afrancesados que temían la venganza de los patriotas.

¹³ En la actualidad conservamos cinco imágenes del Duque de Wellington realizadas por Goya, la obra que nos ocupa; el *Retrato del Duque de Wellington a caballo* (1812. Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm. Londres, Wellington Museum. Gassier 547; GW 896; Gudíol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426); el retrato de medio cuerpo, *Retrato del Duque de Wellington* (1812. Óleo sobre lienzo, 105,5 x 83,7 cm. Washington, National Gallery. Gassier 548; GW 900; Gudíol 558/70, 525/85; Morales y Marín 427); el dibujo a lápiz y sanguina, *Retrato del Duque de Wellington* (1812. Lápiz sobre papel, 23 x 17 cm.

con el dibujo conservado en el British Museum. De este último es probable que proceda el esquema compositivo del retrato que nos ocupa, similar al utilizado por las obras que iban a ser editadas en grabado¹⁴.

Goya ha representado al duque a la edad de cuarenta y tres años, casi de frente, disimulando su nariz y barbilla prominentes, sobre un fondo oscuro en el que destaca poderosamente el rostro muy iluminado y modelado sobre un contraste de luces y sombras intensas que confieren una calidad casi escultórica a la cabeza del personaje. Las bandas y condecoraciones¹⁵ brillan con vivos destellos metálicos sobre el fondo matizado de la guerrera y sobre las vibrantes pinceladas blancas del cuello.

Sin embargo, la valoración de esta obra ha estado tradicionalmente influida por la supuesta mala relación entre el pintor y su modelo¹⁶, quien, por otra

Londres, British Museum. GW 898); y el retrato a lápiz, *Retrato del Duque de Wellington* (1812. Lápiz sobre papel, 22,7 x 15,8 cm. Hamburgo, Kunsthalle. GW 899).

¹⁴ No es totalmente improbable que Goya realizase el dibujo conservado en el British Museum pensando en una impresión posterior pues, más que un boceto previo a la realización del óleo, parece un dibujo preparatorio para un grabado o aguafuerte, en el que se ha contemplado incluso el espacio inferior destinado a la leyenda. A este respecto véanse A. Brahan –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, p. 150– y E. A. Sayre –Retrato del general marqués de Wellington, más tarde primer duque de Wellington. En *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 322-324–.

Este aspecto trae a colación la importante función propagandística que durante toda la Guerra de la Independencia realizaron los grabados, difundiendo la efigie de los principales protagonistas, así como los abusos cometidos por el ejército francés. Véase el interesante trabajo de I. Aguilar y J. M. Matilla – Imágenes de devoción. El retrato del héroe en las estampas durante la Guerra de la Independencia. 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. 82-102–.

¹⁵ Los exámenes de laboratorio realizados sobre este retrato han revelado que Goya modificó las condecoraciones y la vestimenta que su modelo portaba inicialmente. Es probable que en 1812 le pidieran que, salvo la Orden del Baño, pintara las únicas órdenes luso-españolas que en la actualidad se pueden observar en el uniforme del general, y que en 1814 los pintores ingleses Philips y Lawrence, al retratarle se encargaran de añadir la estrella de la Jarretera, el Toisón de Oro y la cruz de la Península, para resaltar el carácter europeo de las victorias del general inglés. Para ampliar estos datos véanse A. Brahan –*Op. cit.* p. 151 -156– y J. Baticle –*Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 253-254–.

¹⁶ Tal como refleja J. Baticle –*op. cit.* p. 252– el escritor Somoza en 1838, y más tarde Mesonero Romanos en 1883, difundieron un improbable altercado entre Wellington y Goya que después se ha dado por cierto. Un testimonio contemporáneo mencionado por A. Brahan –*op. cit.* p. 145-146– apunta hacia otra causa del descontento del general inglés, que luego se habría tergiversado. Cuenta el doctor McGregor en su *Autobiografía* que había ido a dar cuenta a Wellington del estado de los heridos en la batalla de Salamanca, y se lo encontró “posando para un pintor español que estaba haciendo su retrato”. Cuando el médico explicó las medidas que había tomado sin consultar con el generalísimo, Wellington se levantó muy enojado y censuró con duras palabras la iniciativa de su subordinado. El artista español, que

parte, no debió quedar del todo satisfecho con la obra, pues acabó desprendiéndose de la tabla¹⁷.

No obstante, Goya acogió a Wellington como a un libertador, y aunque debió mantener con él una relación en los más estrictos términos profesionales, es indudable que en este retrato intentó plasmar lo más depurado de su técnica, ofreciendo una imagen cautivadora, que sigue desconcertando a la crítica moderna, pues se interesa más por el hombre que por el héroe militar, destacando sobre su rango y su condición, su carácter y su expresión.

Goya ha tratado de captar la personalidad ambigua del general, y éste se le resiste en un ejercicio de autocontrol, típicamente británico y militar, no sin dar muestras de cierta sorpresa ante la osadía del pintor, pues el artista no está plasmando al laureado *duque de hierro*, sino a un hombre con el cansancio y la fatiga impresos en sus facciones y la postura rígida y severa de quienes están acostumbrados a la disciplina y la prudencia.

63.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

63.3.1. Resumen

Retrato de busto largo de Arthur Wellesley, duque de Wellington, de pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo.

Viste uniforme militar de teniente general del ejército británico compuesto por una guerrera de color rojo y negro de cuello duro, adornada con cordonadura dorada y botones en el pecho. Lleva camisa blanca con

no entendía nada, no sabía a qué atenerse. Goya, además de ser sordo, no sabía inglés, y no podía leer en los labios como cuando se hablaba en castellano, por lo que no es improbable pensar que creyese que dichos comentarios se estaban refiriendo a él o a su obra, y que hubiese de ser tranquilizado al respecto. Es muy posible que los autores posteriores, sin datos de primera mano, se inventaran una versión “romántica” de esta historia.

¹⁷ La regaló a su cuñada. Véase *supra*, nota 3.

chorreras y sobre ella, corbatín blanco. Los cabellos son de color castaño, cortos y con patillas. De su cuello pende una cinta roja de seda con un joyel con el Toisón de Oro, y una cinta rosa con ribetes azules con la Cruz de Oro de la Península con tres broches. Cruza su pecho, por encima de la guerrera, de derecha a izquierda terciada, la banda rosa de la Orden del Baño, y la banda azul de la Orden de la Torre y la Espada de Portugal. En el lado izquierdo del pecho luce la Estrella de la Orden del Baño, la Placa laureada de la Orden San Fernando, y la Gran Cruz de la Orden de la Torre y la Espada.

La figura está situada en un espacio interior neutro.

Retrato posiblemente de encargo, conmemorativo de los triunfos militares obtenidos por Wellington frente al ejército napoleónico, que le condujeron a entrar en Madrid en medio del júbilo popular.

La obra es de pequeño tamaño y gran sencillez en la composición. Se organiza en torno a la poderosa mirada frontal del modelo y está en estrecha relación con el resto de los retratos que Goya hizo del duque de Wellington, especialmente con el dibujo conservado en el British Museum. De este último es probable que proceda su esquema compositivo, similar al utilizado en las obras que iban a ser editadas en grabado.

Goya ha representado al duque a la edad de cuarenta y tres años, casi de frente, disimulando su nariz y barbilla prominentes, sobre un fondo oscuro en el que destaca poderosamente el rostro muy iluminado y modelado sobre un contraste de luces y sombras intensas que confieren una calidad casi escultórica a la cabeza del personaje. Las bandas y condecoraciones brillan con vivos destellos metálicos sobre el fondo matizado de la guerrera y sobre las vibrantes pinceladas blancas del cuello.

La valoración de esta obra ha estado tradicionalmente influida por la supuesta mala relación entre el pintor y su modelo, quien, por otra parte, no debió quedar del todo satisfecho con la obra, pues acabó desprendiéndose de la tabla.

No obstante, Goya recibió a Wellington como a un libertador, y aunque debió mantener con él una relación en los más estrictos términos profesionales, es indudable que en este retrato intentó plasmar lo más depurado de su técnica, ofreciendo una imagen cautivadora, que sigue desconcertando a la crítica moderna, pues se interesa más por el hombre que por el héroe militar, destacando sobre su rango y su condición, su carácter y su expresión. Goya ha tratado de captar la personalidad ambigua del general, y éste se le resiste en un ejercicio de autocontrol, típicamente británico y militar, no sin dar muestras de cierta sorpresa ante la osadía del pintor, pues el artista no está plasmando al laureado *duque de hierro*, sino a un hombre con el cansancio y la fatiga impresos en sus facciones y la postura rígida y severa de quienes están acostumbrados al ejercicio de la disciplina y la prudencia.

63.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Wellesley, Arthur (1769-1852). I duque de Wellington. I duque de Ciudad Rodrigo. Marqués de Douro. Marqués de Torres Vedras. Duque da Victoria. Conde de Vimeiro. Señor del Soto de Roma en Granada. Vizconde de Talavera.
CRONOLÓGICOS	1812.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de busto largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato repintado.

<p>TEMÁTICOS-REFERENCIALES</p>	<p>Hombre adulto. Capitán General. Generalísimo de los ejércitos españoles. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero de la Orden de la Jarretera. Servidor del Estado. Militar. Político. Conservador. Primer ministro del gobierno británico. Diputado del Parlamento británico. Comandante en jefe del ejército británico. Uniforme militar de teniente general. Guerrera. Cordones. Botones. Camisa. Chorreras. Corbatín. Patillas. Cinta. Joyel. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Cruz de Oro de la Península. Broches. Banda de la Orden del Baño. Banda de la Orden de la Torre y la Espada. Estrella de la Orden del Baño. Placa de la Orden de San Fernando. Gran Cruz de la Orden de la Torre y la Espada. Servidor del Estado.</p>
<p>TEMÁTICOS NO REFERENCIALES</p>	<p>Ejército británico. Poder político. Poder militar. Romanticismo. Triunfo militar. Cansancio. Disciplina. Prudencia. Autocontrol. Severidad. Guerra de la Independencia.</p>

63.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 253-254, 280.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 120-123.
- BRAHAM, A. Goya's portrait the Duke of Wellington in the National Gallery. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 78-83.
- 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.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 67.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 13.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III, 1797-1812, p. 198.
- CARRETE PARRONDO, J. El duque de Wellington. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- ESDAILE, C. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya.* Madrid: Celeste, 1996, p. 138-139.
 - GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya.* Zaragoza: Librería General, 1978, p. 76, 117-122, 129.
 - 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. 68.
 - GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo.* Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 178-179.
 - GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo).* Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 176.
 - 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, p. 22-23.
 - GLENDINNING, N. *Francisco de Goya.* Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 104.
 - GOYA, F. de. *Diplomatario.* Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 484-485, 516-517.
 - LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo.* 1964, 23, p. 54-61, p. 58-59.
 - 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. 32.
 - LUNA, J. J. Retrato de Wellington. 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. 375-376.
 - LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16.* 1988, XIII, 147, p. 56-67, p. 64.
 - MARISCAL, N. Goya y lord Wellington. *Seminario de Arte Aragonés.* 1952, IV, p.98-102.
 - MC LAREN, N. y BRAHAM, A. *The Spanish School. National Gallery Catalogue.* Londres, 1970, p. 16-23.
 - MILNER, F. *Goya.* London. Bison Books, 1995, p. 90.
 - 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, p. 109-110.
 - POTTERTON, H. *National Gallery.* Barcelona: Océano, 1993, p. 169.

- RIVAS, N. Goya y lord Wellington. *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946. Número extraordinario, p. 89-93.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233, p.227-233.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 63, 66.
- 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.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 120-121, 166.
- *THE Duke of Wellington*. En The National Gallery. National Gallery New Media Department: London, s. a. URL: <<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=NG6322>> (Consultado el 9 de marzo de 2003).
- 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, p. 220-221, 236.
- 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. 15.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 126
- 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.37-38.
- WEBSTER, M. El retrato del duque de Wellington por Goya. *Goya*.1962, 46, p. 303-304
- WELLESLEY, Lord G. y STEEGMAN, J. *The Iconography of the first Duke of Wellington*. Londres, 1935, p. 12.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 42.

64.

RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON



64. RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON

64.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El duque de Wellington.

Fecha: 1812¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 105 x 83,7 cm.

Localización: Washington, National Gallery of Art².

Catalogaciones: Gassier 548; GW 900; Gudiol 558/70, 525/85; De Angelis 538; Morales y Marín 427.

Inscripción: En la parte inferior, a la izquierda: “*A[rthur] W[ellesley]. Terror Gallorum*”³.

¹ Prácticamente todos los críticos datan esta obra en 1812, como los otros dos retratos de Wellington. Ahora bien, tanto A. Brahan –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– como J. J. Luna –Retrato de Wellington. 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. 376-377– mantienen que éste es el último de todos los retratos que Goya pintó para Wellington, realizado con toda probabilidad con los apuntes que el pintor tomó al natural en los dibujos a lápiz.

Señalan así mismo que, si realmente fue producto de un encargo del general Álava, amigo y colaborador de Wellington, de cuya colección procede, lo más probable es suponer para su realización una fecha posterior a 1812. Proponen 1814, año en el que Wellington y Álava volvieron juntos a Madrid.

² La obra perteneció a los sucesores del general Miguel María de Álava hasta 1902, año en el que uno de ellos, Ricardo Álava, la vendió en Madrid a través de José Wicht. Ese mismo año fue vendida nuevamente a través de Maria Cassatt a Henri Osborne Havemeyer (1847-1907), quien la mantuvo en su colección hasta su muerte. Su viuda, Louise W. Havemeyer, nacida Elder (1855-1929), la legó a su hija, Mrs. P.H.B. Frelinghuysen, nacida Adaline Havemeyer (1884-1963), quien la regaló a la National Gallery of Art de Washington en 1963.

³ Hay cierta confusión sobre esta inscripción, pues mientras J. Camón –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III, 1797-1812, p. 198– mantiene su autoría goyesca, al señalar que “Goya lo firmo en latín”, J. J. Luna –*op. cit.*, p. 376– afirma que no es una firma autógrafa.

64.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

64.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo 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 hacia el cuerpo y la mano derecha sujeta el embozo de la capa, a la altura del pecho. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste uniforme militar compuesto por una capa de color azul oscuro, que deja ver una camisa blanca adornada con chorreras; sobre ella, en el cuello, un corbatín blanco y una cinta roja de seda⁴. Cabello oscuro con patillas. Cubre su cabeza con un bicornio negro adornado con plumas blancas y una escarapela.

64.2.2. Identificación

[Indicativa] Arthur Wellesley (Dublín, Irlanda 1769-Walmer Castle, Kent, Inglaterra 1852), I duque de Wellington, I duque de Ciudad Rodrigo con grandeza de España, marqués de Douro, marqués de Torres Vedras, duque da Victoria, conde de Vimeiro, señor del Soto de Roma en Granada, vizconde de Talavera, capitán general⁵ y generalísimo⁶ de los ejércitos españoles, miembro de la Orden del Toisón de Oro, miembro de la Orden de la Jarretera, militar, político conservador, primer ministro del gobierno británico, diputado del Parlamento británico.

⁴ Esta cinta roja se corresponde –si tomamos como referencia el retrato que se conserva en Londres– con la que luce el joyel con el Toisón de Oro, que le fue concedido por las Cortes de Cádiz el 1 de agosto de 1812 tras la victoria de Arapiles (Salamanca). La insignia original de la Orden fue exhibida en la exposición titulada *La alianza de dos monarquías: Wellington en España*, celebrada en Madrid entre el 19 octubre y el 11 diciembre de 1988; y su reproducción fotográfica y datos catalográficos fueron publicados en el catálogo de la misma. Ahí se cita, como curiosidad, que el duque poseía otra condecoración de la Orden del Toisón de Oro que le había regalado María Teresa de Borbón, condesa de Chinchón, prima de Carlos IV de España y esposa de Godoy, príncipe de la Paz.

⁵ El grado de capitán general del ejército español le fue otorgado al primer duque de Wellington por la Junta Central el 8 de agosto de 1809.

⁶ El grado de generalísimo de los ejércitos españoles, inventado para Godoy tras la Guerra de las Naranjas, le fue otorgado por las Cortes de Cádiz en agosto de 1812.

Hijo de Garret Wesley, conde de Mornington, y de Anne Hill.

Hermano de Charles Wellesley⁷ (1760-1842), marqués de Wellesley, gobernador de la India; y de Henry Wellesley, lord Cowley, embajador de Inglaterra en España.

Nieto de lord Duncan, por línea materna.

Cuñado del duque de Leeds y de Louisa Caton.

[Informativa] Arthur Wellesley nació en Dublín, Irlanda, el 1 de mayo de 1769. Estudió en Eton College y Brighton. Posteriormente siguió cursos en la Escuela Militar de Angers en Francia. En 1787 ingresó en el Ejército británico y fue elegido miembro del Parlamento irlandés en 1790; poco después fue nombrado ayudante del virrey inglés.

Durante la Guerra de la Primera Coalición (1793-1797) participó en la campaña librada contra las fuerzas francesas en los Países Bajos entre 1794 y 1795, distinguiéndose en la retirada de las tropas a Holanda.

En 1796 ascendió a coronel del ejército, y fue trasladado a la India, donde su hermano Richard fue nombrado gobernador general en 1797. Arthur Wellesley participó en varias campañas militares –como las realizadas contra el sultán de Mysore, Tipuu Sahib–, y en la batalla de Assaye de 1803 en la que venció a los mahrattas de Peshwa. Alcanzó el grado de general y logró pacificar el país. En 1805 regresó a Gran Bretaña, recibió el título de Sir y fue elegido diputado conservador de la Cámara de los Comunes, del Parlamento británico. En 1807 fue nombrado secretario para Irlanda.

En Europa, Arthur Wellesley tomó parte en las guerras contra Napoleón Bonaparte. Luchó en las campañas emprendidas contra Francia y sus aliados en Hannover (1805-1806) y Dinamarca (1807). En 1808, tras cancelar sus preparativos para enviar una flota a liberar los dominios americanos de España, recibió el encargo de mandar el ejército que Gran Bretaña envió a Portugal para combatir la ocupación francesa de la península ibérica. Ese

⁷ Su nombre patronímico original era *Colley* y fue cambiado posteriormente por el de *Wesley*, que su hermano mayor, Charles, modificó por el de Wellesley en 1797.

mismo año regresó a Inglaterra para responder ante un tribunal por haber permitido la retirada de Junot tras derrotarle en los alrededores de Lisboa. Fue declarado inocente y autorizado a continuar la dirección de la *Guerra Peninsular –Guerra de la Independencia*, para la historiografía española—. La evolución de la guerra le fue desfavorable hasta 1810. Pero, después de contener el avance francés hacia Lisboa en Torres Vedras en 1811, comenzó su ofensiva hacia el centro de la Península, contando con el apoyo de la guerrilla, y en especial de las partidas de Juan Martín “*El Empecinado*”, que debilitaba la posición militar de los franceses. Tomó Ciudad Rodrigo y Badajoz, derrotó a Marmont en la batalla de Arapiles (Salamanca), ocupó Madrid en 1812, persiguió a José I Bonaparte hacia el norte hasta infligirle dos nuevas derrotas en Vitoria⁸ y San Marcial en 1813, traspasó los Pirineos y, ya en territorio francés, venció definitivamente a Soult en Toulouse en 1814. Su avance fue simultáneo al de las tropas alemanas y rusas que culminó en la batalla de Leipzig; y ambos éxitos aliados determinaron la caída de Napoleón y la restauración de los Borbones, tanto en España en la figura de Fernando VII, como en Francia en la de Luis XVIII.

Fue uno de los representantes británicos en el Congreso de Viena, el cual fue interrumpido en febrero de 1815 al conocerse la huida de Elba de Napoleón. El regreso de Bonaparte al poder durante el Imperio de los Cien Días obligó a los aliados a formar una nueva coalición y a enviar un ejército bajo el mando de Wellesley quien, contando con el refuerzo del mariscal de campo prusiano Gebhard Leberecht Blücher, derrotó definitivamente a Napoleón en la batalla de Waterloo en 1815. Wellington permaneció en Francia durante tres años como jefe del ejército aliado de ocupación.

⁸ Precisamente en el campo de batalla de Vitoria tuvo lugar uno de los episodios más tristes para la historia de la pintura española, cuando las obras pictóricas que formaban parte de lo que conoce como “el equipaje del rey José”, es decir, aquéllas que el hermano de Bonaparte tenía intención de llevarse consigo, quedaron dispersas y abandonadas en el escenario de la batalla y el general Wellington se apropió de ellas como botín de guerra. Este hecho explica la razón por la cual obras tan significativas como *La Venus del espejo*, o *El busto de Inocencio X* de Velázquez, están actualmente en Londres.

Para ampliar este aspecto véase J. L. Sancho –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, p. 97 y especialmente la nota 59–.

Regresó a Gran Bretaña en 1818; formó parte del gabinete presidido por Liverpool, y participó como representante británico en los Congresos de Aix-la-Chapelle en 1818 y Verona en 1822.

En 1827 pasó a ser comandante en jefe del ejército británico. Al año siguiente, fue nombrado primer ministro por el rey Jorge IV. Durante su mandato se produjo la independencia de Grecia y la promulgación de la ley de Emancipación Católica de 1829, hechos que le granjearon la enemistad de los elementos más conservadores de su partido y le obligaron a presentar la dimisión en 1830. Mantuvo su escaño de diputado y volvió a ocupar el cargo de primer ministro en 1834. Así mismo, formó parte de los gobiernos de Sir Robert Peel entre 1834 y 1835 y entre 1841-1846, siendo ministro de Asuntos Exteriores durante el período 1834-35. En 1842 fue nombrado nuevamente comandante en jefe del ejército británico, cargo que desempeñó hasta su muerte y que le permitió ejercer una gran influencia en el inicio del reinado de la reina Victoria.

Falleció en Walmer Castle (Kent), el 14 de septiembre de 1852 y fue enterrado en la catedral de San Pablo de Londres.

64.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo realizado por Goya para el general Álava⁹, el más próximo de los compañeros de armas españoles de Wellington, como testimonio de la amistad y gratitud que profesaba a su superior.

Constituye el último retrato de la serie que Goya pintó sobre Wellington y es el más académico y protocolario de los tres.

⁹ Miguel Ricardo de Álava (1771-1843) fue un marino español de origen vasco. Inició su carrera militar como oficial de la Armada, participando como tal en la batalla de Trafalgar. Pasó al ejército a raíz del estallido de la Guerra de la Independencia, convirtiéndose a partir de 1809, en sustitución del marqués de La Romana, en el principal oficial de enlace entre Wellington y las tropas españolas. Después de la batalla de Albuera fue promovido al empleo de mariscal de campo por indicación del propio Wellington y más tarde fue destinado a su cuartel general, como ayudante, tras la designación de aquél como Generalísimo de las fuerzas españolas en 1812. Participó en la batalla de Waterloo. Posteriormente se exilió en Inglaterra por sus ideas liberales, entre 1824-1834, viviendo en la residencia del duque de Wellington. En 1834, al acceder al trono Isabel II, volvió a España, siendo nombrado posteriormente embajador en Londres. Fue el primer poseedor de esta obra, que posteriormente pasó a sus descendientes.

La composición presenta la figura del general con la sencilla indumentaria con la que se presentaba ante su ejército¹⁰. Sin embargo, la capa y el gesto de la mano confieren a la obra ciertos toques románticos que la asemejan a la efigie de cuerpo entero que Goya pintó para el conde de Fernán Nuñez¹¹.

Las facciones del rostro están muy próximas a las que se ven en el dibujo conservado en el British Museum, aunque con los rasgos más suavizados y una apariencia más efectista y teatral, que le confieren un cierto aire idealizado a la vez que disminuye la hondura psicológica de la imagen.

Estilísticamente destaca el tratamiento del fondo oscuro con tonalidades azules y terrosas, que armonizan bien con los colores del resto de la figura. Sobre él se recorta la masa del cuerpo que, pese a la tonalidad oscura del paño, destaca su volumen potenciado por el efecto de luz que, procedente de la izquierda, proyecta una fuente lumínica sobre el rostro y la mano. El rostro enmarcado por el sombrero, los encajes de la camisa y la mano resaltan con brillantez y luminosidad dentro de las tonalidades oscuras dominantes.

El retrato presenta a un hombre sencillo y cercano, desprovisto de la retórica visual propia de los retratos de los grandes militares, que proyecta una imagen más humana y vulnerable que otras imágenes oficiales del general.

¹⁰ En este sentido, el rasgo más notable del carácter de general inglés era su proverbial sencillez, como se recoge en esta descripción de 1810 “nada hay en él de la fantástica pompa del comandante en jefe rodeado de sus brillantes subordinados. No lleva gorro con plumas, ni encajes dorados, ni estrellas, ni medallas, tan solo un simple sombrero bajo, cuello blanco, casaca gris y espadín”, según refiere A. L. F. Schaumann –*On the road with Wellington*, 1924, p. 249– citado por A. Braham –*op. cit.*, p. 149–.

¹¹ *Retrato del conde de Fernán Nuñez* (1803. Óleo sobre lienzo, 211 x 137 cm. Madrid, Colección del Duque de Fernán Nuñez. Gassier 396; GW 808; Gudiol 486/70, 446/85; Morales y Marín 332).

64.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

64.3.1. RESUMEN

Retrato de medio cuerpo de Arthur Wellesley, duque de Wellington, en pie, 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, sujeta el embozo de la capa, a la altura del pecho.

Viste uniforme militar compuesto por una capa de color azul oscuro, que deja ver una camisa blanca adornada con chorreras; sobre ella, en el cuello, un corbatín blanco y una cinta roja de seda. Cabello oscuro con patillas. Cubre su cabeza con un bicornio negro adornado con plumas blancas y una escarapela.

La figura está situada en un espacio interior oscuro y neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo, realizado para el general Álava, el más próximo de los compañeros de armas españoles de Wellington, como testimonio de la amistad y gratitud que profesaba a su superior. Constituye el último retrato de la serie que Goya pintó sobre Wellington y es el más académico y protocolario de los tres.

La composición presenta la figura del general con la sencilla indumentaria con la que se presentaba ante su ejército. Sin embargo, la capa y el gesto de la mano confieren a la obra ciertos toques románticos que la asemejan a la efigie de cuerpo entero que Goya pintó para el conde de Fernán Nuñez.

Las facciones del rostro están muy próximas a las que se ven en el dibujo conservado en el British Museum, aunque con los rasgos más suavizados y una apariencia más efectista y teatral, que le confieren un cierto aire idealizado a la vez que disminuye la hondura psicológica de la imagen.

Estilísticamente destaca el tratamiento del fondo oscuro con tonalidades azules y terrosas, que armonizan bien con los colores del resto de la figura.

Sobre él se recorta la masa del cuerpo que, pese a la tonalidad oscura del paño, destaca su volumen potenciado por el efecto de luz que, procedente de la izquierda, proyecta una fuente lumínica sobre el rostro y la mano. El rostro enmarcado por el sombrero, los encajes de la camisa y la mano resaltan con brillantez y luminosidad dentro de las tonalidades oscuras dominantes.

El retrato presenta a un hombre sencillo y cercano, desprovisto de la retórica visual propia de los retratos de los grandes militares, que proyecta una imagen más humana y vulnerable que otras imágenes oficiales del general.

64.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Wellesley, Arthur (1769-1852). I duque de Wellington. I duque de Ciudad Rodrigo. Marqués de Douro. Marqués de Torres Vedras. Duque da Victoria. Conde de Vimeiro. Señor del Soto de Roma en Granada. Vizconde de Talavera.
CRONOLÓGICOS	1812.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato de encargo. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Servidor del estado. Capitán General. Generalísimo de los ejércitos españoles. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero de la Orden de la Jarretera. Militar. Político. Conservador. Primer ministro del gobierno británico. Diputado del Parlamento británico. Comandante en jefe del ejército británico. Uniforme militar. Capa. Corbatín. Camisa. Chorreras. Cinta. Bicornio. Plumas. Escarapela. Patillas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Amistad. Gracitud. Sencillez. Humanidad. Ejército británico. Poder político. Poder militar. Romanticismo. Guerra de la Independencia.

64.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 254.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 120-123.
- BRAHAM, A. Goya's Equestrian Portrait of the Duke of Wellington. *The Burlington Magazine*. 1966, 108, p. 618-621.
- 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.
- 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. 37-41.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. III 1797-1812, p. 198.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 13.
- ESDAILE, C. 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.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Catalogue*. Washington: National Gallery of Art, 1985, p. 184.
- *EUROPEAN Paintings: An Illustrated Summary Catalogue*. Washington: National Gallery of Art, 1975, p. 160.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 138-139.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p.120-121, 156.
- 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. 68.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 176.
- 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. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 104.
- *GOYA and His Times: [Catálogo de exposición]*. London: Royal Academy of Arts, 1963, p. 61.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 484.
- HARRIS, E. *Goya*. London: Phaidon Press, 1969, p. 87-88.
- 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. 156-157.
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61, p. 59.
- LUNA, J. J. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. Julio 1988, XIII, 147, p. 56-67, p. 64.
- 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. 32.
- LUNA, J. J. Retrato de Wellington. 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. 376-377.
- MARISCAL, N. Goya y lord Wellington. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, IV, p. 98-102.
- 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. 160.
- RIVAS, N. Goya y Lord Wellington. *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*. 1946. Número extraordinario, p. 89-93.
- SALAS, X. de. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233, p. 227-233.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951, p. 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.
- 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.
- *THE collection: Workshop of Francisco de Goya. The Duke of Wellington*. En 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).
- 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, p. 220-221, 236.

- 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. 37-38.
- WALKER, J. *National Gallery of Art, Washington*. New York: H. N. Abrams, 1984, p. 404.

65.

RETRATO DE PEPITO COSTA Y BONELLS



65. RETRATO DE PEPITO COSTA Y BONELLS

65.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Pepito Costa y Bonells.

Fecha: Ca. 1813¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 105,1 x 84,5 cm.

Localización: Nueva York, Metropolitan Museum of Art².

Catalogaciones: Gassier 564; GW 895; Gudiol 662/70, 596/85; Salas 452; De Angelis 555; Morales y Marín 441.

Inscripción: Firmado y fechado en la parte inferior, a la izquierda: “*Pepito Costa y Bonells / Por Goya 18[]*”.

65.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

65.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un niño en pie en posición frontal con el rostro ladeado hacia su derecha y dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene las piernas separadas. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo y la mano derecha sujeta un sombrero militar de color negro adornado con cintas doradas y plumas rojas y azules. El brazo izquierdo está extendido y con la mano izquierda sostiene las riendas de un gran caballo negro de

¹ A pesar de que el lienzo está firmado y fechado, la lectura de los dos últimos guarismos de la data es casi imposible, –incluso utilizando técnicas radiográficas– por lo que se han sugerido diversas opciones. La opinión más extendida propone 1813 como año de ejecución.

²La obra permaneció en posesión de don José Costa y Bonells hasta su muerte. Como su única hija había fallecido muy tempranamente, lo legó a su sobrina y ahijada Matilde Quesada Bayo. Ésta contrajo matrimonio con el conde de Gondomar, quien vendió este retrato –del tío de su esposa– y el de Amalia Bonells –la madre del tío de su esposa–. Posteriormente, J. A. Gaya Nuño –*La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 174– indicó que fue vendido en 1906 a Knoedler, en Londres; más tarde fue propiedad de la colección de Mrs. Andrew Mellon, en Pittsburg. En el momento de la publicación de la monografía de J. A. Gaya Nuño, la obra se encontraba en la colección de Mrs. William Haywood, en Nueva York. Finalmente fue donado en 1961 por la condesa de Edward Bismark al Metropolitan Museum de Nueva York, donde fue inventariado con el número 61.259.

juguete³ montado sobre un patín de ruedas. En el suelo, detrás de él, a su derecha, descansan un tambor, un gorro de granadero adornado con un escudo y un fusil con bayoneta. Espacio interior con suelo de color ocre y rojizo y pared grisácea y azulada.

[Informativa] Viste un traje infantil compuesto por un mono de seda de color blanco con cuello amplio y abierto adornado con encajes, y una chaquetilla de terciopelo de color verde oscuro⁴, con mangas largas y solapas, terminada en puntas rematadas con borlas doradas, atada a la altura del pecho, y adornada con bordados dorados en los ribetes y en los puños. Calza zapatos amarillos atados con amplias lazadas. Su cabello castaño claro está peinado con el flequillo hacia la frente⁵.

65.2.2. Identificación

[Indicativa] José Costa y Bonells (1807-1870).

Hijo de Rafael Costa de Quintana, regidor de Madrid, juez de hecho para la calificación de impresos, juez del tribunal del protomedicato supremo de salud pública, médico de cámara de Fernando VII en la época liberal; y de Amalia Bonells.

Esposo de Antonia Bayo.

³ Los caballos fueron uno de los juguetes preferidos por los niños del siglo XVIII. Tenían tamaños y modelos diversos de acuerdo a los diferentes niveles adquisitivos: podían estar realizados en madera o en cartón, y existían diferentes versiones, desde los más sencillos –cuyo cuerpo consistía en un barril de madera reutilizado al que se adosaba una cabeza plana–, hasta los que contaban con estribos y monturas muy ricas. Además, en este siglo surgió el conocido *caballo-balancín*, del que según recoge J. Corredor-Matheos –*El juguete en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 80–, existía uno en la casa de Alba, hoy perdido.

⁴Según precisa A. Leira Sánchez –El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 178–, la prenda que luce Pepito es la chaqueta típica francesa que se llevaba en el Directorio y posteriormente durante el Imperio. Su denominación original era *spencer* y estaba inspirada en una chaqueta inglesa masculina. No obstante la palabra no se utilizó en España, donde se mantuvieron las denominaciones tradicionales de *chaqueta*, *corpiño*, *jubón* o *juboncito*. Solía ser muy corta, con o sin solapas, con mangas largas y ceñidas. En general, el corte de la prenda imita el uniforme de un soldado, contribuyendo la indumentaria a contextualizar el ambiente bélico que se vivía en España por esas fechas. No obstante, con cierto sentido del humor, J. Gállego Serrano –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 188-189– califica a Pepito Costa como “militar de opereta” y “soldado de fantasía”.

⁵ Este tipo de corte y la forma peinar el flequillo imitan el característico estilo napoleónico masculino.

Hermano de Ignacio Costa y Bonells, y de Rafaela Costa y Bonells (1798-?).

Nieto de Jaime Bonells (1745-1813), médico de cámara de los duques de Alba.

Tío de Matilde Quesada Bayo.

Cuñado de Antonio Brugada, pintor, casado con Rafaela Costa el 16 de enero de 1829; de Antonio José María Quesada, general del Ejército Español, casado con la hermana de Antonia Bayo.

Pupilo de José Pío de Molina.

[Informativa] José Costa y Bonells fue uno de los tres hijos habidos del matrimonio entre el médico del rey Fernando VII, Rafael Costa de Quintana, y Amalia Bonells, hija de Jaime Bonells, también médico.

Su abuelo había nacido en Barcelona a mediados del siglo XVIII, y llegó a ser médico de cámara de los duques de Alba⁶. Perteneció a las Academias de Medicina de Barcelona, Madrid y París. Fue autor de *Memoria sobre las causas de las frecuentes apoplejías repentinas que acaecen en Barcelona*⁷; del *Discurso inaugural sobre la utilidad y necesidad de las academias de medicina-practica que con motivo de haberse trasladado en 10 de octubre de 1779 à la casa del Muy Ilustre Ayuntamiento la Academia Medico-practica de Barcelona, leyó su individuo el Dr. D. Jayme Bonells*⁸; de *Perjuicios que acarrear al género humano y al Estado las madres que rehusan criar a sus hijos y medios para contener el abuso de ponerlos en ama*⁹, obra pionera de la puericultura, dedicada a la duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva; y del *Curso completo de anatomía del cuerpo humano*¹⁰, publicada en colaboración con el doctor Ignacio de

⁶ Pormenores detallados de la relación estrecha que mantuvo con los Alba, así como de alguno de sus domicilios en Madrid, se pueden encontrar en J. Ezquerro del Bayo –*La duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*. Madrid: Librería de Ruíz Hermanos, 1928, p. 278-279–.

⁷ Barcelona:[s. n.], 1781.

⁸ Barcelona: en la imprenta de Carlos Gibert y Tuto, [s.a.].

⁹ Madrid: en la imprenta de Miguel Escribano, 1786.

¹⁰ Madrid: imprenta de Sancha, 1796-1800, 5 v.

Lacaba, uno de los textos de anatomía humana más antiguos publicados en España.

José Costa fue encomendado por su padre, al menos en dos ocasiones, a la tutela¹¹ de José Pío de Molina, amigo de la familia. Es muy probable que fuese a través del yerno de Jaime Bonells, la forma en la que Goya conociese a José Pío de Molina, que se convertiría durante su estancia en Burdeos, en su amigo y consejero en asuntos económicos. La relación existente entre los Costa y Pío de Molina sería con toda probabilidad la causa que llevó al pintor Antonio Brugada¹² a realizar la tasación de las pinturas de la Quinta y a conocer a Rafaela Costa y Bonells, con la que contrajo matrimonio en 1829.

José Costa contrajo matrimonio con Antonia Bayo. Tuvieron una única hija que murió de corta edad. La hermana de su mujer se casó con José María Quesada, y de este matrimonio nació Matilde Quesada Bayo, que fue criada por sus tíos, José y Antonia, pues su madre falleció siendo ella muy niña, y su padre, dedicado profesionalmente a la milicia, cambiaba de destino y de domicilio con frecuencia.

Los puntos de confluencia entre la familia Costa y Bonells y Goya fueron múltiples, puesto que coincidió con Jaime Bonells en el círculo de los profesionales que prestaban sus servicios a los duques de Alba. Tenían,

¹¹ La primera ocasión tuvo lugar el 21 de agosto de 1821, en Cádiz, cuando Rafael Costa otorgó poder general a favor de Pío de Molina que se encontraba en Madrid. La segunda fue el 19 de julio de 1826 cuando Rafael Costa vuelve a apoderarle como tutor de sus hijos José, Ignacio y Rafaela Costa y Bonells, en cuanto herederos de su difunta esposa Fernanda Bonells, que a su vez lo era de la última duquesa de Alba, doña María Teresa de Silva, para todo lo relativo a esta herencia. Véanse para esta cuestión J. M. Cruz Valdovinos –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, p. 151, nota–; y J. Baticle –La pintura de Goya en Paris y Burdeos, 1824-1828. En *Goya y Moratín: [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 49 y nota 22–.

¹² A propósito de las relaciones que Brugada, cuñado de José Costa, y Goya mantuvieron durante su estancia bordelesa, X. de Salas estudia pormenorizadamente un cuadro conservado en una colección privada madrileña conocido como *Vista de Burdeos*, firmado y fechado en 1827 por Antonio Brugada, en el que aparecen dos figuras andando, un hombre anciano y otro joven, que –según el autor– constituyen un retrato de Goya y el propio Brugada. Véase X. de Salas –Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 216-219–.

además, en Leandro Fernández de Moratín¹³ un amigo en común y, por otra parte, se ha llegado a señalar que existían relaciones familiares entre Fernanda Bonells y la familia de la esposa de Goya¹⁴.

65.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo¹⁵ que propone una interesante variación –con protagonista infantil– del modelo de "retrato ecuestre desmontado", muy habitual en los siglos XVII y XVIII para representar a las autoridades regias y militares.

Muestra el cambio que ha tenido lugar a lo largo de la Guerra de la Independencia en la forma de trabajar de Goya. Este proceso se refleja especialmente en los retratos infantiles¹⁶, en los que se advierte cómo Goya

¹³ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 199– indican que la familia Costa mantenía una estrecha relación amistosa con Moratín, quien los menciona en sus cartas a doña F. Muñoz (Burdeos, 7 de marzo de 1825).

¹⁴ Aunque sin aportar ninguna fuente documental que lo sustente, esto es lo que señala X. de Salas en uno de sus artículos –Los retratos de la familia Costa. *Archivo Español de Arte*. 1965, 38, 149, p. 64-65–. Sin embargo, este breve trabajo resulta muy útil para establecer la historia de la posesión del retrato hasta su salida de España, así como para identificar a los sucesores de la familia Costa Bayo.

¹⁵ Carecemos de fuentes documentales que permitan reconstruir las condiciones y circunstancias que dieron lugar a la realización de esta obra. No obstante, estilísticamente, corresponde a la misma época que el retrato de su madre *María Fernanda Bonells*, también denominado *Amalia Bonells de Costa*. (Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 87 x 65 cm. Detroit, Institute of Arts. Gassier 563; GW 894; Gudiol 523/70, 597/85; Morales y Marín 440). Esto permite suponer que comparten motivo y contexto de realización. En este sentido, E. J. Sullivan, tras analizar los estudios radiológicos realizados al retrato de doña Amalia, sostiene que bajo la pintura de 1813 subyace una versión anterior de la misma modelo, realizada en 1805. Véase al respecto E. J. Sullivan –Goya's "two portraits" of Amalia Bonells de Costa. *Arts Magazine*. 1983, LVII, 5, p. 78-81–. Recordemos que en 1813 falleció Jaime Bonells, y quizá este hecho luctuoso provocase el deseo de proyectar socialmente una nueva imagen.

Este mismo año Wellington derrotó a los franceses en Vitoria y José Bonaparte volvió a Francia, concluyendo su efímero reinado en España.

¹⁶ Goya, que tuvo siempre una sensibilidad muy acusada para reflejar la riqueza del mundo emocional infantil, representó a los niños en una gran variedad de situaciones y contextos lúdicos. Los niños cortesanos y de clases altas –como el que nos ocupa– aparecen en la obra goyesca en espacios cerrados y protegidos, exhibiendo unos juguetes muy elaborados y sofisticados, denotando a través de estos atributos su pertenencia a unas clases sociales conscientes del papel de los juguetes como instrumento educativo. Pero Goya también refleja que el niño es ya en la Ilustración un ser dotado de individualidad e identidad propias. Así se percibe en obras como *Niños jugando a los soldados* (Ca. 1777-1780. Óleo sobre lienzo, 29 x 42 cm. Glasgow, Pollok House, colección Stirling Maxwell. Gassier 116; GW 154; Gudiol 191/70, 179/85); *Niños jugando a los toros* (Ca. 1777-1780. Óleo sobre lienzo, 29 x 41. Madrid, Colección Duque de Santamarca. Gassier 121; GW 159; Gudiol 207/70, 195/85; Morales y Marín 118); *Niños jugando a dar saltos* (Ca. 1777-1780. Óleo sobre lienzo, 29 x 41 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes. Gassier 120; GW 158; Gudiol 202/70, 190/85); y *Niños inflando una vejiga* (1778. Óleo sobre lienzo; 116 x 124 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 78; GW 83; Gudiol 72/70, 66/85; Morales y Marín 68). En ellas se

pasa de ser un poético autor dieciochesco a un dinámico realista de comienzos del siglo XIX¹⁷.

Mantiene estrechas concomitancias –tanto en la concepción como en el tratamiento técnico– con otras efigies infantiles coetáneas, como el *retrato de Victor Guye*¹⁸, el de su nieto *Marianito Goya*¹⁹ y, particularmente, con el grupo de niños situados a la derecha del gran lienzo *La última comunión de San José de Calasanz*²⁰.

En primer término se sitúa la graciosa figura del niño, que con expresión seria y concentrada, mira de frente al espectador. Tras él, la composición se organiza a través de planos paralelos que se introducen en profundidad, aunque sin apenas crear sensación de lejanía. La perspectiva se logra mediante una calculada concatenación de planos que, llevando la vista hacia el último término, obligan a fijar la atención primeramente en la cuidada presencia del modelo. No obstante, los motivos que forman parte de la composición poseen un tamaño real que minimiza la posición del niño, reduciendo en cierto modo su importancia como protagonista. Goya, previendo tales efectos, procura desdibujar los detalles, relegándolos a una suave penumbra.

La luz preside la escena, resbalando por el mono del pequeño y dejando en semipenumbra el fondo. Los colores tienen una gran viveza y brillantez y recorren los tejidos con reflejos de brillos rápidos y sedosos. Los contrastes tonales son excelentes y se obtiene un interesante efecto de relieve gracias a

observa que el juego infantil, al aire libre, sin juguetes, y sin la intervención de los adultos, permite a los niños desplegar su creatividad y afirmar su identidad como individuos. Sobre los juguetes en la obra de Goya, véase J. Corredor-Matheos –*op. cit.*, 74-83 .

¹⁷ En este sentido E. Fahy, jefe del departamento de pintura europea del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en un artículo –Outstanding recent accesions. European painting: Goya's portrait of Pepito Costa y Bonells. *M. M. A. Bulletin*. 1973, 31, 4, p. 174-175–, lleva a cabo una interesante comparación entre esta obra y el delicioso Manuel Osorio Manrique de Zúñiga del mismo museo, que pone de manifiesto la progresiva pérdida de idealización que los retratos de niños muestran.

¹⁸ *Retrato de Victor Guye* (1810. Óleo sobre lienzo, 107 x 85 cm. Washington, National Gallery. Gassier 523; GW 884; Gudiol 554/70, 519/85; Morales y Marín 382).

¹⁹ *Retrato de Marianito Goya* (Ca. 1813. Óleo sobre tabla, 59 x 47 cm. Madrid, Colección Duque de Alburquerque. Gassier 587; GW 1553; Gudiol 617/70, 593/85; Salas 557; Morales y Marín 439.).

la iluminación y al modo en que todos los colores se subordinan a la blanca masa central, que sirve para nuclear a los restantes.

Las largas pinceladas aplicadas se aprecian perfectamente, aunque consigue mostrar las calidades de las telas –el terciopelo, la seda o el encaje del cuello– aunando en el lienzo la rapidez con la minuciosidad. La cabeza del niño es un prodigio de delicadeza, tanto en los detalles como en el modo de expresar su gesto decidido, a través del ceño y los labios fruncidos. La peculiar ambientación militar que rodea a la frágil figura posee un doble valor: por un lado, es un indicio formal de la situación bélica del momento; y por otro, sirve para crear una imagen eficaz del desamparo y la precariedad de la infancia durante un tiempo tan convulso.

65.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

65.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Pepito Costa y Bonells, en pie, en posición frontal con el rostro ladeado hacia su derecha y dirigiendo la mirada hacia el frente. Tiene las piernas separadas. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo y la mano derecha sujeta un sombrero militar de color negro adornado con cintas doradas y plumas rojas y azules. El brazo izquierdo está extendido y con la mano izquierda sostiene las riendas de un gran caballo negro de juguete montado sobre un patín de ruedas.

Viste un traje infantil compuesto por un mono de seda de color blanco con cuello amplio y abierto adornado con encajes, y una chaquetilla de terciopelo de color verde oscuro, con mangas largas y solapas, terminada en puntas rematadas con borlas doradas, atada a la altura del pecho, y adornada con bordados dorados en los ribetes y en los puños. Calza zapatos amarillos

²⁰ *La última comunión de San José de Calasanz* (1819. Óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm. Madrid, Iglesia de San Antonio Abad de los Padres Escolapios. Gassier 603; GW 1638; Gudiol 694/70, 665/85; Morales

atados con grandes lazadas. Su cabello castaño claro está peinado con el flequillo hacia la frente.

La figura está situada en un espacio interior, con suelo de color ocre y rojizo y pared grisácea y azulada, adornado con juguetes infantiles: un tambor, un gorro de granadero adornado con un escudo y un fusil con bayoneta.

Es un retrato privado de encargo que propone una variación, con protagonista infantil, del modelo de retrato ecuestre desmontado, muy habitual en los siglos XVII y XVIII para representar a las autoridades regias y militares.

Muestra el cambio que ha tenido lugar a lo largo de la Guerra de la Independencia en la forma de trabajar de Goya, que se refleja especialmente en los retratos infantiles, en los que se advierte cómo pasa de ser un poético autor dieciochesco a un dinámico realista de comienzos del siglo XIX. Mantiene estrechas concomitancias con otras efigies infantiles coetáneas, tanto en la concepción como en el tratamiento técnico.

En primer término se sitúa la figura del niño, que con expresión seria y concentrada mira de frente al espectador. Tras él, la composición se organiza a través de planos paralelos que se introducen en profundidad, aunque sin crear sensación de lejanía. La perspectiva se logra mediante una calculada concatenación de planos que, llevando la vista hacia el último término, obligan a fijar la atención en la cuidada presencia del modelo. No obstante, los motivos que forman parte de la composición poseen un tamaño real que minimizan la posición del niño, reduciendo su importancia como protagonista. Goya, previendo tales efectos, procura desdibujar los detalles, relegándolos a una suave penumbra.

La luz preside la escena, resbalando por el mono del pequeño y dejando en semipenumbra el fondo. Los colores tienen una gran viveza y brillantez. Los contrastes tonales son excelentes y se obtiene un interesante efecto de relieve

gracias a la iluminación y al modo en que todos los colores se subordinan a la blanca masa central, que sirve para nuclear a los restantes.

Las largas pinceladas aúnan en el lienzo la rapidez y la minuciosidad. La cabeza del niño es un prodigio de delicadeza, tanto en los detalles como en el modo de expresar su gesto decidido, a través del ceño y los labios fruncidos. La ambientación militar que rodea a la frágil figura posee un doble valor: por un lado, es un indicio formal de la situación bélica del momento, y por otro, sirve para crear una imagen eficaz del desamparo y la precariedad de la infancia durante un tiempo tan convulso.

65.3.2. *Descriptor*

ONOMÁSTICOS	Costa y Bonells, José (1807-1870).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1813.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Cuarto de juegos. Suelo. Pared.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de tamaño natural. Retrato en pie. Retrato de frente. Retrato ecuestre desmontado. Retrato infantil. Retrato de encargo. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Niño. Sombrero militar. Cintas. Plumas. Rendas. Caballo de juguete. Patín. Tambor. Gorro de granadero. Escudo. Fusil. Bayoneta. Juguetes. Traje infantil. Mono. Encajes. Chaquetilla. Spencer. Borlas. Bordados. Zapatos. Lazadas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Infancia. Guerra de la Independencia. Desamparo. Fragilidad. Espacio simbólico. Tradición ecuestre.

65.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- 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. 44.

- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya. Majas en el Metropolitan. *Antiquaria*. 1996, 14, 137, p. 76-87, p. 87.
- BATICLE, J. Goya at the Metropolitan. *Connaissance des Arts*. 1996, 527, p. 60-67.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 49.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 126-127.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 13.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 13, 37.
- 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, p. 151, nota.
- FAHY, E. European painting: Goya's portrait of Pepito Costa y Bonells. *M. M. A. Bulletin*. 1973, 31, 4, p. 174.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 92, 144, 156, 188-190.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 174.
- 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. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 104.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247, p. 240.
- 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. 123.
- 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. 77.
- 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.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. El vestido en tiempos de Goya. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1997, 4, p. 157-187, p. 178.

- 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. 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. 33.
- 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. 47, 112, 135, 257.
- SALAS, X. de. Los retratos de la familia Costa. *Archivo Español de Arte*. 1965, 38, 149, p. 64-65.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- 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. 85-86.
- 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,-56, 67.
- 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. 28.
- WILSON-BAREAU, J. Goya in the Metropolitan Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103, p. 101-102.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 128.

66.

RETRATO ECUESTRE DEL GENERAL PALAFOX



66. RETRATO ECUESTRE DEL GENERAL PALAFOX

66.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El general Palafox a caballo.

Fecha: 1814¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 248 x 224 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 565; GW 901; Gudiol 620/70, 589/85; Salas 455; De Angelis 561; Morales y Marín 442.

Inscripción: En el ángulo inferior izquierdo: "*El Exmo. S.^{or}. D.ⁿ Josef Palafox y Melci, / por Goya, año de 1814*".

¹ A. Ansón –*Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1995, p. 216-218– precisa que este retrato fue realizado en diciembre de 1814, tras el nombramiento de Palafox como capitán general de Aragón que se había producido tres meses antes, en septiembre de ese mismo año. Aprovechando su estancia en Madrid, y antes de su retorno a Zaragoza, Goya le tomó el apunte de la cabeza y el busto, que le servirían para la versión definitiva del retrato. W. Rincon García –*Goya y sus retratos de aragoneses*. En Morales y Marín, José L. (dir.). *Goya: Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993, p. 65-90, p. 78– recoge el hallazgo reciente por parte de Julián Gállego de un *retrato de Palafox de busto* (0,76 x 0,52) que pudiera ser considerado como el estudio preparatorio del retrato ecuestre cuyo estudio nos ocupa.

² Aunque el retrato estaba listo para ser enviado a Palafox a principios de 1815, permaneció en manos del propio Goya hasta su muerte. En 1831 Javier Goya escribió a Palafox una carta conservada en el Archivo de la Casa de Alba y dada a conocer por J. Camón –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 27-30– ofreciéndole a Palafox el retrato que su padre le había pintado en 1814, tasado en 8.000 reales por el pintor Vicente López. Finalmente, diecisiete años después de su realización, el retrato fue adquirido por Palafox. A su muerte, en 1847, lo legó a su hijo Francisco de Palafox y Soler. Éste lo donó al Gobierno español en su testamento, con la condición de que fuese colocado en un lugar preferente del Museo del Prado y de que se colocase un tarjetón señalando la procedencia de la pintura. Una Real Orden de 13 de febrero de 1884 aceptó la donación y el retrato ingresó en el Museo del Prado el 23 de febrero de ese mismo año, apareciendo por primera vez en la edición del catálogo del Museo del Prado de 1900, con el número de inventario 2164 f. La documentación sobre este legado se conserva en Archivo del Museo del Prado –(Leg. 16.08, exp. 5)– y en el Archivo General de la Administración –(Leg. 6.628, exp. 46)–.

66.1. ANÁLISIS DE CONTENIDO

66.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto montado a caballo, de perfil, con el rostro ladeado hacia su derecha. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está extendido y la mano derecha sujeta un sable desenvainado. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas. Espacio exterior, con fondo de paisaje seco, hogueras y nubes.

[Informativa] Viste uniforme militar de capitán general, compuesto de casaca de color azul³ marino abotonada, con bordados dorados, bocamangas rojas vueltas con tres galones dorados y pantalón de montar de color amarillo. Ciñe su cintura encima de la casaca, un fajín rojo con tres entorchados dorados anudado a la espalda y pende de ella, encima del pantalón, un tahalí con la funda dorada del sable. Cubre sus manos con guantes de color claro. Calza botas de montar de cuero negras con espuelas doradas. Sus cabellos son castaños, están peinados con el flequillo hacia la frente, patillas largas y bigote. Cubre su cabeza con un bicornio negro ribeteado en dorado con adornos de plumas blancas y escarapela roja. Sobre el lado izquierdo del pecho luce dos medallas pequeñas de la Orden de San Juan de Jerusalén y de la Orden de Calatrava, y dos veneras de la Orden de San Fernando y de la

³ M.García Guatas –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. p. 299– señala que el color de la casaca es negro y el del pantalón amarillo mostaza. No obstante, aunque el paso del tiempo ha modificado las tonalidades iniciales, el uniforme de capitán general se componía de: “casaca azul, forro encarnado, solapa, collarín, buelta, chupa y calzón de grana, bordado de oro en las costuras (...); los días que no sean de gala o media gala podrán usar de otro Uniforme más pequeño, compuesto de mismos colores (...). chupa y calzón de ante, paño anteado o blanco de qualquiera genero, con tal de que sea de las fábricas del Reyno ...”, según recoge 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. 176-177–.

Orden de San Hermenegildo⁴. Monta un caballo apoyado en sus cuartos traseros, con las manos levantadas, en posición de corveta; es tordo –blanco y negro, de raza árabe y española⁵– con las crines sueltas. La montura está formada por petral y riendas dobles, gualdrapa de color azul con ribetes dorados que cubre la silla de montar y la funda dorada del bastón de mando.

La figura está situada en un espacio exterior, con fondo de paisaje sin vegetación, hogueras y cielo con nubes

66.2.2. *Identificación*

[Indicativa] José Rebolledo de Palafox y Melzi (Zaragoza 1775-Madrid 1847), capitán general⁶, jefe de la Guardia Real de Palacio, I duque de Zaragoza⁷ con grandeza de España, comendador de la Orden de Calatrava⁸, caballero gran cruz de la Orden de San Fernando, caballero gran cruz de la Orden de San Hermenegildo, caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, caballero de

⁴ A. Ansón –*Op. cit.*, p. 218– opina que estas dos últimas condecoraciones fueron añadidas con posterioridad a la realización del retrato por Goya, pues su factura es de inferior calidad y además, Palafox no recibió la Gran Cruz y Banda de la Orden de San Fernando hasta el 14 de noviembre de 1815.

⁵ M. Mena Marqués –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– precisa que la presencia árabe en este ejemplar equino se detecta en el pequeño tamaño de sus orejas.

⁶ L. Sorando Muzas –*Op. cit.*, p. 326-329– precisa que, al comienzo de la Guerra de la Independencia, José de Palafox era teniente 2º de las Reales Guardias de Corps, cargo que equivalía a brigadier del ejército, que constituía, en esos momentos, el grado más bajo del generalato español. A finales del mes de mayo de 1808 Palafox aceptó el empleo, que no el cargo, de capitán general que, en nombre de los aragoneses, le ofreció Mori, y cuyo símbolo era un bastón de mando. El 6 de mayo fue ascendido a mariscal de campo. En noviembre de ese mismo año fue ascendido por la Junta Central al grado de teniente general. Finalmente, su *cursus honorum* se vio recompensado, en marzo de 1809, con el ascenso al grado de capitán general, aunque no pudo disfrutar de él hasta su liberación en diciembre de 1813.

⁷ Fernando VII gratificó a los triunfadores de la Guerra de la Independencia con títulos nobiliarios, tierras y encomiendas. Así Wellington recibió el ducado de Ciudad Rodrigo y la propiedad de un extenso latifundio en Granada. Sin embargo Palafox no recibió el suyo hasta después del fallecimiento del monarca, pues el rey no le perdonó su afinidad a la causa liberal. El 17 de julio de 1834 lo recibió de forma vitalicia y tras su muerte, de manera perpetua, sus herederos a partir del 27 de abril de 1847.

⁸ Según indica A. Javierre Mur –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. T. III, p. 211-218–, Palafox había ingresado en 1804 en la Orden de Calatrava. Posteriormente, por su heroicidad en los *Sitios* de Zaragoza, Fernando VII le recompensó con la encomienda de Montachuelos en La Mancha. Véase al respecto M. Valverde Candil –Notas a un personaje goyesco: José Rebolledo de Palafox. En *Goya 250 años después: 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 157-169, p. 157-158–.

la Orden de la Lis de la Vandeé, regidor perpetuo de la villa de Madrid, regidor perpetuo de la ciudad de Zaragoza, presidente de la Real Audiencia de Aragón, vocal de la Junta de generales para la reforma del ejército, académico de honor de la Real Academia de San Luis, doctor de Jurisprudencia en la Universidad de Huesca.

Hijo de Juan Felipe Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro (Zaragoza 1721-1799), III marqués de Lazán, marqués de Navarrés, marqués de Cañizar, barón de Estercuel; y de Paula Melzi de Eril (Burgo de Abitegraso, Milán ¿-Zaragoza 1804), condesa de Melzi.

Esposo de Francisca Soler y Durán (Talavera de la Reina ¿-Madrid ?), casados en 1815.

Padre de Francisco Javier Rebolledo de Palafox y Soler (Huesca 1815-1884), coronel de caballería, II duque de Zaragoza.

Hermano de Luis Rebolledo de Palafox y Melzi (Zaragoza 1772-Madrid 1843), IV marqués de Lazán, marqués de Navarrés, marqués de Cañizar, barón de Estercuel; de Francisco Rebolledo de Palafox y Melzi (1774-Benisalet 1812), comendador de la Orden de Calatrava y; de Pilar Rebolledo de Palafox y Melzi (1777-?).

Nieto de Bernabé Rebolledo de Palafox (¿-Zaragoza 1692), II marqués de Lazán; de Jerónima Bermúdez de Castro y Bardají, por línea paterna; y de Gaspar de Melzi, conde de Melzi; y de Teresa de Eril, por línea materna.

Sobrino de Luis Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Cayetano Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Marcial Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de María Josefa Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; de Agustín Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro; y de Jerónima Rebolledo de Palafox y Bermúdez de Castro.

Primo y cuñado de María Gabriela Palafox Portocarrero (1779-1823), casada con Luis.

Tío de Carlota Rebolledo y Villalpando; de Luis Rebolledo de Palafox y Palafox (1806-1879); de Joaquín Rebolledo de Palafox y Palafox (1802-1862); y de María Pilar Rebolledo de Palafox y Palafox.

Cuñado de María Josefa Villalpando y San Juan, casada con Francisco; de J. Pascual de Miramón Perellós de Lanuza, marqués de Sardañola y de Boi, conde de Revilla, barón de Boriol, casado con María Pilar.

Bisnieto de Cayetano Rebolledo de Palafox, marqués de Lazán; de Mariana Marta de Azlor; de José Bermúdez de Castro, marqués de Cañizar; de Cecilia de Urriés, por línea paterna; y de Francisco Javier de Melzi, conde de Melzi; de Ana de Melzi; de Francisco de Eril, conde de Eril y de María Teresa de Moncayo, por línea materna.

[Informativa] José Rebolledo de Palafox y Melzi nació en Zaragoza el 28 de octubre de 1775. Fue el tercer hijo de los marqueses de Lazán y Cañizar, familia noble de antiguo linaje aragonés. Estudió, al igual que sus hermanos, en las Escuelas Pías de Zaragoza; siendo su preceptor el padre Basilio Boggiero. A los 16 años inició la carrera militar en la compañía flamenca de las Reales Guardias de Corps; ascendiendo a través de diversos grados militares hasta llegar a brigadier de los Reales Ejércitos.

En 1808, la subida al trono de Fernando VII –tras el Motín de Aranjuez– le convirtió en el encargado de la custodia de Godoy.

Posteriormente, la marcha de la familia real, los sucesos del dos de mayo y las abdicaciones de Bayona, llevaron a Palafox a pretender detener al infante don Antonio en el camino hacia Bayona y colocarlo al frente de una regencia que debía constituirse en Aragón; proyecto que no prosperó, pues no fue apoyado por el capitán general de Aragón, Jorge Juan de Guillelmi.

Cuando el alzamiento popular triunfó en Zaragoza, Palafox fue elegido por aclamación popular para encabezarlo, de modo que el Real Acuerdo le nombró capitán general de Zaragoza en mayo de 1808, legitimando la elección. Convocó posteriormente las Cortes de Aragón, que no se habían reunido desde la subida al trono de los Borbones. Estas Cortes se reunieron el 9 de junio de 1808, le confirmaron en su puesto y aprobaron todos sus

actos –organización militar, supresión de jurisdicciones y abolición de la tasa sobre el vino– así como la designación de representantes de Aragón ante la Junta Central.

La faceta más conocida de Palafox fue su actuación durante los *Sittios* a los que fue sometida Zaragoza por los franceses en 1808 y 1809. Organizó la defensa de la ciudad mientras las tropas aragonesas eran derrotadas en Tudela, Gallur, Mallén y Alagón. Cuando la ciudad fue cercada por Lefebvre, Palafox huyó a Belchite el 15 de junio de 1808. Recorrió Longares, La Almunia y llegó a Épila, donde se le unieron las tropas de su hermano, el marqués de Lazán; se enfrentaron a los franceses y fueron derrotados. El 3 de agosto los franceses entraron en la ciudad. El sitio fue levantado el 14 de agosto, pero los franceses volvieron a cercar Zaragoza a finales de diciembre de ese mismo año de 1808. El 20 de febrero de 1809, la Junta, ante la negativa de Palafox a firmar la capitulación, rindió la ciudad y el general fue hecho prisionero y enviado a Vincennes hasta la firma del Tratado de Valançay, el 13 de diciembre de 1813.

A finales de diciembre de ese mismo año de 1813, Fernando VII propuso a Palafox que se trasladase a España para apoyar la gestión del duque de San Carlos ante la Regencia. Cuando Fernando VII volvió a España, Palafox acudió a su encuentro en Reus y consiguió que el rey visitase Zaragoza. Palafox estuvo encargado de la Capitanía General de Aragón de septiembre de 1814 a octubre de 1815, pasando posteriormente a mandar el ejército del centro hasta su disolución. No obstante, fue apartado del entorno real, pues sus ideas resultaban demasiado liberales.

Desde mayo de 1820 perteneció al Ateneo Español. Tras los sucesos de julio de 1822, fue nombrado por Fernando VII capitán de alabarderos, y más tarde jefe de la Guardia Real de palacio.

A partir de 1823 fue de nuevo apartado de la vida oficial hasta 1834 cuando la reina regente María Cristina le nombró prócer del Reino y le concedió el título de duque de Zaragoza.

Con la llegada al poder de Mendizábal, fue nombrado capitán general de Aragón en septiembre de 1835. Más tarde estuvo al frente de la Dirección General de Inválidos y de la Inspección General de las Milicias Provinciales a la vez que mantenía la jefatura de la Guardia Real.

En noviembre de 1838, dimitió de todos sus cargos –excepto de la jefatura de la Guardia Real, que mantuvo hasta 1841– para encargarse del Asilo de Inválidos. Falleció en Madrid el día 15 de febrero de 1847.

66.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁹ realizado para conmemorar el protagonismo que el efigiado había tenido durante los sucesos heroicos acaecidos en la ciudad de Zaragoza en 1808.

La obra fue realizada –como *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, conocido también como *La carga de los mamelucos*¹⁰, y *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, conocido también como *Los fusilamientos en la montaña del*

⁹ Se desconoce a requerimiento de quien fue pintada la obra, pues aunque el propio Palafox pudiera ser, de manera indirecta o implícita, el comitente, también es verosímil suponer que Goya realizase el retrato por su propio interés personal, como demostración de patriotismo.

Además de la carta remitida por Javier Goya a Palafox reseñada en una nota anterior, se conservan dos misivas dirigidas por Francisco de Goya a Palafox en las que se documentan diversos aspectos relativos a la realización de la obra, materiales utilizados, trámites de envío, valoración, etc. En la primera de ellas, fechada el 14 de diciembre de 1814 el pintor le comunica que el retrato estaba terminado “aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados, que no dejan sacar los colores sino llevan mucha porción de extracto de saturno; con todo, es la mejor obra que de mis manos ha salido; quisiera fuese tanto el gusto de Vuestra Excelencia como el mío”. En el margen del mismo documento Palafox anotó “que lo puede enviar quando guste”. Tres semanas más tarde, Goya vuelve a escribir al general una carta fechada en Madrid, el 4 de enero de 1815 y a la par que le da instrucciones sobre el mejor modo de transportar los cuadros, refiriéndose a sus trabajos en plural, a propósito del cuadro más grande señala “será gefe de mis obras en la posteridad, y si estuviera yo con otras facultades tendría el placer de regalarlo a Vuestra Excelencia, pero me veo en la precisión de pedir a Vuestra Excelencia cien doblones para que me sirva de algún socorro”. Las dos cartas fueron recogidas por J. Camón – *op. cit.*, p. 30– y F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 371-372, p. 374–.

Sin embargo, la situación económica del héroe de los Sitios no era mejor, pues parte de sus bienes estaban secuestrados, y tan solo cobraba una tercera parte de su sueldo como capitán general. Estas medidas posiblemente se debieron a su posición a favor de la Constitución, ya que había apoyado el decreto de 2 de febrero de 1814. De manera que, si bien la corte absolutista no le persiguió debido a su popularidad, le marginó de la corte y, en cierto modo, le penalizó económicamente. Este conjunto de circunstancias ocasionaron que Palafox no pudiese adquirir el cuadro es esta fecha, que pasó a ser almacenado junto con otras obras del pintor.

*Príncipe Pío*¹¹— seis años más tarde que los propios acontecimientos históricos que representa, cuando Palafox acababa de regresar a España convertido en un héroe popular tras haber permanecido cautivo en la fortaleza francesa de Vincennes. Esta circunstancia ha dado lugar a que el retrato se interpreta también como una manifestación del patriotismo de Goya y una especie de aval pictórico en el proceso de *depuración* que estaba sufriendo, como otros funcionarios que también habían estado al servicio del rey José Bonaparte¹².

Es el último retrato ecuestre que pintó Goya, cerrando así una amplia y brillante trayectoria en un género que jalonó toda su producción retratística¹³. Sin embargo, se apartó aquí de las pautas fijadas por Velázquez, dándole al jinete y al caballo un mayor dinamismo y firmeza, perdiendo la serenidad y apostura de los modelos velazqueños, pero introduciendo una interesante variante en el retrato ecuestre con un matiz más épico y guerrero.

¹⁰ *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 536; GW 982; Gudiol 623/1970, 602/1985; Morales y Marín 451).

¹¹ *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 537; GW 984; Gudiol 624/1970, 603/1985; Morales y Marín, 453).

¹² Aunque es indudable que Goya admiraba verdaderamente al héroe de los Sitios que había luchado valientemente contra los franceses, su situación en la Corte en aquellos tiempos era muy difícil pues —a pesar de que no se había colocado nunca la Orden Real de España, llamada popularmente de la Berenjena, que el rey francés le había concedido, ni había comprado bienes nacionales procedentes de la desamortización— tenía abundantes amigos afrancesados que habían ocupado cargos muy destacados durante la administración bonapartista. Además, su inquietud tenía una importante dimensión económica, pues no había recibido durante cinco años sus emolumentos como Primer Pintor de Cámara y su cobro estaba condicionado por el proceso de depuración, que finalmente acabó resolviéndose favorablemente el 8 de abril de 1815. Véanse J. Camón *—op. cit.*, p. 26-27—, J. Batlle *—Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 275—, y también A. Ansón *—op. cit.*, p.216—.

¹³ El tema ecuestre forma parte de una tradición muy antigua en el arte occidental, que se remonta a las esculturas del emperador romano Marco Aurelio, y que logró un brillante desarrollo en la pintura renacentista. Goya se había iniciado en él en 1778, cuando tuvo conocimiento de la obra velazqueña y grabó las parejas reales de *Felipe III* (GW 90) y *Margarita de Austria* (GW 92), *Felipe IV* (GW 93) e *Isabel de Borbón* (GW 94), y los retratos ecuestres del príncipe *Baltasar Carlos* (GW 95) y del *Conde-Duque de Olivares* (GW 96). Este modelo inspiró la mayoría de sus obras cuando tuvo que abordar el tema, como puede apreciarse en las fichas correspondientes a los retratos ecuestres de María Teresa de Vallabriga, el rey Carlos IV, la reina María Luisa, el rey Fernando VII, y el duque de Wellington.

Para la singular composición de esta obra Goya, además de los trabajos preparatorios que realizó¹⁴, pudo tener presentes diferentes fuentes de inspiración –otros retratos ecuestres realizados por él¹⁵, grabados de la época¹⁶, el retrato de David *Napoleón cruzando el Gran San Bernardo*¹⁷, etc.–. De cualquier manera, es indudable que el corcel de Palafox tiene una gran similitud con el caballo de *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, ambos comparten la misma extraña inclinación, aunque en posiciones invertidas y sorprenden por la extraña perspectiva ligeramente inclinada hacia detrás. Esta característica ha sido interpretada como torpeza de ejecución por parte de Goya, cuando en realidad el autor utiliza este punto de vista poco convencional para facilitar su óptima visión, puesto que dada la monumentalidad de ambas obras, debían ser colocadas en alto y por tanto, contempladas desde abajo.

La composición es la más original de todas las de temática ecuestre realizadas por el pintor y debió plantearle algunas dificultades pues el

¹⁴ Ya hemos comentado en la nota 1 la localización reciente en una colección particular inglesa de un trabajo preparatorio. Éste ha sido incluido y catalogado en la obra de Morales y Marín con el n. 567. Recientemente el profesor M. García Guatas – 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, p. 296– ha localizado esta obrita en la colección Eunice Regioli.

¹⁵ Señaladamente el *Retrato ecuestre del duque de Wellington* (1812. Óleo sobre lienzo, 294 x 240 cm. Londres, Wellington Museum, Apsley House. Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426).

¹⁶ Entre ellos hay que destacar un retrato de Palafox a caballo impreso en una estampa del *Resumen histórico del primer sitio de la Ciudad de Zaragoza por los franceses* publicado en Valencia por la imprenta de Miguel Domingo, en 1809. También es probable que Goya tuviese conocimiento de los grabados de la serie de Charles Parrocel, *Attitudes de cavalerie et de l'infanterie*, que gozaron de gran difusión por toda Europa.

¹⁷ 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. 237– sostiene que el retrato de David influyó conceptualmente en la idea que Goya deseaba plasmar de Palafox, como un héroe ágil y triunfal. La obra, que en la actualidad se conserva en París, en el Château de la Malmaison, había sido realizada en 1800 por encargo de Carlos IV, formaba parte de un intercambio diplomático y protocolario de regalos entre el rey español y Napoleón, y estuvo en el Palacio Real al menos hasta 1811, donde es muy probable que fuese contemplada por Goya. Una minuciosa relación de los diferentes avatares que acontecieron a propósito del encargo y ejecución de esta obra, así como de las circunstancias de su permanencia en España, se encuentra en el artículo de J. Jordán de Urriés de la Colina –El retrato ecuestre de Bonaparte en el Gran San Bernardo de David comprada por Carlo [sic] IV. *Archivo Español de Arte*. 1991, LXIV, 256, p. 503-512–.

análisis con rayos infrarrojos¹⁸ ha mostrado numerosos arrepentimientos en las patas y la cabeza del caballo, el pie y la espuela del retratado. La disposición, ligeramente en diagonal, del caballo y el sable del general marcan una línea dinámica que se prolonga hacia el fondo del cuadro, en dirección al campo de batalla, definido por el fulgor del fuego de las hogueras. La luz ejerce una indudable función dramática, proyectando sobre el cielo el brillo de las fogatas y definiendo un triángulo central especialmente iluminado, con vértices en la cabeza de Palafox y el arranque de las patas del caballo, que contrasta con el resto de la composición, que permanece en una ligera penumbra.

Goya ha pintado con muy poca materia en la paleta, especialmente el cielo en el que logra una gran transparencia. Las zonas más empastadas son los adornos dorados del uniforme y las armas, la funda del sable, las espuelas y los estribos. Destaca el contraste entre la minuciosidad de las pinceladas del rostro, magníficamente plasmado resaltando por la viveza de los ojos y las grandes patillas, y la rápida ejecución del resto de la obra. De este modo, la composición, el cromatismo y la habilidad en el uso de la luz se conjugan para dotar a la obra de un gran dinamismo y una gran tensión en el avance impetuoso de ese caballo que cruza el campo de batalla. Además, la orografía ondulante del paisaje duro y ocre refuerza la sensación de movimiento y se resuelve con unas grandes manchas que anuncian el Goya romántico.

La obra constituye el último de los retratos heroicos realizados por Goya, en el que el pintor ha exaltado con eficacia la grandeza militar, la resolución y la firmeza de Palafox, reflejando el ímpetu de un hombre que había conducido a todo un pueblo a proclamarle como su líder y que se había enfrentado heroicamente al ejército de Napoleón.

¹⁸ Véase M. Águeda –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, p. 58-59–.

66.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

66.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de José Rebolledo de Palafox y Melzi, montado a caballo, de perfil, con el rostro ladeado hacia su derecha. Tiene el pie izquierdo apoyado en el estribo. El brazo derecho está extendido y la mano derecha sujeta un sable desenvainado. El brazo izquierdo está flexionado y con la mano izquierda sostiene las riendas.

Viste uniforme militar de capitán general, compuesto de casaca de color azul marino abotonada, con bordados dorados, bocamangas rojas vueltas con tres galones dorados y pantalón de montar de color amarillo. Ciñe su cintura encima de la casaca, un fajín rojo con tres entorchados dorados anudado a la espalda; y pende de ella, encima del pantalón, un tahalí con la funda dorada del sable. Cubre sus manos con guantes de color claro. Calza botas de montar de cuero negras con espuelas doradas. Sus cabellos son castaños, están peinados con el flequillo hacia la frente, patillas largas y bigote. Cubre su cabeza con un bicornio negro ribeteado en dorado con adornos de plumas blancas y escarapela roja. Sobre el lado izquierdo del pecho luce dos medallas pequeñas de la Orden de San Juan de Jerusalén y de la Orden de Calatrava, y dos veneras de la Orden de San Fernando y de la Orden de San Hermenegildo. Monta un caballo apoyado en sus cuartos traseros, con las manos levantadas, en posición de corveta; es tordo –blanco y negro, de raza árabe y española– con las crines sueltas. La montura está formada por petral y riendas dobles, y una gualdrapa de color azul con ribetes dorados que cubre la silla de montar y la funda dorada del bastón de mando.

La figura está situada en un espacio exterior, con fondo de paisaje sin vegetación, hogueras y cielo con nubes.

Es un retrato privado de encargo realizado para conmemorar el protagonismo que el efigiado había tenido durante los sucesos heroicos

acaecidos en la ciudad de Zaragoza en 1808. La obra fue realizada seis años más tarde que los propios acontecimientos históricos que representa, cuando Palafox acababa de regresar a España convertido en un héroe popular tras haber permanecido cautivo en la fortaleza francesa de Vincennes. Esta circunstancia ha motivado que el retrato se interprete también como una manifestación del patriotismo de Goya y una especie de aval pictórico en el proceso de *purificación* que estaba sufriendo, como otros funcionarios que habían estado al servicio del rey José Bonaparte.

Es el último retrato ecuestre que pintó Goya, cerrando su amplia y brillante trayectoria en un género que jalonó toda su producción retratística. Sin embargo, se apartó de las pautas fijadas por Velázquez, dándole al jinete y al caballo un mayor dinamismo y firmeza, perdiendo la serenidad y apostura de los modelos velazqueños, e introduciendo un matiz más épico y guerrero.

La composición de esta obra contó con diferentes fuentes de inspiración. El corcel que monta Palafox tiene una gran similitud con el caballo de *El dos de mayo de 1808 en Madrid*. Ambos comparten la misma extraña inclinación, aunque en posiciones invertidas y sorprenden por la perspectiva ligeramente inclinada hacia detrás. Esta característica ha sido interpretada como torpeza de ejecución, cuando en realidad el autor utiliza este punto de vista poco convencional para facilitar su óptima visión, puesto que dada la monumentalidad de ambas obras, debían ser colocadas en alto y por tanto, contempladas desde abajo.

Es la más original de todas las obras de temática ecuestre realizadas por el pintor y debió plantearle algunas dificultades, pues el análisis con rayos infrarrojos ha mostrado numerosos arrepentimientos. La disposición, ligeramente en diagonal, del caballo y el sable del general marcan una línea dinámica que se prolonga hacia el fondo del cuadro, en dirección al campo de batalla, definido por el fulgor del fuego de las hogueras. La luz ejerce una indudable función dramática, proyectando sobre el cielo el brillo de las fogatas y definiendo un triángulo central especialmente iluminado, con vértices en la cabeza de Palafox y el arranque de las patas del caballo, que

contrasta con el resto de la composición, que permanece en una ligera penumbra.

Goya ha pintado con muy poca materia en la paleta, especialmente el cielo. Las zonas más empastadas son los adornos dorados del uniforme y las armas, la funda del sable, las espuelas y los estribos. Destaca el contraste entre la minuciosidad de las pinceladas del rostro y la rápida ejecución del resto de la obra. De este modo, la composición, el cromatismo y la habilidad en el uso de la luz se conjugan para dotar a la obra de un gran dinamismo y una gran tensión en el avance impetuoso de ese caballo que cruza el campo de batalla. Además, la orografía ondulante del paisaje duro y ocre refuerza la sensación de movimiento y se resuelve con unas grandes manchas que anuncian el Goya romántico.

La obra constituye el último de los retratos heroicos realizados por Goya, en el que el pintor ha exaltado con eficacia la grandeza militar, la resolución y la firmeza de Palafox, reflejando el ímpetu de un hombre que había conducido a todo un pueblo a proclamarle como su líder y que se había enfrentado heroicamente al ejército de Napoleón.

66.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Rebolledo de Palafox y Melzi, José (1775-1847). I duque de Zaragoza.
CRONOLÓGICOS	1814.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Paisaje. Nubes. Hogueras. Campo de batalla.
FORMALES	Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato ecuestre. Retrato de cuerpo entero. Retrato de perfil. Retrato conmemorativo.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Capitán general. Jefe de la Guardia Real. Comendador de la Orden de Calatrava. Caballero de la Orden de San Fernando. Caballero de

	<p>la Orden de San Hermenegildo. Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén. Caballero de la Orden de Lis de la Vandeé. Regidor perpetuo de la villa de Madrid. Regidor perpetuo de la ciudad Zaragoza. Presidente de la Real Audiencia de Aragón. Académico de Honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Doctor de Jurisprudencia de la Universidad de Huesca. Militar. Caballo tordo. Riendas. Uniforme militar. Casaca. Botones. Bordados. Galones. Pantalón de montar. Guantes. Botas de montar. Espuelas. Flequillo. Patillas. Bigote. Petral. Gualdrapa. Silla de montar. Montura. Bastón de mando. Bicornio. Plumas. Escarapela. Condecoraciones. Tahalí. Sable. Fajín. Entorchados. Medalla de la Orden de San Juan de Jerusalén. Medalla de la Orden de Calatrava. Venera de la Orden de San Fernando. Venera de la Orden de San Hermenegildo.</p>
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	<p>Heroísmo. Poder militar. Triunfo militar. Cursus Honorum. Guerra de la Independencia. Valor. Patriotismo. Ejército español. Épica. Situación política. Influencia velazqueña. Monumentalidad. Batalla. Paisanaje. Tradición ecuestre.</p>

66.3.2. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA, 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, p. 58-59.
- ALFARO LAPUERTA, E. Los principales retratos de Palafox. *Zaragoza*. 1958, VII, p. 165-176.
- 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. 179.
- 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, p. 252-253.
- ANSÓN NAVARRO, A. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66, p. 61.

- 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, p. 23-26.
- 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. 214-219.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2, p. 15-17.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 42.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 222, 278.
- 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.
- BELTRÁN LLORIS, M. José Rebolledo de Palafox y Melci (1775-1847). En FATÁS (dir.). *Aragoneses ilustres*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1983, p. 116-117.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 109-110.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: Vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 67.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996, p. 86-87.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 27-30.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 17.
- CARRETE PARRONDO, J. General José de Palafox. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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. 13.
- COLORADO CASTELLARY, A. El general don José de Palafox a caballo. 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*. Marbella: Museo del Grabado Español contemporáneo, 1996, p. 285-297, p. 290.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 142-143.
- 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.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 77, 120.
- 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. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 6.
- 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. 68.
- 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.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 94.
- GENERAL don José de Palafox a caballo. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- 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.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El arte y sus creadores; 30, p. 104.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 356.
- 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*. 1946, p. 29-41, p. 37.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, n. 245, p. 371-372 y n. 249, p. 374

- *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 130-131.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 360-361.
- *GRANDES maestros: Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 1995, p. 53.
- 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, p. 142-143.
- 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., T. III, p. 211-218.
- LAFOZ RABAZA, H. *José de Palafox y su tiempo*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1974.
- LAFOZ RABAZA, H. José de Palafox, un ilustrado. *Rolde*. 1992, 60, p. 4-10
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61, p. 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. 237.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 86.
- 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. 32.
- 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. 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. 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. 182-183.
- 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. 158-159.

- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 79-82.
- 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*. [Madrid]: Museo del Prado, 1988, p. 275-277.
- 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. 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. 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. 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.
- NIETO ALCAIDE, V. Goya y las imágenes de la guerra. En *Goya 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 11-21, p. 17.
- PALAFOX, J. de. *Memorias*. Edición, introducción y notas de H. Lafoz Rabaza. Zaragoza: Rolde de Estudios aragoneses; Ayuntamiento, 1994.
- 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.313.
- 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. 43.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 58.
- REDONDO VEINTEMILLAS, G. Notas para una biografía de Jose Palafox y Melcí. *Cuadernos de Aragón*. 1987, 20, p. 201-204.
- RETRATO ecuestre del general Palafox. En *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- RETRATO ecuestre del general Palafox. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.

- 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. 74-78.
- 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, p. 139.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 48.
- SALAS, X. De. Sobre un retrato ecuestre de Godoy. *Archivo Español de Arte*. 1969, 42, 167, p. 217-233, p. 227.
- SAMBRICIO, V. de. El retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215, p. 213.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 62, 67-68.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SORANDO MUZAS, L. Estudio emblemático de la iconografía de D. José de Palafox. 1808-1809 (1). *Emblemata*. 2001, 7, p. 325-346, p.340.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988, p. 114, 133, 135.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 170.
- 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. 15.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 131.
- VALVERDE CANDIL, M. Notas a un personaje goyesco: José Rebolledo de Palafox. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado español contemporáneo, 1996, p. 157-169.
- 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. 93.

67.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII



FERNANDO III DE NAVARRA
Y VII DE CASTILLA.

67. RETRATO DEL REY FERNANDO VII

67.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Retrato del rey Fernando VII.

Fecha: 1814¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 103 X 82 cm.

Localización: Pamplona, Diputación Foral de Navarra.

Catalogaciones: Gassier 568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444.

Inscripción: Abajo, sobre el antepecho: “*FERNANDO III DE NAVARRA / Y VII DE CASTILLA*”

67.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

67.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto en pie situado detrás de un antepecho, con el cuerpo ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda, y con el rostro en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está flexionado y cruzado hacia el pecho, y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se apoya en ella.

Espacio interior neutro y oscuro, adornado con una corona real situada a la izquierda, sobre un antepecho.

[Informativa] Viste un traje de corte compuesto por casaca de color amarillo adornada con bordados de motivos fitomórficos, con cuello alto y rígido. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y encajes en los puños, y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de

¹ Goya recibió el encargo de realizar este retrato el 20 de junio de 1814. El 11 de julio siguiente estaba terminado y cobró por él 2.000 reales de vellón.

seda de color rojo forrado de armiño moteado, adornado con bordados de flores de lis doradas, y sujeto con un broche de oro y piedras preciosas a la altura del pecho. Su cabello natural negro está peinado hacia delante con flequillo y patillas largas. De su cuello pende el gran collar 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.

67.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808², 1814-1833).

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)³, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

² Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose en el mismo hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

³ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial, y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte, y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del Emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse como él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia, que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor del gobierno no fue más que la voluntad del rey sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*–, en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –*la Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818; en 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

67.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁴ conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia– en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir las salas nobles de la entidad comitente, la Diputación Foral de Navarra, cumpliendo simbólicamente en ella la función de representar el poder real.

Forma parte de la serie de retratos que Goya realizó con motivo del regreso del rey a España a lo largo de los años 1814 y 1815 por encargo de diversas instituciones de provincias⁵.

⁴ A la vuelta de Fernando VII a España, la Diputación de Navarra acordó el día 10 de junio de 1814, tras la vuelta de Fernando VII a España, que “se escriba al Agente [Francisco Ignacio de Arrieta] haga pintar a Nuestro Rey y Señor Don Fernando tercero de Navarra y séptimo de Castilla con arreglo a las dimensiones que se le enviaron y si pudiese por algún Pintor acreditado natural de este Reyno”. Don Francisco Ignacio de Arrieta, agente de la Diputación de Navarra en Madrid, escribía el día 16 de ese mismo mes: “Por más diligencias que he hecho nadie me da razón de ningún Pintor Navarro que pueda hacer el retrato de Su Majestad. Los más salientes que hay en el ramo son Goya, que es Aragonés, y según el concepto público el primero, y Don Agustín Estévez, en cuia inteligencia y con este conocimiento resolverá la Ilustrísima Diputación lo que guste, y también si Su Majestad ha de estar de cuerpo entero o de medio pues me parece que la medida no alcanza para lo primero”. La Diputación acordó el día 20 del mismo mes que el retrato lo realizase Goya, y siete días mas tarde Arrieta escribió a la institución “Queda encargado a Goya el retro del Rey de medio cuerpo como Vuestra Merced me encarga de orden de la Ilustrísima Diputación y dentro de doce días me ha ofrecido tenerlo concluido”. El pintor realizó el encargo en el tiempo previsto y el día 11 de julio de 1814 el Agente escribió a la Diputación: “Está ya concluido el Retrato de Su Majestad y en disposición de remitirse quando Su Ilustrísima disponga y me parece que está mui propio vestido de gala con el manto Real, cetro en la mano y corona al lado derecho que la iba a poner porque me pareció hacia falta teniendo todas las demás insignias Reales, Goya ha graduado su trabajo en dos mil reales de vellón que servirá de gobierno a Su Ilustrísima”. Al día siguiente, 12 de julio, Goya firmaba la cantidad estipulada por el trabajo, tal como consta en el recibo. Sobre estos aspectos véanse F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 486-487– y W. Rincón García –Fernando VII. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa: Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 124-125.–

⁵ Este serie está integrada por cinco retratos; el que nos ocupa realizado entre junio y julio de 1814; el que realizó para el ayuntamiento de Santander entre octubre y diciembre, *Retrato del rey Fernando VII* (1814. Óleo sobre lienzo, 205 x 123 cm. Santander, Museo Municipal. Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70,

Es considerado por la mayoría de los especialistas, como el más antiguo de todos ellos⁶; y para su realización el pintor pudo haber utilizado los mismos apuntes que tomó del natural⁷, cuando el rey posó brevemente para el retrato ecuestre encargado por la Academia de San Fernando, pues aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él en ningún momento, ni tampoco solicitó la realización de retrato alguno⁸.

El diseño compositivo es extremadamente simple y poco afortunado, más propio de etapas iniciales en su trayectoria como retratista⁹. Presenta al

609/85; De Angelis 596 a; Morales y Marín 445); el encargado por la Junta del Canal Imperial de Aragón en septiembre de 1814, *Retrato 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) y cobrado junto con su “pendant” en julio de 1815; y los dos que se conservan en el Museo del Prado, *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Ca. 1815. Óleo sobre lienzo, 206 x 143 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; Morales y Marín 447) y *Retrato del rey Fernando VII en un campamento* (1814. Óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446).

⁶ Entre otros, esa es la opinión de J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 35– y W. Rincón García –*Fernando VII*. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa España; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 124-125–.

⁷ El dibujo *Fernando VII* (1808. Carboncillo negro sobre papel azul, 26,9 x 20,1 cm. Madrid, Biblioteca Nacional) y el *Boceto para el retrato ecuestre de Fernando VII* (1808. Óleo sobre lienzo, 43 x 28 cm. Agen, Museo de Agen. Gassier 458; GW 876; Gudiol 546/70, 513/85; Morales y Marín 376).

⁸ J. Tomlinson –*Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199– cree que esta ausencia de encargos reales se debe principalmente a que el 1814 en la Corte madrileña ya no era apreciado el arte de Goya, considerándose que estaba ya caduco y demasiado vinculado al pasado. Por su parte, E. Arias Anglés –*Fernando VII y Goya*. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III *Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, D.L. 1991, p. 185-191– cree mas bien que la falta de patronazgo real se debía principalmente a la edad del pintor, 68 años, y a su sordera, que hacían que se le considerase tácitamente jubilado. Goya realizó un único encargo para Fernando VII, *Santa Isabel de Portugal cura a una enferma* (Ca. 1816-1817. Temple en grisalla sobre lienzo, 169 x 129 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 597; GW 1568; Gudiol 652/70, 632/85; Morales y Marín 480), una obra que estaba destinada a formar parte de un ambicioso proyecto iconográfico realizado por diferentes pintores para decorar el tocador de la reina María Isabel de Braganza. Para ampliar información sobre este encargo se pueden consultar P. Junquera –*Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente*. *Archivo Español de Arte*. 1959; XXXII, p. 181-192– y J. Martínez Cuesta –*Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza*. *Reales Sitios*. 1996, XXXIII, 128, p. 48-61–

⁹ Señaladamente con algunas de las obras que realizó para el Banco de San Carlos, como 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); 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 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; De Angelis 217; Morales y Marín 176).

monarca situado detrás de un antepecho figurado, utilizando este recurso como artificio para sugerir profundidad. Tras él, el monarca, casi de frente, recorta su silueta sobre un fondo neutro y oscuro que acentúa el volumen y corporeidad de la figura.

La gama cromática es reducida, aunque intensa y bien matizada. Destacan los tonos transparentes con los que están modelados el rostro y las manos y la acertada factura de las calidades de los tejidos, que reflejan con maestría el brillo y los destellos de luz.

67.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

67.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo del rey Fernando VII, en pie situado detrás de un antepecho, con el cuerpo ligeramente en posición de tres cuartos hacia su izquierda, y con el rostro en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está flexionado y cruzado hacia el pecho y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se apoya en ella.

Viste un traje de corte compuesto por casaca de color amarillo adornada con bordados de motivos fitomórficos, con cuello alto y rígido. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y encajes en los puños; y sobre ella, en el cuello, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de seda de color rojo forrado de armiño moteado, adornado con bordados de flores de lis doradas y sujeto con un broche de oro y piedras preciosas a la altura del pecho. Su cabello natural negro está peinado hacia delante con flequillo y patillas largas. De su cuello pende el gran collar 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.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro, adornado con una corona real situada a la izquierda, sobre un antepecho.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia– en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir las salas nobles de la Diputación Foral de Navarra, cumpliendo simbólicamente en ella la función de representar el poder real.

Forma parte de la serie de retratos que Goya realizó con motivo del regreso del rey a España a lo largo de 1814 y 1815 por encargo de diversas instituciones de provincias.

Es considerado como el más antiguo de todos ellos, y para su realización el pintor pudo haber utilizado los mismos apuntes que tomó del natural cuando el rey posó brevemente para el retrato ecuestre encargado por la Academia de San Fernando, pues el rey no volvió a posar para él en ningún momento, ni tampoco solicitó la realización de retrato alguno.

El diseño compositivo es extremadamente simple y poco afortunado, más propio de etapas iniciales en su trayectoria como retratista. Presenta al monarca situado detrás de un antepecho figurado, utilizando este recurso como artificio para sugerir profundidad. Tras él, el monarca casi de frente recorta su silueta sobre un fondo neutro y oscuro que acentúa el volumen y corporeidad de la figura.

La gama cromática es reducida, aunque intensa y bien matizada. Destacan los tonos transparentes con los que están modelados el rostro y las manos y la acertada factura de las calidades de los tejidos, que reflejan con maestría el brillo y los destellos de luz.

67.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	1814.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato

	oficial. Retrato de encargo. Retrato regio. Retrato de aparato.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Antepecho. Cetro real. Traje de corte. Casaca. Motivos fitomórficos. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Manto real. Broche. Collar de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Patillas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Poder político. Poder militar. Reinstauración dinástica. Absolutismo.

67.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 276.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 131.
- CABAÑAS BRAVO, M. Sobre un “FernandoVII” de Goya encargado por la “Junta” de Talavera de la Reina. *Archivo Español de Arte*. 1992, 65, 258, p. 221-228.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 35.
- CASTRO, J. R. El Goya de la Diputación Foral de Navarra. *Príncipe de Viana*. 1942, III, p. 37-39.
- 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. 290.
- *EXPOSICIÓN Goya: Catálogo: Palacio de Carlos V, Granada, 1955*. Granada: Festival Internacional, 1955, p. 74-75.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 22.
- 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.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 82.

- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 486-487
- 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. 133, 232.
- 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. 32-33.
- 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 Editores, 1999, p. 215-232.
- 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 Gutemberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 163-196, p. 184.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127.
- RINCÓN GARCÍA, W. Fernando VII. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 124-125.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p. 57.
- SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
- 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. 119-120, 123.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198.

68.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII



68. RETRATO DEL REY FERNANDO VII

68.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Fernando VII.

Fecha: 1814¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 205 x 123 cm.

Localización: Santander, Museo Municipal³.

Catalogaciones: Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70, 609/85; De Angelis 596 a; Morales y Marín 445.

68.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

68.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie en posición frontal, con la cabeza en posición de tres cuartos hacia su izquierda. La pierna izquierda esta adelantada. El brazo derecho esta flexionado hacia la cadera y la mano derecha se apoya en ella. El brazo

¹ La versión de la obra que conocemos fue realizada entre los meses de octubre –fecha de su encargo por el consistorio santanderino– y diciembre –fecha de entrega– de 1814.

² A lo largo del tiempo la obra ha sufrido varias restauraciones: en febrero de 1876, Francisco Pedraja procedió al arreglo del marco y el lienzo. En agosto de 1947, Jerónimo Seisdedos se encargó de realizar una limpieza del lienzo. En marzo de 1979, Macarrón llevó a cabo el arreglo del marco, la incorporación de bordes y el sentado de color. Finalmente, entre julio y septiembre de 1994, Clara Quintanilla y Enrique Quintana, del Museo del Prado realizaron una fijación y limpieza generales, junto con la eliminación del repinte negro del fondo; y tuvieron ocasión de constatar la existencia de importantes repintes que afectaban a elementos iconográficos relevantes. Véase *infra*, nota 11.

³ El retrato fue colocado en el salón de sesiones del ayuntamiento de Santander. En celebraciones muy señaladas era descolgado y exhibido en la balconada principal del Consistorio. A la muerte del rey fue sustituido por otro retrato de su hija Isabel II, y almacenado en los depósitos municipales. Olvidada su autoría, durante muchos años se consideró salido del pincel de un imitador del aragonés. Fue el pintor cántabro Joaquín González Ibaseta (¿-1925) quien vio la mano de Goya en el retrato, punto que comentó por carta al erudito y especialista en Goya, Aureliano de Beruete. El 30 de octubre de 1948 el retrato se trasladó definitivamente al Museo de Santander, donde hoy se exhibe junto con la reproducción facsimilar de la documentación del encargo, aceptación y recibo de entrega, en la que están plasmadas las firmas autógrafas del artista y del entonces alcalde de la ciudad Juan Nepomuceno de Vial.

izquierdo esta flexionado y apoyado en un pedestal, y la mano izquierda permanece cerrada.

Espacio interior en el que detrás de la figura, en un segundo plano, aparece una estatua femenina en pie con el brazo izquierdo levantado, situada sobre un pedestal, en uno de cuyos frentes aparece un medallón con un busto masculino de perfil. Parte del pedestal está cubierto por un manto real forrado de armiño, una corona y un cetro. A los pies del pedestal aparece la figura de un león tendido en el suelo con los eslabones rotos de una cadena entre sus garras.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps de color azul marino, compuesto por casaca abotonada con cuello alto, solapas vueltas y bocamangas rojas adornadas con ribetes plateados y tres galones plateados; y calzón abotonado con botones en la pernera y ligas sencillas plateadas con hebillas que lo sujetan por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje; y sobre ella, luce collarín blanco. Ciñe su cintura sobre la casaca, un fajín rojo adornado con borlas doradas y entorchados. Calza medias de seda blanca y zapatos con hebilla plateada. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende de una cinta roja 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce tres condecoraciones. También porta una espada que pende de su cintura y de la que se aprecia su empuñadura dorada.

La estatua femenina se cubre con un vestido y un manto que dejan su pecho al descubierto, y en la cabeza porta una corona de laurel.

68.2.2. Identificación

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808⁴, 1814-1833).

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)⁵, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-

⁴ Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose en el mismo hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

⁵ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840.

Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y

Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial, y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte; y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del Emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse con él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor

del gobierno no fue más que la voluntad del rey sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*– en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –la *Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818. En 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

68.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁶ que conmemora la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia– en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir el salón de sesiones de la institución comitente, el Ayuntamiento de Santander, en el que cumplía una función de carácter político, pues representaba simbólicamente el poder y patronazgo real sobre la institución.

Se incluye dentro de la serie de retratos que Goya realizó del monarca tras la Guerra de la Independencia, a lo largo de los años 1814 y 1815 por encargo de diversas instituciones de provincias⁷, que como en este caso, establecían con precisión tanto el formato como la iconografía que debía cumplir la obra⁸.

⁶ Cuando Fernando VII retornó a España, el Consejo de la ciudad de Santander acordó colocar un retrato de Fernando VII en la sala consistorial, especificando en el acuerdo tomado que “Ha de ser el lienzo de siete pies de alto, con el ancho proporcionado. El Retrato deberá ser de frente y de cuerpo entero; el vestido de Coronel de Guardias con las insignias reales. Deberá tener la mano apoyada sobre el pedestal de una estatua de España coronada de laurel y estarán en este pedestal el cetro, corona y manto: al pie un león con cadenas rotas entre las garras. El trabajo de la cabeza ha de ser esmerado y se desea mucha semejanza y el menos tiempo posible para la ejecución”. Francisco de Goya fue el pintor elegido, y manifestó que “conformándose con la composición de dicho retrato y su tamaño no puede hacerlo en menos precio de ocho mil r^s de vⁿ ni en menos tiempo q^e quince días después q^e le den aviso”. El consejo aceptó el precio y el tiempo de ejecución establecidos por Goya y éste recibió el 1 de diciembre de 1814 “de mano de Dⁿ Diego Crespo de Tejada los ocho mil r^s de vⁿ en efectivo metálico en que se ajustó este Retrato de nuestro amado Monarca Fern.^{do} Sep^{mo}. y además 40 r^s que ha costado el cajón y enzerado”. Estos datos son recogidos por V. de Sambricio –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– y posteriormente por W. Rincón García –Fernando VII. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 122-123–.

⁷ La serie está formada por cinco retratos; el que nos ocupa realizado entre octubre y diciembre de 1814; el que había realizado entre los meses de junio y julio del mismo año para la Diputación de Navarra, *Retrato del rey Fernando VII* (1814. Óleo sobre lienzo, 103 X 82 cm. Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Gassier 568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444); el encargado por la Junta del Canal Imperial de Aragón en septiembre de 1814, *Retrato 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) y cobrado junto con su “pendant” en julio de 1815; y los dos que se conservan en el Museo del Prado, *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Ca. 1815. Óleo sobre lienzo, 206 x 143 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; Morales y Marín 447); y el *Retrato del rey Fernando VII en un campamento* (1814. Óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446).

⁸ S. Carretero Rebés –Retrato de Fernando VII. En *Realidad e Imagen: Goya 1746-1828*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Electa, 1996, p. 170-172– sostiene que las autoridades municipales redactaron estas condiciones a partir de la iconografía del retrato de Carlos IV que, atribuido a Bernardo Martínez del

Goya realizó el trabajo con gran premura pues disponía de algunos estudios preparatorios tomados del natural⁹ cuando el rey posó brevemente para el retrato ecuestre encargado por la Academia de San Fernando. Esta obligada confluencia en las fuentes explica en parte las similitudes formales entre los retratos de la serie, pues aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él en ningún momento, ni tampoco solicitó la realización de retrato alguno¹⁰.

El diseño de la composición sigue con fidelidad las pautas iconográficas marcadas por la entidad comitente, lo que aporta a la obra rasgos específicos dentro de la serie. Está compuesta en dos planos diferenciados entre sí por el diferente tratamiento cromático que reciben y por el ámbito de la realidad en el que se sitúan. En el plano más próximo al espectador se sitúa el monarca y los atributos de su condición real, bien iluminados y con una paleta de gran profusión cromática. Tras ellos, en un segundo plano más oscuro y menos iluminado, aparecen la estatua femenina que representa a España y el león que significa el triunfo del pueblo sobre el invasor.

Barranco, hoy se exhibe también en la pinacoteca santanderina. En este retrato de Carlos IV, el rey aparece de cuerpo entero; le acompaña una sedente figura femenina –alegoría de España– acomodada sobre un castillo o fortificación que le sirve de pedestal; a la izquierda del monarca se sitúan el cetro y la corona; y, a los pies, un león de fiera fisonomía, dos globos terráqueos y las columnas de Hércules.

⁹ *El dibujo Fernando VII* (1808. Carboncillo negro sobre papel azul, 26,9 x 20,1 cm. Madrid, Biblioteca Nacional) y el *Boceto para el retrato ecuestre de Fernando VII* (1808. Óleo sobre lienzo, 43 x 28 cm. Agen, Museo de Agen. Gassier 458; GW 876; Gudiol 546/70, 513/85; Morales y Marín 376).

¹⁰ J. Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199– opina que esta ausencia de encargos reales se debe principalmente a que en el año 1814 en la Corte madrileña ya no era apreciado el arte de Goya, considerándose que estaba ya caduco y demasiado vinculado al pasado. Por su parte, E. Arias Anglés –*Fernando VII y Goya*. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, D.L. 1991, p. 185-191– cree mas bien que la falta de patronazgo real se debía principalmente a la edad del pintor, 68 años, y a su sordera, que hacían que se le considerase tácitamente jubilado. Goya realizó un único encargo para Fernando VII, *Santa Isabel de Portugal cura a una enferma* (Ca. 1816-1817. Temple en grisalla sobre lienzo, 169 x 129 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. Gassier 597; GW 1568; Gudiol 652/70, 632/85; Morales y Marín 480), una obra que estaba destinada a formar parte de un ambicioso proyecto iconográfico realizado por diferentes pintores para decorar el tocador de la reina María Isabel de Braganza. Para ampliar información sobre este encargo se puede consultar P. Junquera –*Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente*. *Archivo Español de Arte*. 1959; XXXII, p. 181-192– y J. Martínez Cuesta –*Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza*. *Reales Sitios*. 1996, XXXIII, 128, p. 48-61–.

Sin embargo, el significado de este retrato ha cobrado nuevo sentido tras la última restauración llevada a cabo¹¹, revelando un rico trasfondo político e ideológico. Se advierte una dualidad significativa en las figuras del rey y de la alegoría de España, que en origen, estaban dotadas de idénticos atributos, la corona de laurel y el cetro. El hecho de que la figura femenina apareciera con un cetro hoy borrado indica que el retrato, en su concepción original, representaba la alegoría de la España constitucional, y no de la España absolutista. Esta figura se presenta sonriente y con los senos descubiertos, manifestándose en origen como madre constitucional del pueblo español que gentil, bondadosa y confiadamente, corona al rey con su mano derecha. La corona de laurel eliminada de la cabeza de Fernando VII llevaría a pensar en un claro arrepentimiento, que se convierte en alegato ideológico ante el absolutismo manifestado por el rey. Ante la nueva situación política, Goya oculta la corona de laurel y el cetro constitucional. De esta forma, el supuesto equilibrio ideológico retorna al retrato y se representa la situación de una manera mucho más ajustada al desarrollo de los hechos históricos¹². Por otro lado, la representación del león de acuerdo al exacto dictado municipal parece evidenciar la liberación del pueblo español a raíz de la expulsión de las tropas francesas¹³.

¹¹ Entre los meses de julio y septiembre de 1994, Clara Quintanilla y Enrique Quintana –restauradores del Museo del Prado– llevaron a cabo en esta obra una fijación y limpieza generales, junto con la eliminación del repinte negro del fondo. Tras esta última restauración se hicieron patentes dos barridos o desgastes que arrojan valiosas informaciones de carácter iconográfico. El primero de estos barridos está ubicado en el brazo izquierdo de la figura alegórica, mostrando la eliminación de un posible cetro; el supuesto dedo índice aparece desarticulado y buena parte del brazo no se adecua a las calidades pictóricas de Goya. El otro barrido se sitúa sobre la cabeza del rey, como consecuencia del borrado de una corona de laurel, que posiblemente le era colocada al monarca por la escondida mano derecha de la misma figura alegórica. Estas eliminaciones debieron ser realizadas en un tiempo muy cercano a la entrega del retrato. Véase, a este respecto S. Carretero Rebés –*Op. cit.*, p. 170-172–.

¹² Algunos de los hechos históricos acaecidos en España tras el regreso de Fernando VII en mayo de 1814 hacen pensar en un auténtico golpe de estado basado en una cruel persecución y aplastamiento del régimen liberal: abolición de la constitución de 1812, derogación de todos los decretos de las Cortes, reinstauración de la Inquisición, desaparición de la libertad de imprenta, etc ...

¹³ La desaparición de estos elementos originales originó –sin lugar a dudas– una cierta descompensación de significados en el retrato, lo que ha llevado a autores que desconocían la presencia de los elementos originales posteriormente ocultados a formular apreciaciones como las reseñadas por R. Rosenblum –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. 180–, quién señala “la estatua de España parece casi darle palmaditas nerviosas en la cabeza; la mano mal colocada y el codo dan la impresión de proteger

La gama de colores es intensa y bien matizada. Destacan especialmente los vivos y vibrantes rojos, azules y blancos, la sabia modulación de los negros y el disperso moteado de los verdes esmeralda. Por su parte, las pinceladas muestran una ejecución muy diferente entre el tratamiento de la figura del rey y la estatua del fondo, pues mientras que la primera se resuelve con pinceladas pequeñas y minuciosas, éstas son muy amplias en el fondo, llegando en algunas zonas a representar formas casi disueltas.

68.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

68.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Fernando VII, en pie, en posición frontal, con la cabeza en posición de tres cuartos hacia su izquierda. La pierna izquierda esta adelantada. El brazo derecho esta flexionado hacia la cadera y la mano derecha se apoya en ella. El brazo izquierdo esta flexionado y apoyado en un pedestal, y la mano izquierda permanece cerrada.

Viste uniforme militar de gala de coronel de las Reales Guardias de Corps de color azul marino, compuesto por casaca abotonada con cuello alto, solapas vueltas y bocamangas rojas adornadas con ribetes plateados y tres galones plateados; y calzón abotonado con botones en la pernera y ligas sencillas plateadas con hebillas que lo sujetan por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje, y sobre ella, luce collarín blanco. Ciñe su cintura sobre la casaca, un fajín rojo adornado con borlas doradas y entorchados. Calza medias de seda blanca y zapatos

ansiosamente la corona y el cetro, y el león de abajo sorprende por lo vehemente y demoníaco de su ferocidad, que hace que Fernando resulte todavía más ridículo y acartonado. Y, como remate inquietante, el relieve escultórico de una cabeza barbada de perfil, cortado en dos por el marco, abajo a la derecha, parece mirar fijamente a esa bestia poderosa desde un rincón todavía más oscuro”.

con hebilla plateada. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende de una cinta roja el joyel de la Orden del Toison 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce tres condecoraciones. También porta una espada que pende de su cintura y de la que se aprecia su empuñadura dorada.

La figura está situada en un espacio interior, definido detrás, en un segundo plano, por una estatua femenina en pie con el brazo izquierdo levantado, con un vestido y un manto que dejan su pecho al descubierto, y luce sobre la cabeza una corona de laurel. Está situada sobre un pedestal, en uno de cuyos frentes aparece un medallón con un busto masculino de perfil. Parte del pedestal está cubierto por un manto real forrado de armiño, una corona y un cetro. A los pies del pedestal aparece una figura de león, tendido en el suelo con los eslabones rotos de una cadena entre sus garras.

Es un retrato oficial de encargo que conmemora la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir el salón de sesiones del ayuntamiento de Santander, en el que cumplía una función de carácter político, pues representaba simbólicamente el poder real sobre la institución.

Se incluye dentro de la serie de retratos que Goya realizó del monarca a lo largo de los años 1814 y 1815 por encargo de diversas instituciones de provincias, que como en este caso, establecían con precisión tanto el formato como la iconografía que debía cumplir la obra.

Realizó el trabajo con gran premura, pues disponía de estudios preparatorios tomados del natural cuando el rey posó brevemente para el retrato ecuestre encargado por la Academia de San Fernando. Esta obligada confluencia en las fuentes explica las similitudes formales entre los retratos de la serie pues, aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él en ningún momento, ni tampoco solicitó la realización de retrato alguno.

No obstante, el diseño de la composición sigue con fidelidad las pautas iconográficas marcadas por la entidad comitente, lo que aporta a la obra rasgos específicos dentro de la serie. Está compuesta por dos planos diferenciados entre sí mediante el diferente tratamiento cromático que reciben y por el ámbito de la realidad en el que se sitúan. En el plano más próximo se sitúa el monarca y los atributos de su condición real, bien iluminados y con una paleta de gran profusión cromática. Tras ellos, en un segundo plano menos iluminado, aparecen la estatua femenina que representa a España y el león que significa el triunfo del pueblo sobre el invasor.

El significado de la obra ha cobrado nuevo sentido tras la última restauración llevada a cabo, revelando un rico trasfondo político e ideológico. Se advierte una dualidad significativa en las figuras del rey y de la alegoría de España, que en origen, estaban dotadas de idénticos atributos, la corona de laurel y el cetro. El hecho de que la figura femenina apareciera con un cetro hoy borrado indica que el retrato, en su concepción original, representaba la alegoría de la España constitucional, y no de la España absolutista. Esta figura se presenta sonriente y con los senos descubiertos, manifestándose en origen como madre constitucional del pueblo español que gentil, bondadosa y confiadamente, corona al rey con su mano derecha. La corona de laurel eliminada de la cabeza de Fernando VII llevaría a pensar en un claro arrepentimiento, convertido en alegato ideológico ante el absolutismo manifestado por el rey. Ante la nueva situación política, Goya ocultó la corona de laurel y el cetro constitucional. De esta forma, el supuesto equilibrio ideológico retornó al retrato y se representó la situación de una manera mucho más ajustada al desarrollo de los hechos históricos. Por otro lado, la representación del león de acuerdo al exacto dictado municipal evidencia la liberación del pueblo español a raíz de la expulsión de las tropas francesas.

La gama de colores es intensa y bien matizada. Destacan especialmente los vivos y vibrantes rojos, azules y blancos, la sabia modulación de los negros y

el disperso moteado de los verdes esmeralda. Por su parte, las pinceladas muestran una ejecución muy diferente entre el tratamiento de la figura del rey y la estatua del fondo, pues mientras que la primera se resuelve con pinceladas pequeñas y minuciosas, éstas son muy amplias en el fondo, llegando en algunas zonas a representar formas casi disueltas.

68.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	1814.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Estatua.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato en pie. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato regio. Retrato de aparato. Retrato alegórico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Pedestal. Militar. Uniforme militar. Casaca. Botones. Galones. Calzón. Ligas. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Collarín. Fajín. Borlas. Entorchados. Medias. Zapatos. Joyel. Manto real. Broche. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Patillas. Condecoraciones. Espada. Empuñadura. Corona real. Cetro real. León. Cadena. Eslabones.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Guerra de la Independencia. Poder político. Poder militar. Ejército español. Alegoría. Reinstauración dinástica. España. Libertad. Absolutismo. Constitucionalismo.

68.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- 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.
- ARNAIZ, J. M. Goya en el Marais. *Goya*. 1980, 154, p. 223-229, p. 226.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 277.

- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 130-131.
- CALVO SERRALLER, F. Goya y la Constitución. *El País, Artes*. IV, 161, 11-12-1982.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 35.
- CARRETERO REBÉS, S. *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993, p. 25-26, 101.
- 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.
- 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. 75.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 85, 123-124.
- 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. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23, p. 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, 68.
- 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. 168-169.
- GLENDINNING, N. *Francisco de Goya*. Madrid: Historia 16, 1993. El Arte y sus creadores; 30, p. 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, p. 89-90.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 30-31.

- *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras.* [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- 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. 133, 232.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad.* Madrid: Encuentro, 2001, p. 306-307.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News.* 1970, p. 56-59, 81, p. 56-57.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. Goya y la iconografía barroca. En LACARRA, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997, p. 149-169, p. 163.
- 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. 11-17.
- 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. 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. 32-33.
- 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.
- ORTIZ DE LATORRE, E. Un retrato de Fernando VII por Goya. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.* 1919, I, p. 26-30.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después: 1746-1996.* Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127, p. 119.
- 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. 35.
- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: obra, vida, sueños.* Madrid: Silex, 1989, p. 146-148.
- 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.

- PITA ANDRADE, J. M. y ALVAREZ LOPERA, J. Fernando VII. En *GOYA y la Constitución de 1812: Museo Municipal, diciembre 1982-enero 1983: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982, s. p.
- RINCÓN GARCÍA, W. Fernando VII. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 122-123.
- 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. 178-179.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p. 57.
- SAMBRICIO, V. de. Fernando VII. En *EXPOSICIÓN Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 27-28.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya, su vida y sus obras*. Madrid, 1951, p. 107.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. Paris: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 68.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SIMÓN CABARGA, J. Cuando Goya pinto 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.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198.
- 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. 15.
- WILSON-BAREAU, J. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47, p. 47.
- ZAMANILLO, F. y HOZ, A. DE LA. *Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Ediciones de Librería Estudio, 1981, p. 70.

69.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII

EN UN CAMPAMENTO



69. RETRATO DEL REY FERNANDO VII EN UN CAMPAMENTO

69.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Retrato del rey Fernando VII en un campamento.

Fecha: Ca.1814.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 207 x 140 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado².

Catalogaciones: Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446.

Inscripción: Firmado en el ángulo inferior izquierdo, pintado en negro e invertido: “Goya ”³.

69.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

69.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie con el cuerpo ligeramente en posición de tres cuartos hacia su derecha, y con el rostro en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna izquierda esta adelantada. El brazo derecho esta flexionado hacia la cintura y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un tricornio. La mano derecha se apoya en la cintura. El brazo izquierdo esta

¹ El lienzo original está forrado y permanece en buen estado, aunque presenta ligeras estrías horizontales. Se aprecia claramente la preparación rojiza que servía como imprimación original. La pintura está craquelada y muestra numerosas faltas en toda la superficie.

² El retrato permaneció en la institución comitente –la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid– hasta 1869, fecha en la que por Real Orden de 14 de mayo pasó al Museo de la Trinidad, y de éste, al Museo del Prado en el año 1872. Apareció citado por primera vez en el catálogo del Museo del Prado en la edición de 1876, con el número de inventario 2164.

³ La firma está dispuesta de manera que pueda ser leída correctamente por el monarca, desde dentro del cuadro. J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994, p. 324– indica que la firma está acompañada de la fecha “1814”.

extendido y la mano izquierda se apoya sobre la empuñadura de un sable asentado en el suelo.

Espacio exterior que representa un campamento militar, en el que se aprecia en segundo plano a la derecha dos hombres, uno de los cuales sujeta las riendas de un caballo blanco; a la izquierda dos caballos, uno bayo y otro negro, y entre ambos una figura humana. En tercer plano, tiendas de campaña y paisaje con cielo azul y suelo terroso sin vegetación.

[Informativa] Viste uniforme militar de capitán general⁴ compuesto por casaca de color negro, con cuello alto, solapas y bocamangas rojas adornados con tres entorchados dorados; y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa de color blanco de cuello alto con chorreras, y sobre ella en el cuello, luce collarín de color negro. Ciñe su cintura, sobre la casaca, un fajín rojo con tres entorchados y borlas doradas. Cubre sus manos con guantes de ante. Calza botas de montar altas de color negro adornadas con motivos dorados y espuelas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende de una cinta roja el joyel 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce tres condecoraciones. También porta un tricornio de color negro ribeteado con un galón dorado adornado con plumas blancas y una escarapela roja, y un sable dorado de caballería enfundado, adornado con borlas.

69.2.2. Identificación

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808⁵, 1814-1833).

⁴ Alía Plana, p. 179. precisa que es el denominado “uniforme pequeño”.

⁵ Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)⁶, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

⁶ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de

Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial, y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte, y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los

desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII, y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse con él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor del gobierno no fue más que la voluntad del rey sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*–, en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –la *Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818; en 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

69.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁷ conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia–

⁷ Esta obra fue encargada por la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid a través de Francisco Javier Mariátegui, arquitecto mayor del Ayuntamiento de Madrid y capitán

en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir las salas nobles de la entidad comitente, la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid donde cumplía simbólicamente la función de representar el poder real.

Forma parte de la serie de retratos fechados tras el fin de la Guerra de la Independencia, que fueron realizados por Goya con motivo del regreso del rey a España, y le fueron encargados por diversas instituciones y organismos de la administración, fundamentalmente de provincias⁸.

No se conserva ninguna noticia que indique que el rey posase para esta obra, como tampoco consta que lo hiciese para ninguna otra de las que conforman la misma serie. Lo más probable es que utilizase los bocetos preparatorios tomados del natural en 1808, cuando pintó el retrato ecuestre por encargo de la Real Academia de San Fernando con motivo de la proclamación del rey. Pues, aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato, sino que fueron otras entidades oficiales las que efectuaron

del Real Cuerpo de Ingenieros, que llegó a ser académico de la de San Fernando y socio de mérito de la de Amigos del País de Valladolid, así como suegro de Mariano Goya, nieto del pintor. Se desconocen las condiciones y circunstancias en las que se efectuó el encargo. Véanse al respecto E. Lafuente Ferrari – *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. 296–; Marqués de Saltillo – *Miscelánea madrileña, histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)*. Madrid: s. n., 1952– y también 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. 312–.

⁸ La serie está integrada por cinco retratos; el que pintó para la Diputación Foral de Navarra durante los meses de verano (1814. Óleo sobre lienzo, 103 X 82 cm. Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Gassier 568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444); el que realizó para el ayuntamiento de Santander entre octubre y diciembre (1814. Óleo sobre lienzo, 205 x 123 cm. Santander, Museo Municipal. Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70, 609/85; De Angelis 596a; Morales y Marín 445); el encargado por la Junta del Canal Imperial de Aragón en septiembre de 1814, y cobrado junto con su “pendant” *el Retrato del duque de San Carlos*, en julio de 1815 (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) y los dos que se conservan actualmente en el Museo del Prado, realizados en fechas no precisadas entre 1814 y 1815; el que nos ocupa; y el *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Ca. 1815. Óleo sobre lienzo, 212 x 146 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; De Angelis 578; Morales y Marín 447).

este tipo de encargos⁹. Esto explica que todos los retratos de la serie presenten grandes similitudes compositivas y estilísticas, y varíen tan sólo en la postura del monarca, algunos pequeños detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos.

El diseño compositivo está organizado en torno a la línea vertical marcada por el cuerpo del rey, que se equilibra con la perpendicular definida por el horizonte, de manera que el peso de la escena se acumula en la mitad inferior del lienzo, donde aparecen los caballos, los soldados, las tiendas de campaña y algunos pequeños elementos paisajísticos. Dispuesta en el centro del lienzo, la figura del monarca está visualizada desde un punto de vista bajo, que contribuye a engrandecerla y magnificarla. Recibe una iluminación casi frontal que procede de la izquierda y proyecta una sombra mínima a los pies del monarca.

Alejándose de la tendencia que siguió en la mayoría de los retratos pintados durante el siglo XIX –en los que situaba a sus efigiados sobre un entorno neutro, a la vez que concentraba el foco de la atención sobre sus rostros–; en esta obra, el escenario en el que Goya ubica al personaje es tan importante y significativo como éste. Detrás del rey, se presenta un campamento militar en plena actividad organizado en dos niveles de terreno. En el primero, por debajo del suelo en el que está el monarca, se observan caballos y soldados, en una disposición que recuerda el retrato que había pintado para Godoy a

⁹ E. Arias Anglés –Fernando VII y Goya. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 185-191– opina que la falta de patronazgo real se debía principalmente a la edad del pintor, 68 años, y a su sordera, que hacían que se le considerase tácitamente, jubilado, sin embargo J. Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199– opina que esta ausencia de encargos reales se debió a que el 1814 en la Corte ya no era apreciado el arte de Goya, considerándose que estaba ya caduco y demasiado vinculado al pasado. Fuese cual fuese la razón, es un hecho que Goya realizó un único encargo para Fernando VII, la grisalla *Santa Isabel de Portugal cura a un a enferma* (Ca. 1816-1817. Temple en grisalla sobre lienzo, 169 x 129 cm. Madrid, Palacio real. Gassier 597; GW 1568; Gudiol 652/70, 632/85; Morales y Marín 480) obra destinada a formar parte de un ambicioso proyecto iconográfico realizado por diferentes pintores para decorar el tocador de la reina María Isabel de Braganza. Para ampliar esta información se puede consultar P. Junquera –Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente. *Archivo Español de Arte*. 1959. XXXII, p. 18105-192– y J. Martínez Cuesta –Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza. *Reales Sitios*. 1996, XXXIII, 128, p. 48-61–.

principios de siglo¹⁰. Hacia el fondo se sitúa el segundo nivel, donde aparecen el campamento y los vértices triangulares de las tiendas de campaña que conforman la línea recortada del horizonte. La elección de este escenario, como marco contextual para Fernando VII conlleva de forma implícita una notable carga de ironía histórica, ya que el monarca no intervino en ninguna campaña militar, pues pasó el periodo de la guerra en Francia, mientras su pueblo luchaba por liberarse de la invasión francesa a la vez que recreaba una imagen utópica e idealizada del monarca ausente.

La obra muestra un cromatismo vivo, luminoso y muy variado, gracias a la yuxtaposición de rojos, amarillos y azules, junto a blancos y negros. La gama de color es más rica en la figura del rey y más uniforme en el fondo, con predominio de tonos apagados, ocres, marrones y grises. De forma paralela, se observa una notable diferencia en el tratamiento del grupo de caballos de la izquierda, representados en una mayor lejanía y resueltos con tonos fríos –grises, azulados y blancos– mientras que el caballo y los dos soldados de la derecha se resuelven con mayor calidez.

Por su parte, la técnica se asemeja, por la fluidez y economía con que están dispuestos los trazos, a la utilizada en *El dos* y *El tres de mayo*¹¹, obras que pintó en esta misma época exaltando su espíritu patriótico, con la intención clara de alejar toda sospecha de colaboracionismo por su parte.

El estatismo y la verticalidad de la figura contrastan con el dinamismo que se aprecia en las escenas del fondo, reflejándose en unas pinceladas más libres,

¹⁰ *Retrato de Manuel Godoy* (1801. Óleo sobre lienzo, 180 x 267 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gassier 387; GW 796; Gudiol 435/70, 419/85; Salas 363; Morales y Marín 322). El príncipe de la Paz viste también traje militar de gala y luce todas sus condecoraciones. En segundo plano se sitúa la acción militar, en una línea de horizonte muy baja, con fondo de caballos y soldados, bajo un cielo azul con luz de atardecer. Sin embargo, Godoy, a diferencia de Fernando VII, está sentado, y el formato del cuadro es horizontal.

¹¹ *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 536; GW 984; Gudiol 623/70, 602/85; Morales y Marín 451) y *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 537; GW 984; Gudiol 624/70, 603/85; Morales y Marín 453) La realización de ambos cuadros fue propuesta por Goya al cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga, en calidad de presidente del Consejo de Regencia. Don Luis María –hijo de uno de los primeros mecenas de Goya, el Infante Don Luis de Borbón y Farnesio– conocía al pintor desde su infancia y aprobó la petición, concediéndole un estipendio mensual de 1500 reales y una suma para la adquisición de materiales.

un mayor abocetamiento y una indefinición en los perfiles. El monarca está perfilado con mayor cuidado y precisión, especialmente en el rostro, mientras que sobre la casaca oscura vibran con pinceladas sueltas y toques vivos de colores alegres las insignias, la banda y los entorchados, que se resuelven con una técnica estrictamente pictórica, desinteresada de las descripciones minuciosas y detalladas de los objetos.

Aunque la crítica ha subrayado repetidamente la insistencia de Goya por destacar los rasgos menos atractivos del monarca, este es, sin duda, el retrato más halagador de todos los que pintó de Fernando VII.

69.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

69.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Fernando VII, en pie con el cuerpo ligeramente en posición de tres cuartos hacia su derecha, y con el rostro en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna izquierda está adelantada. El brazo derecho está flexionado hacia la cintura, y sostiene entre el cuerpo y el antebrazo un tricornio. La mano derecha se apoya en la cintura. El brazo izquierdo está extendido y la mano izquierda se apoya sobre la empuñadura de un sable asentado en el suelo.

Viste uniforme militar de capitán general compuesto por casaca de color negro, con cuello alto, solapas y bocamangas rojas adornados con tres entorchados dorados; y pantalón de montar de ante de color amarillo. Lleva camisa de color blanco de cuello alto con chorreras y sobre ella en el cuello, luce collarín de color negro. Ciñe su cintura, sobre la casaca, un fajín rojo con tres entorchados y borlas doradas. Cubre sus manos con guantes de ante. Calza botas de montar altas de color negro adornadas con motivos dorados y

espuelas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y largas patillas largas.

De su cuello pende de una cinta roja 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce tres condecoraciones. También porta un tricornio de color negro ribeteado con un galón dorado adornado con plumas blancas y una escarapela roja, y un sable dorado de caballería enfundado, adornado con borlas.

La figura está situada en un espacio exterior que representa un campamento militar. En segundo plano a la derecha aparecen dos hombres, uno de los cuales sujeta las riendas de un caballo blanco; a la izquierda un caballo bayo y otro caballo negro, y entre ambos una figura humana. En tercer plano, tiendas de campaña y paisaje con cielo azul y suelo terroso sin vegetación.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español en la figura de Fernando VII. Estaba destinado a presidir las salas nobles de la entidad comitente, la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, donde cumplía simbólicamente la función de representar el poder real. Forma parte de la serie de retratos fechados tras el fin de la Guerra de la Independencia, realizados por Goya con motivo del regreso del rey a España, y que le fueron encargados por diversas instituciones y organismos de la administración.

No se conserva ninguna noticia que indique que el rey posase para esta obra; y lo más probable es que utilizase los bocetos preparatorios que tomó del natural en 1808, cuando pintó su retrato ecuestre por encargo de la Real Academia de San Fernando. Pues el rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato. Esto explica que todos los de la serie presenten similitudes compositivas y estilísticas, y varíen sólo en la postura del monarca, detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos.

El diseño compositivo está organizado en torno a la línea vertical marcada por el cuerpo del rey, que se equilibra con la perpendicular definida por el horizonte, de manera que el peso de la escena se acumula en la mitad inferior del lienzo, donde aparecen los caballos, los soldados, las tiendas de campaña y algunos pequeños elementos paisajísticos. En el centro del lienzo, la figura del monarca está visualizada desde un punto de vista bajo que la engrandece y magnifica. Recibe una iluminación casi frontal que procede de la izquierda y proyecta una sombra mínima a sus pies.

Alejándose de la tendencia que siguió Goya en la mayoría de los retratos pintados durante el siglo XIX –en los que situaba a sus efigiados sobre un entorno neutro, a la vez que concentraba el foco de la atención sobre sus rostros–; en esta obra, el escenario en el que Goya ubica al personaje es tan importante y significativo como éste. Detrás del rey, se presenta un campamento militar en plena actividad organizado en dos niveles de terreno, en una disposición que recuerda el retrato que había pintado para Godoy a principios de siglo. La elección de este escenario como marco contextual para Fernando VII conlleva una notable carga de ironía histórica, ya que el monarca no intervino en ninguna campaña militar, pues pasó el periodo de la guerra en Francia.

La obra muestra un cromatismo vivo, luminoso y muy variado, gracias a la yuxtaposición de rojos, amarillos y azules, junto a blancos y negros. La gama de color es más rica en la figura del rey y más uniforme en el fondo, con predominio de tonos apagados, ocre, marrones y grises. De forma paralela, se observa una notable diferencia en el tratamiento del grupo de caballos de la izquierda, representados en una mayor lejanía y resueltos con tonos fríos, mientras que el caballo y los dos soldados de la derecha muestran mayor calidez.

La técnica se asemeja, por la fluidez y economía de los trazos, a la utilizada en *El dos* y *El tres de mayo*, obras que pintó en esta misma época exaltando su espíritu patriótico, con la intención de alejar sospechas de colaboracionismo.

El estatismo y la verticalidad de la figura contrastan con el dinamismo de las escenas del fondo, reflejándose en unas pinceladas más libres, un mayor abocetamiento y una indefinición en los perfiles. El monarca está perfilado con cuidado y precisión, especialmente en el rostro, mientras que sobre la casaca oscura vibran con pinceladas sueltas y toques vivos de colores alegres las insignias, la banda y los entorchados.

Aunque la crítica ha subrayado la insistencia de Goya por destacar los rasgos menos atractivos del monarca, éste es, sin duda, el retrato más halagador de todos los que pintó para Fernando VII.

69.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1814.
TOPOGRÁFICOS	Espacio exterior. Campamento militar. Tiendas de campaña. Cielo azul.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato ecuestre desmontado. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato regio.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Tricornio. Sable. Empuñadura. Uniforme militar. Casaca. Entorchados. Pantalón de montar. Camisa. Chorreras. Collarín. Fajín. Borlas. Guantes. Botas de montar. Plumas. Escarapela. Espuelas. Patillas. Cinta. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Condecoraciones. Riendas. Caballo blanco. Caballo bayo. Caballo negro.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Tradición heroica. Tradición ecuestre. Guerra de la Independencia. Marcialidad. Patriotismo. Poder político. Poder militar. Reinstauración dinástica. Absolutismo. Ironía histórica.

69.4. 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. 179.
- 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, p. 254, 256.
- 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.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 42.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 277.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 130-131.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 35.
- 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.
- FERNANDO VII en un campamento. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 134-135.
- FERNANDO VII en un campamento. En *GOYA: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- FERNANDO VII en un campamento. En *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- GÁLLEGO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 116.
- 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, p. 298.
- 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. 173.
- 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 en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 360-361.
- 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, p. 141-142.
- 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. 133, 232.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 88-89.
- 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. 32-33.
- MILNER, F. *Goya*. London. Bison Books, 1995, p. 92.
- 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. 48.
- 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. 10.
- 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.
- 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. 312.

- 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, p. 236.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 68.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 69.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198.

70.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII

CON MANTO REAL



70. RETRATO DEL REY FERNANDO VII CON MANTO REAL

70.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Fernando VII con manto real.

Fecha: Ca. 1815¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 212 x 146 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; De Angelis 578; Morales y Marín 447.

70.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

70.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural, de un hombre adulto en pie, con el cuerpo en posición frontal y el rostro ladeado hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna izquierda está adelantada. El brazo derecho está extendido hacia delante y la mano derecha sujeta un

¹ Este retrato fue realizado con posterioridad al que encargó la Junta del Canal Imperial de Aragón en septiembre de 1814, que fue cobrado junto con su “pendant” en julio de 1815 (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). Vid *infra* nota 10.

² El lienzo original ha sido forrado y en algunas zonas es visible la preparación rojiza inicial. La capa de pintura está muy craquelada y presenta algunas faltas. El barniz está muy amarillento. Sobre todos los aspectos relacionados con la conservación, véanse las observaciones de Margarita Moreno de las Heras – 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 y 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–.

³ Este retrato perteneció al Ministerio de la Gobernación, en cuya sede permaneció hasta el 22 de marzo de 1871, fecha en la que fue enviado al Museo de la Trinidad. Al año siguiente, en 1872, pasó a ser propiedad del Museo del Prado, al fusionarse éste con el Museo de la Trinidad, aunque no ingresó de hecho en su colección hasta cinco años más tarde, en 1877. Apareció consignado por primera vez en el Catálogo del Museo del Prado, con el nº 743i, en el año 1900.

cetru. El brazo izquierdo esta flexionado hacia la cadera y la mano izquierda recoge el manto. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje de corte compuesto por chaleco adornado con bordados dorados y calzón de color verde sujeto con ligas sencillas doradas con hebilla dorada por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje, y sobre ella, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de seda de color rojo forrado de armiño blanco moteado con ribetes bordados en oro, y sobrepuesta una esclavina de armiño blanco moteado. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebillas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende el Gran Collar de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho por encima del chaleco, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III. También porta una espada que pende de su cintura y de la que se aprecian su empuñadura dorada y borlas del mismo color.

70.2.2. Identificación

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808⁴, 1814-1833).

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas

⁴ Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose en el mismo hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)⁵, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de

⁵ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840.

España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte; y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse con él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando

la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor del gobierno no fue más que la voluntad del rey sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*–, en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los

denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –*la Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818; en 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

70.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia– en la figura de Fernando VII. Se desconoce quien fue la persona o entidad comitente⁶, así como las condiciones y circunstancias en las que se efectuó el encargo.

Pertenece a la serie de retratos fechados inmediatamente después del fin de la Guerra de la Independencia, que fueron realizados por Goya con motivo del regreso del rey a España, y le fueron encargados por diversas instituciones, fundamentalmente de provincias⁷.

⁶ Sabemos únicamente que perteneció a Francisco Javier Mariategui, suegro de Mariano Goya, nieto del pintor, según se recoge en *Goya: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 132.

⁷ Esta serie está integrada por cinco retratos; el que pintó para la Diputación Foral de Navarra durante los meses de verano (1814). Óleo sobre lienzo, 103 X 82 cm. Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Gassier

Para la realización de este retrato –igual que para la de los otros que pintó de Fernando VII– el artista aragonés no pudo contar con que el modelo posase para él, sino que tuvo que utilizar los bocetos preparatorios tomados del natural en 1808, cuando pintó el cuadro de *Fernando VII a caballo* por encargo de la Real Academia de San Fernando con motivo de la proclamación del rey. Ello es debido a que, aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato, sino que fueron otras entidades oficiales las que efectuaron este tipo de encargos⁸. Esta es la razón por la que todos los retratos de la serie presentan tantas similitudes compositivas y estilísticas y difieren tan sólo en la posición corporal del monarca, pequeños detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos⁹.

568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444); el que realizó para el ayuntamiento de Santander entre octubre y diciembre (1814. Óleo sobre lienzo, 205 x 123 cm. Santander, Museo Municipal. Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70, 609/85; De Angelis 596a; Morales y Marín 445); el encargado por la Junta del Canal Imperial de Aragón en septiembre de 1814, y cobrado junto con su “pendant” *el Retrato del duque de San Carlos*, en julio de 1815 (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) y los dos que se conservan actualmente en el Museo del Prado, realizados en fechas no precisadas entre 1814 y 1815; el que nos ocupa y el *Retrato del rey Fernando VII en un campamento* (1814. Óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446).

⁸ E. Arias Anglés –Fernando VII y Goya. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 185-191– opina que la falta de patronazgo real se debía principalmente a la edad del pintor, 68 años, y a su sordera, que hacían que se le considerase tácitamente jubilado. Sin embargo J. Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199– opina que esta ausencia de encargos reales se debió a que el 1814 en la Corte ya no era apreciado el arte de Goya, considerándose que estaba ya caduco y demasiado vinculado al pasado. Fuese cual fuese la razón, es un hecho que Goya realizó un único encargo para Fernando VII: la grisalla *Santa Isabel de Portugal cura a un a enferma* (Ca. 1816-1817. Temple en grisalla sobre lienzo, 169 x 129 cm. Madrid, Palacio real. Gassier 597; GW 1568; Gudiol 652/70, 632/85; Morales y Marín 480), obra destinada a formar parte de un ambicioso proyecto iconográfico realizado por diferentes pintores para decorar el tocador de la reina María Isabel de Braganza. Para ampliar esta información se pueden consultar P. Junquera –Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente. *Archivo Español de Arte*. 1959. XXXII, p. 18105-192– y J. Martínez Cuesta –Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza. *Reales Sitios*. 1996, XXXIII, 128, p. 48-61–.

⁹ Las dos obras del Prado se asemejan en la forma de disponer el cuerpo y el rostro del monarca y difieren en la indumentaria y en la elección de los fondos.

Este retrato y el encargado por el Canal Imperial de Aragón presentan el mismo rostro e indumentaria y difieren en la posición corporal. Finalmente, con el retrato conservado en Santander, comparte una misma expresión gestual, así como la indumentaria de gala que el rey lleva bajo el manto de seda y armiño.

El diseño de la composición presenta al rey en el centro del lienzo, mirando envarado al espectador desde la derecha, con la rigidez de un monarca absoluto que enarbola la bengala de mando en una actitud de gran teatralidad, como un icono bizantino en actitud conmemorativa, expresando con ostentación toda la pompa y la majestad de su condición.

Técnicamente la sencillez del fondo liso se opone a la ornamentación profusa de la indumentaria real, de manera que el fuerte contraste cromático contribuye a realzar la figura monárquica y evita que el espectador distraiga su atención de otros motivos accesorios.

Destacan también el tratamiento de las carnaciones del rostro –mediante sutiles matices de color– y de la indumentaria, que reproduce las texturas de los tejidos y las diferentes calidades metálicas mediante una acertada gradación cromática. Las pinceladas, cargadas de pasta, evidencian una técnica de toque ágil, muy libre y vibrante, aunque sin alcanzar completamente el brillante efecto que el artista logra en otros retratos¹⁰.

Sin embargo, pese a ser un retrato cuyo objetivo era enfatizar la condición regia del modelo, el estilo de Goya no concordaba con lo que Fernando VII esperaba de sus pintores, esto es, grandilocuencia y profusión de símbolos¹¹. Por eso, con sus insignias reales, Fernando VII tiene cierto aire de un impostor que se prueba los adornos de la monarquía¹², en medio un

¹⁰ La constatación de este hecho hace que Jutta Held, según recoge M. Moreno de las Heras –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– califique esta obra como “réplica del que Goya realizó para el Canal Imperial de Aragón”.

¹¹ Quizá sea esta razón de índole estética –y no otras de carácter personal, repetidas por la crítica en reiteradas ocasiones– la que explica porqué Fernando VII apreciaba más a nuevas figuras emergentes, como Vicente López. Del trabajo de este joven retratista valoraba que le situase siempre ante fondos apropiados, ricos y coloristas, destacando prolijamente la fisonomía y los atributos propios de su rango.

¹² J. Tomlinson –*op. cit.*, p. 198-199– es la autora de esta aseveración. Para ella, este retrato está impregnado de cierta dejadez intencionada por parte del pintor, que sitúa al esplendor real en el vacío. Según la estudiosa norteamericana, en esta obra Goya se coloca entre dos tradiciones diametralmente opuestas: por un lado, la tradición pictórica francesa –de los retratos imperiales Napoleón, o de los primeros Borbones españoles– que resalta especialmente la indumentaria real; y por otra, la tradición velazqueña, en la que Goya se había inspirado para realizar los retratos de su abuelo, Carlos III, y de sus padres, Carlos IV y M^a Luisa. Fruto de esa confrontación es el empequeñecimiento de la figura del rey, que queda grotescamente reducido. Goya ha conseguido así destruir la autoridad de quien estaba –paradójicamente– destinado a restaurar la monarquía legítima.

escenario que produce una marcada impresión de luz menguante, de mundo devorado por las sombras, típica de la última producción goyesca¹³.

70.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

70.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Fernando VII, en pie, con el cuerpo en posición frontal y el rostro ladeado hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna izquierda está adelantada. El brazo derecho está extendido hacia delante y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda recoge el manto.

Viste un traje de corte compuesto por chaleco adornado con bordados dorados y calzón de color verde sujeto con ligas sencillas doradas con hebilla dorada por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje; y sobre ella, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de seda de color rojo forrado de armiño blanco moteado con ribetes bordados en oro, y sobrepuesta, una esclavina de armiño blanco moteado. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebillas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas .

De su cuello pende el gran collar de la Orden del Toisón de Oro. Cruza su pecho por encima del chaleco, de derecha a izquierda terciada, la banda azul y blanca de la Orden de Carlos III. También porta una espada que pende de

¹³ Así lo pone de manifiesto R. Rosenblum –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. 180– al señalar que en este retrato la brillantez de la factura parece extrañamente incongruente con el modelo, a modo de supervivencia irónica de un pasado lejano en el que la bravura pictórica estaba en total consonancia con el mito indiscutido de la autoridad real, de manera que *Fernando VII con manto real* la maestría técnica de Goya, resulta una broma amarga.

su cintura y de la que se aprecia su empuñadura dorada y borlas del mismo color.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español en la figura de Fernando VII. Se desconoce quien fue la persona o entidad comitente, así como las condiciones y circunstancias en las que se efectuó el encargo.

Pertenece a la serie de retratos fechados inmediatamente después del fin de la Guerra de la Independencia, que fueron realizados por Goya con motivo del regreso del rey a España y le fueron encargados por diversas instituciones de provincias.

No pudo contar con que el modelo posase para él, sino que tuvo que utilizar los bocetos preparatorios tomados del natural en 1808, cuando pintó el cuadro de *Fernando VII a caballo* por encargo de la Real Academia de San Fernando con motivo de la proclamación del rey. Ello es debido a que el rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato, sino que fueron otras entidades oficiales las que efectuaron este tipo de encargos. Esta es la razón por la que todos los retratos de la serie presentan similitudes compositivas y estilísticas, y difieren tan sólo en la posición corporal del monarca, detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos.

El diseño de la composición presenta al rey en el centro del lienzo, mirando envarado al espectador desde la derecha, con la rigidez de un monarca absoluto que enarbola la bengala de mando en una actitud de gran teatralidad, como un icono bizantino en actitud conmemorativa, expresando con ostentación toda la pompa y la majestad de su condición.

Técnicamente, la sencillez del fondo liso se opone a la ornamentación profusa de la indumentaria real, de manera que el contraste cromático realza la figura monárquica y evita que el espectador distraiga su atención con otros motivos accesorios.

Destacan el tratamiento de las carnaciones del rostro –mediante sutiles matices de color– y de la indumentaria, que reproduce las texturas de los tejidos y las diferentes calidades metálicas mediante una acertada gradación cromática. Las pinceladas cargadas de pasta, evidencian una técnica de toque ágil, muy libre y vibrante, aunque sin alcanzar completamente el brillante efecto de otros retratos.

Sin embargo, el estilo de Goya no concordaba con lo que Fernando VII esperaba de sus pintores, esto es, grandilocuencia y profusión de símbolos. Por eso, con sus insignias reales, Fernando VII tiene cierto aire de un impostor que se prueba los adornos de la monarquía, en medio un escenario que produce una marcada impresión de luz menguante, de mundo devorado por las sombras, típica de la última producción goyesca.

70.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1815.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato de frente. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato regio. Retrato de aparato.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Cetro real. Traje de corte. Chaleco. Bordados. Calzón. Ligas. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Manto real. Esclavina. Zapatos. Medias. Patillas. Collar de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Espada. Empuñadura. Borlas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Poder político. Poder militar. Reinstauración dinástica. Absolutismo. Guerra de la Independencia. Ostentación. Envaramiento. Contraste cromático.

70.4. BIBLIOGRAFÍA

- 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, p. 254-255.
- 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.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya. Majas en el Metropolitan. *Antiquaria*. 1996, 14, 137, p. 76-87, p. 86.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 34.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 277.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 130-131.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 35.
- 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.
- COLORADO CASTELLARY, A. Fernando VII con manto real. 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.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 50-51, 116.
- 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. 68.
- 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.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 132-133.
- *GOYA: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 362-363.

- 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. 133, 232.
- LÓPEZ REY, J. Goya's cast of character from the Peninsular War. *Apollo*. 1964, 23, p. 54-61, p. 61.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 86-87.
- 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. 32-33.
- 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.
- 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. 48-49, 51.
- 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. 10-11, 13.
- 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.
- 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. 312.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después: 1746-1996*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127, p. 119.
- 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. 153.

- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: Obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989, p. 147-148.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 82.
- 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.180.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz, 1979, p. 69.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p. 57
- SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
- 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. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199, 201, 241.
- WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte, p. 45.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 103.

71.

RETRATO DEL REY FERNANDO VII CON MANTO REAL



71. RETRATO DEL REY FERNANDO VII CON MANTO REAL

71.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El rey Fernando VII con manto real.

Fecha: Ca. 1814-1815.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 280 x 125 cm.

Localización: Zaragoza, Museo de Zaragoza¹, Depósito del Canal Imperial de Aragón.

Catalogaciones: Gassier 572; GW 1541; Gudiol 633/70, 610/85; De Angelis 580; Morales y Marín 448.

Inscripción: Firmado en la parte inferior izquierda: “*Fco. Goya*”².

71.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

71.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna derecha está adelantada. El brazo derecho está extendido hacia adelante y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está

¹ El retrato y su pareja estuvieron colocados en las diferentes sedes de la institución comitente desde su realización por Goya hasta 1921. Este año fueron depositados por la Junta del Canal, con el permiso del ministerio de Fomento, en el Museo de Zaragoza, donde continúan en la actualidad. Véase *infra*, nota 8.

² Gassier y De Angelis, en sus respectivos catálogos, han calificado esta firma como apócrifa o dudosa. Arturo Ansón –Retrato de Fernando VII con manto real. En *Goya. Zaragoza: Pabellón Aragón’92*, 1992, p. 236– considera que es absolutamente falsa y que fue añadida con bastante posterioridad a la realización del cuadro por Goya. Se basa para sustentar esta afirmación en consideraciones formales y paleográficas. En primer lugar, resulta muy anómala en Goya una firma inclinada hacia arriba y rubricada; Goya no rubricaba su firma. En segundo lugar, siempre hacía la G de Goya abierta y patada, tal como se usaba en la caligrafía dieciochesca; y no cerrada y sin pata, como se escribió desde mediados del XIX. Tampoco la F es dieciochesca, y para la abreviatura de su nombre solía escribir Fr.^{co}. Por otra parte, si se compara esta firma con la del retrato pareja del duque de San Carlos se aprecia que nada tiene que ver una firma con la otra. Por todo ello, concluye Ansón que esa firma se añadió por algún pintor en la segunda mitad del siglo XIX, tal vez con motivo de una limpieza. Cuando lo catalogó el conde de La Viñaza en su publicación de 1887 ya estaba firmado.

flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se apoya sobre la empuñadura de una espada adornada con borlones.

Espacio interior oscuro, amueblado, detrás de la figura, a su derecha con una mesa cuadrangular cubierta con un tapete sobre la que se apoya una corona real.

[Informativa] Viste traje de corte de color azul oscuro compuesto por casaca forrada de tejido de color rojo, ribeteada con bordados dorados y tres entorchados³ en la bocamanga; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas sencillas doradas con hebillas que lo sujetan por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje y, sobre ella, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de seda de color rojo forrado de armiño blanco moteado con ribetes bordados en oro; y sobrepuesta, una esclavina. Calza medias de seda blanca y zapatos negros con hebillas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende el Gran Collar 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce varias condecoraciones.

71.2.2. Identificación

[Indicativa] Fernando VII (El Escorial 1784-Madrid 1833), rey de España (1808⁴, 1814-1833).

³ Los entorchados son un tipo de ornamentación característica de la indumentaria militar. Sin embargo el resto de las prendas que el rey luce son civiles, por lo que nos encontramos con un caso de traje de gala híbrido, similar al que muestra su retrato pendant, el *Retrato del duque de San Carlos* (1815. Óleo sobre lienzo, 280 x 125 cm. Zaragoza, Museo de Bellas Artes, depósito de la Junta del Canal Imperial de Aragón. Gassier 575; GW 1542; Gudiol 635/70, 614/85; de Angelis 610; Morales y Marín 454).

⁴ Fernando VII ascendió al trono el 19 de marzo de 1808, tras el motín de Aranjuez, manteniéndose en el mismo hasta que se produjo su renuncia en Bayona el 10 de mayo de 1808.

Hijo de Carlos IV de Borbón (Portici 1748-Nápoles 1819), rey de España (1788-1808); y de María Luisa de Borbón (Parma 1751-Roma 1819), reina de España (1788-1808).

Esposo y primo de María Antonia de Nápoles (Nápoles 1784-Madrid 1806), princesa de las Dos-Sicilias, princesa de Asturias, casados en primeras nupcias en 1802.

Esposo de Isabel de Braganza (Lisboa 1797-Aranjuez 1818), infanta de Portugal, reina de España (1816-1818), casados en 1816 en segundas nupcias; de María Josefa de Sajonia (Dresde 1805-Aranjuez 1829), princesa de Sajonia, reina de España (1819-1829), casados en 1819 en terceras nupcias; y de María Cristina de Borbón (Palermo 1806-El Havre 1878), princesa de las Dos-Sicilias, reina de España (1829-1833)⁵, casados en 1829 en cuartas nupcias.

Padre de María Isabel Luisa de Borbón (1817-1818); de Isabel de Borbón (Madrid 1830-1904), futura Isabel II, reina de España (1833-1868); y de Luisa Fernanda de Borbón (Madrid 1832-Sevilla 1897), infanta de España.

Hermano 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 Amelia de Borbón (1779-1798), infanta de España; de Carlos Eusebio de Borbón (1780-1783); de María Luisa de Borbón (La Granja 1782-Lucca 1824), infanta de España, duquesa de Lucca y reina de Etruria (1803-1807); de Carlos de Borbón (1783-1784); de Felipe de Borbón (1783-1784); de Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788-Trieste 1855), infante de España, conde de Molina; 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.

⁵ Reina Gobernadora de España entre 1833 y 1840.

Nieto de Carlos III (1716-Madrid, 1788), rey de Nápoles (1734-1759) y rey de España (1759-1788), duque de Parma; de María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1724- Madrid 1760), princesa de Polonia, reina de Nápoles (1734-1759) y reina de España (1759-1760); 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).

Abuelo de Isabel de Borbón (1851-1931), infanta de España, princesa de Asturias; de Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, rey de España (1874-1885); de Pilar de Borbón (1861-1879), infanta de España; de Paz de Borbón (1862-1946), infanta de España; de Eulalia de Borbón (1864-1958), infanta de España; de María Isabel de Orleans y Borbón (Sevilla 1848-Villamanrique 1919); de María de la Regla de Orleans y Borbón (Sevilla 1850-1861); de María Amalia de Orleans y Borbón (Sevilla 1851-1870); de María Cristina de Orleans y Borbón (Sevilla 1852-Sevilla 1879); de Fernando de Orleans y Borbón (Sanlúcar de Barrameda 1859-1875); de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Sevilla 1860-Madrid 1878); de Felipe de Orleans y Borbón (1862-1864); de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla 1866-París 1886), duque de Galliera; y de Luis de Orleans y Borbón (Sevilla, 1867-1874).

Sobrino 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); de Antonio Pascual de Borbón (Caserta 1755-Madrid 1817), infante de España, casado con María Amelia; de Francisco Javier de Borbón (Nápoles 1757-Aranjuez 1771); de Isabel de

Borbón (1741-1763); y de Fernando de Borbón (1751-1802), duque de Parma.

Primo de Pedro Carlos de Borbón (1786-1812); de Carlos José de Borbón (1788); de María Teresa de Lorena (1767-1827); de Francisco II (1768-1835), emperador de Alemania y Austria; y de Fernando de Lorena (1790-1800), gran duque de Toscana.

Primo y cuñado de Francisco I de Borbón (1777-1830), rey de las Dos (1825-1830).

Tío y cuñado de Luisa Carlota de Borbón Dos-Sicilias (1804-1844), casada con Francisco de Paula.

Tío 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 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); de Amelia Felipa Pilar de Borbón y Borbón (Madrid 1834-Nymphenbourg 1905); de María Francisca de Braganza y Borbón; de Miguel de Braganza y Borbón; y de Pedro de Braganza y Borbón.

Tío y suegro de Francisco de Asís de Borbón y Borbón (Aranjuez 1822-Epinay 1902), casado con Isabel II, reina de España.

Suegro de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, casado con Luisa Fernanda.

Cuñado 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 Teresa Arredondo (¿-1833), casada en segundas nupcias con Francisco de Paula.

[Informativa] Fernando VII nació el 14 de octubre de 1784 en El Escorial; y fue el noveno de los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Se educó bajo la dirección del canónigo Juan de Escoiquiz, quien influyó en él notablemente. El 23 de septiembre de 1789 juró como príncipe de Asturias en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Durante su juventud desarrolló una fuerte desconfianza hacia la figura del valido real Manuel Godoy. Esta situación le llevó a aglutinar en su entorno a la denominada “camarilla”, formada por personas afectas al príncipe de Asturias, que fue tildada de “gobierno oculto”.

La debilidad del favorito y la impotencia del príncipe de Asturias hizo que ambos buscasen fuera de la corte un aliado para fortalecer su posición interior. Ante esta situación, Godoy firmó con Napoleón el tratado de Fontainebleau. Por este tratado se permitía el paso hacia Portugal de las tropas francesas acantonadas en la frontera; se autorizaba al príncipe de Asturias a solicitar en matrimonio cualquier princesa de la dinastía de los Bonaparte; y se dejaba a los partidarios de Fernando acariciar la esperanza de tomar el poder con ayuda del emperador.

La ocupación militar de la península que estaba llevando a cabo el ejército francés desde inicios de 1808 provocó la decisión de trasladar la corte a la ciudad de Sevilla el 15 de marzo. Este hecho concreto desencadenó el *Motín de Aranjuez* la noche del 17 al 18 de marzo de 1808, aunque bajo los

desordenes subyacía el descontento de la clase ilustrada y de la iglesia frente al gobierno de Godoy.

La caída de Godoy produjo la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y precipitó la entrada del ejército francés en Madrid el 23 de marzo de 1808 al mando de Murat. Esta situación y la necesidad de reconocimiento por parte de Napoleón, hizo que Fernando VII se trasladase a Bayona para entrevistarse con él. El 10 de mayo de 1808, Fernando VII, su hermano Carlos y su tío Antonio, renunciaron a sus derechos sucesorios, reintegrando la corona a su padre Carlos IV, quién previamente había cedido al emperador todos sus derechos al trono de España e Indias.

A su salida de España Fernando VII nombró una Junta de Gobierno presidida por el infante don Antonio, con limitadas atribuciones, que produjo, de nuevo, el descontento de la población; estallando éste en el traslado a Francia del infante Francisco de Paula el 2 de mayo de 1808 e iniciándose la Guerra de la Independencia.

A la Junta de Gobierno le sucedió la denominada Junta de Regencia, que empezó a actuar en Cádiz, declarando nula la renuncia de derechos que por coacción había hecho en Bayona Fernando VII.

El rey permaneció en Francia hasta la firma del tratado de Valençay con Napoleón, el 11 de diciembre de 1813, por el cual reconoció a “*D. Fernando VII y sus sucesores, según el orden de sucesión establecido por las leyes fundamentales de España, como rey de España y de las Indias*” al mismo tiempo que se mantenía la integridad del territorio español. El 24 de marzo de 1814, volvió a España, anunciando el 4 de mayo de 1814 la nulidad de la Constitución de 1812 y de los decretos de las Cortes, iniciándose el denominado *Sexenio Absolutista*, a lo largo del cual Fernando VII gobernó personalmente, de forma absoluta, de tal manera que la labor del gobierno no fue más que la voluntad del rey, sin estar limitada por la acción colegiada de los Consejos. En este periodo, la persecución de los liberales, la situación económica y el descontento del ejército dieron pie a la aparición de los levantamientos militares.

El 1 de enero de 1820 se produjo el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, y con él el triunfo de la Revolución Liberal, que abrió un nuevo periodo de tres años –conocido como *Trienio Liberal*– en el que el monarca se vio obligado a acatar la Constitución y a reinar de acuerdo con los principios aprobados por las Cortes de Cádiz.

El apoyo que Fernando VII recibió por parte de las potencias de la Santa Alianza en el Congreso de Verona de octubre de 1822, propició la intervención de un ejército francés al mando del duque de Angulema –los denominados *Cien mil hijos de San Luis*–, que restauró por segunda vez la Monarquía absoluta en España el 29 de septiembre de 1823. Esta última etapa del reinado de Fernando VII –*la Década Ominosa*– se prolongó a lo largo de diez años y se caracterizó por la existencia de graves problemas políticos –la represión de los liberales y la escisión absolutista–; religiosos –recuperación de la influencia política de la Iglesia y oposición a la restauración de la Inquisición–; económicos –crisis monetaria, pérdida de los mercados americanos y crecimiento de la deuda estatal– y sucesorios –promulgación de la Pragmática Sanción para garantizar la sucesión de Isabel II y surgimiento del carlismo–.

Fernando VII se casó en cuatro ocasiones: en 1802, con su prima María Antonia de Nápoles, que falleció cuatro años más tarde, en 1806; en 1816 con Isabel de Braganza, que murió en 1818; en 1819 con María Josefa de Sajonia, que falleció diez años más tarde; y finalmente, de nuevo en 1829 con María Cristina de Borbón. Fue padre de tres hijas, la segunda de las cuales heredó el reino. El monarca falleció el 29 de septiembre de 1833.

71.2.3. Interpretación

Retrato oficial de encargo⁶ conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español –finalizada la Guerra de la Independencia– en la figura de Fernando VII. Forma pareja con el retrato del duque de San Carlos⁷, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las salas nobles de la institución comitente, la Junta de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste en Zaragoza⁸, donde cumplía simbólicamente la función de representar el poder real. Se trataba, por tanto, de un encargo de carácter político, pues la institución comitente deseaba tener en su sala de juntas a los dos hombres más importantes de la España de la restauración absolutista.

Se incluye dentro de la serie de retratos fechados tras el fin de la Guerra de la Independencia, que fueron realizados por Goya con motivo del regreso del

⁶ La Junta de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste encargó la ejecución de la pareja de retratos –del monarca reinante y de su Secretario de Estado– a Goya el 20 de septiembre de 1814, con destino a la sede de la corporación en Zaragoza. El encargo contó con la aprobación real y se dejó a criterio de don Martín de Garay, miembro del Consejo de S. M. y Protector de los Canales Imperial y Real de Tauste, la resolución de las gestiones a que hubiese lugar, así como la ubicación de los mismos en la sede citada. Era un destacado economista, hombre ilustrado y reformista moderado, que en 1816 sería llamado por el rey por su capacidad técnica para ocupar la secretaría de Hacienda, aún a pesar de no ser un absolutista reaccionario.

Goya cumplió con prontitud el encargo, dada la relevancia de los retratos y el prestigio de la institución aragonesa comitente, de manera que a principios de julio de 1815 ya estaban pintados los dos. Don Martín de Garay delegó en el presbítero don José Blanco, con domicilio en Madrid, el pago efectivo del importe de ambos cuadros, que ascendió a 19.080 reales de vellón. A mediados de ese mismo mes, Garay recibió la cuenta y el 16 de julio de 1815 la pasó a la Contaduría del Canal Imperial, que hizo entrega del importe a don Pablo de Arias, beneficiado de la iglesia de San Felipe de Zaragoza, amigo del clérigo pagador, para que le reembolsase el dinero adelantado a José Blanco. Poco después llegaban los cuadros a Zaragoza. El relato pormenorizado de todos estos trámites se encuentra en F. Oliván Baile –Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, IV, p. 93-98– y también en F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 493–.

⁷ *Retrato del duque de San Carlos* (1815. Óleo sobre lienzo, 280 x 125 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza, depósito de la Junta del Canal Imperial de Aragón. Gassier 575; GW 1542; Gudiol 635/70, 614/85; De Angelis 610; Morales y Marín 454).

⁸ Como durante el Primer Sitio que sufrió Zaragoza quedó destruido el edificio que la Junta del Canal tenía junto a Santa Engracia, la pareja de cuadros se colocó inicialmente en la sede provisional de las oficinas del Canal. En agosto del año 1818 pasaron a la antigua casa de la marquesa de Estepa, situada en la plaza de Santa Cruz, edificio comprado por el Canal al duque de Alagón como sede. Allí –en la llamada Sala de la Protección, utilizada posteriormente como despacho del ingeniero-jefe del Canal– estuvieron los dos retratos hasta 1921. Este año fueron depositados por la Junta del Canal, con el permiso del ministerio de Fomento, en el Museo de Zaragoza, donde continúan en la actualidad. Fueron

rey a España, y le fueron encargados por diversas instituciones y organismos de la administración, fundamentalmente de provincias⁹.

No se conserva ninguna noticia que indique que el rey posase para esta obra, como tampoco consta que lo hiciese para ninguna otra de las que conforman la misma serie. Lo más probable es que utilizase los bocetos preparatorios tomados del natural en 1808, cuando pintó el retrato ecuestre por encargo de la Real Academia de San Fernando con motivo de la proclamación del rey. Pues, aunque Goya mantuvo su posición en la Corte como Primer Pintor de Cámara, el rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato, sino que fueron otras entidades oficiales las que efectuaron este tipo de encargos¹⁰. Esto explica que todos los retratos de la serie presenten grandes similitudes compositivas y estilísticas y varíen tan sólo en la postura del monarca, algunos pequeños detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos.

catalogados por primera vez por el conde de La Viñaza y fueron mostrados por primera vez al gran público con motivo de la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza a principios del siglo XX.

⁹ La serie está integrada por cinco retratos; el que pintó para la Diputación Foral de Navarra durante los meses de verano (1814. Óleo sobre lienzo, 103 X 82 cm. Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Gassier 568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444); el que realizó para el ayuntamiento de Santander entre octubre y diciembre (1814. Óleo sobre lienzo, 205 x 123 cm. Santander, Museo Municipal. Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70, 609/85; De Angelis 596a; Morales y Marín 445); los dos que se conservan actualmente en el Museo del Prado, realizados en fechas no precisadas entre 1814 y 1815 (Óleo sobre lienzo, 212 x 146 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; De Angelis 578; Morales y Marín 447); (Óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 570; GW 1539, Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446); y el que nos ocupa.

¹⁰ Las razones que provocaron esta situación son controvertidas. E. Arias Anglés –Fernando VII y Goya. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, 1991, p. 185-191– sostiene que la edad del pintor, 68 años, y su sordera, hacían que en la corte se le considerase tácitamente jubilado. Sin embargo J. Tomlinson –*Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199– se inclina por pensar que en el año 1814 ya no era apreciado su arte en la Corte, considerándose que estaba ya caduco y demasiado vinculado al pasado. Fuese cual fuese la razón, es un hecho que Goya realizó un único encargo para Fernando VII, la grisalla *Santa Isabel de Portugal cura a una enferma* (Ca. 1816-1817. Temple en grisalla sobre lienzo, 169 x 129 cm. Madrid, Palacio real. Gassier 597; GW 1568; Gudiol 652/70, 632/85; Morales y Marín 480) obra destinada a formar parte de un ambicioso proyecto iconográfico realizado por diferentes pintores para decorar el tocador de la reina María Isabel de Braganza. Para ampliar esta información se puede consultar P. Junquera –Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente. *Archivo Español de Arte*. 1959. XXXII, p. 18105-192– y J. Martínez Cuesta –Francisco de Goya y la decoración del tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza. *Reales Sitios*. 1996, XXXIII, 128, p. 48-61–.

Por otra parte, se viene considerando que este retrato es una réplica del que se conserva en el Museo del Prado¹¹. No obstante, no parece admisible tal afirmación, pues sólo coinciden en el diseño de la cabeza es la misma – sacada de un mismo boceto– y en la indumentaria, por otra parte la adecuada en un retrato oficial de aparato del monarca reinante. Todo lo demás, desde la posición de la figura hasta los aditamentos, presenta notables diferencias.

El diseño compositivo destacada en el centro del lienzo, sobre un fondo oscuro, la figura fuertemente iluminada de Fernando VII, que aparece representado con los atributos e insignias reales, en una postura totalmente teatral, acorde con las regias representaciones de la tradición barroca. El espacio escenográfico está sugerido con gran simplicidad, contrastando la zona iluminada del suelo con el fondo en sombras. La mesa con tapete, sobre la que descansa la corona real, apenas está definida en la zona de la izquierda; no obstante, constituye un elemento compositivo y un referente espacial importante.

La obra muestra una paleta de colores viva y luminosa, con unas tonalidades rojas y doradas que brillan sobre la matizada oscuridad del fondo. Esto refuerza notablemente los valores plásticos de la obra y hacen de él uno de los mejores retratos de Fernando VII pintados por Goya.

La técnica pictórica se caracteriza por una factura rápida, en algunas zonas totalmente abocetada, resuelta con pinceladas amplias y contundentes, en contraste con otros trazos cortos y nerviosos, todos bastante empastados y de efecto impresionista. Especialmente sugestivos son los toques breves de las condecoraciones y los bordados de la orla del manto, donde los amarillos dorados han sido aplicados con un barrido de brocha sin presionar mucho. Las manos –especialmente la izquierda que se apoya en la espada– están conseguidas con la sencillez de factura y rapidez características de Goya. El moteado del armiño está sugerido mediante la yuxtaposición de pinceladas negras y grises sobre la pasta blanca.

¹¹ *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Ca. 1815. Óleo sobre lienzo, 212 x 146 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; De Angelis 578; Morales y Marín 447).

Goya realiza un buen retrato regio, resaltando con naturalismo los rasgos fisonómicos del monarca; y, aunque sin profundizar excesivamente en su análisis psicológico, le otorga una extraña prestancia a su figura, hecha de cierta sobriedad en el porte y un cierto aura de acecho desconfiado.

71.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

71.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural del rey Fernando VII, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, dirigiendo la mirada hacia el frente. La pierna derecha está adelantada. El brazo derecho esta extendido hacia adelante y la mano derecha sujeta un cetro. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se apoya sobre la empuñadura de una espada adornada con borlones.

Viste un traje de corte de color azul oscuro compuesto por casaca forrada de tejido de color rojo, ribeteada con bordados dorados y tres entorchados en la bocamanga; y calzón abotonado con cuatro botones en la pernera y ligas sencillas doradas con hebillas que lo sujetan por debajo de la rodilla. Lleva camisa de color blanco de cuello alto, con chorreras y puños de encaje; y sobre ella, luce corbatín blanco. Cubre sus hombros un manto real de seda de color rojo forrado de armiño blanco moteado con ribetes bordados en oro; y, sobrepuesta, una esclavina. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebillas doradas. Su cabello negro está peinado hacia delante, con flequillo sobre la frente y patillas largas.

De su cuello pende el Gran Collar 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. Sobre el lado izquierdo del pecho luce varias condecoraciones.

La figura está situada en un espacio interior oscuro, amueblado con una mesa cuadrangular cubierta con un tapete sobre la que se apoya una corona real.

Es un retrato oficial de encargo conmemorativo de la reinstauración dinástica de los Borbones en el trono español en la figura de Fernando VII. Forma pareja con el *Retrato del duque de San Carlos*, obra con la que comparte cronología y avatares y con la que estaba destinada a presidir las salas nobles de la institución comitente, la Junta de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste en Zaragoza, donde cumplía simbólicamente la función de representar el poder real. Se trataba, por tanto, de un encargo de carácter político, pues la institución comitente deseaba tener en su sala de juntas a los dos hombres más importantes de la España de la restauración absolutista.

Se incluye dentro de la serie de retratos fechados tras el fin de la Guerra de la Independencia, que fueron realizados por Goya con motivo del regreso del rey a España y le fueron encargados por diversas instituciones y organismos de la administración.

No se conserva ninguna noticia que indique que el rey posase para esta obra; y lo más probable es que utilizase los bocetos preparatorios tomados del natural en 1808, cuando pintó el retrato ecuestre por encargo de la Real Academia de San Fernando. El rey no volvió a posar para él, ni tampoco solicitó la realización de ningún retrato, y fueron otras entidades oficiales las que efectuaron este tipo de encargos. Esto explica que todos los retratos de la serie presenten grandes similitudes compositivas y estilísticas, y varíen tan sólo en la postura del monarca, detalles de la indumentaria y el tratamiento de los fondos.

Se viene considerando que este retrato es una réplica del que se conserva en el Museo del Prado. No obstante, no parece admisible tal afirmación, pues sólo coinciden en el diseño de la cabeza y en la indumentaria. Todo lo demás, desde la posición de la figura hasta los aditamentos, presenta notables diferencias.

El diseño compositivo destacada en el centro del lienzo, sobre un fondo oscuro, la figura fuertemente iluminada de Fernando VII, que aparece representado con los atributos e insignias reales, en una postura totalmente teatral, acorde con las regias representaciones de la tradición barroca. El espacio escenográfico está sugerido con simplicidad, contrastando la zona iluminada del suelo con el fondo en sombras. La mesa con tapete, sobre la que descansa la corona real, apenas está definida en la zona de la izquierda; no obstante, constituye un elemento compositivo y un referente espacial importante.

La paleta de colores es viva y luminosa, con unas tonalidades rojas y doradas que brillan sobre la matizada oscuridad del fondo. Esto refuerza notablemente los valores plásticos de la obra, y hacen de él uno de los mejores retratos de Fernando VII pintados por Goya.

La técnica pictórica se caracteriza por una factura rápida, en algunas zonas totalmente abocetada, resuelta con pinceladas amplias y contundentes, en contraste con otros trazos cortos y nerviosos, todos bastante empastados y de efecto impresionista. Especialmente sugestivos son los toques breves de las condecoraciones y los bordados de la orla del manto, donde los amarillos dorados han sido aplicados con un barrido de brocha sin presionar mucho. Las manos –especialmente la izquierda que se apoya en la espada– están conseguidas con factura sencilla y rapidez. El moteado del armiño está sugerido mediante la yuxtaposición de pinceladas negras y grises sobre la pasta blanca.

Goya realiza un buen retrato regio, resaltando con naturalismo los rasgos fisonómicos del monarca; y, aunque sin profundizar excesivamente en su análisis psicológico, le otorga una extraña prestancia a su figura, hecha de cierta sobriedad en el porte y un cierto aura de acecho desconfiado.

71.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Fernando VII, rey de España (1808, 1814-1833).
CRONOLÓGICOS	Ca. 1814-1815.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Salón.
FORMALES	Retrato de cuerpo entero. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato conmemorativo. Retrato oficial. Retrato de encargo. Retrato pendant. Retrato regio. Retrato de aparato.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Rey de España. Cetro. Traje de corte. Casaca. Bordados. Entorchados. Calzón. Botones. Ligas. Hebillas. Camisa. Chorreras. Encajes. Corbatín. Manto real. Esclavina. Zapatos. Medias. Patillas. Gran Collar de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Espada. Empuñadura. Borlas. Condecoraciones. Corona real. Tapete.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Monarquía. Poder regio. Dinastía. Casa de Borbón. Posición social. Símbolos reales. Poder político. Poder militar. Reinstauración dinástica. Absolutismo. Guerra de la Independencia. Teatralidad. Contraste cromático. Impresionismo.

71.4. 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. 218-221.
- 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, 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.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 39.
- 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.
- ARNÁIZ, J. M. Nuevas andanzas de Goya: A los 250 años de su nacimiento. *Antiquaria*. 1996, 135, p. 30-34, p. 34.

- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 42.
- 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, 94, 97.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 277.
- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976, p. 207.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. *Goya en Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1971, p. 145-147.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 131.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 35.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999, p. 28.
- CARRETE PARRONDO, J. Fernando VII. 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. 289.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 144-145.
- GALLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 36, 47-48, 50-51, 116.
- 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. 68.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M. C. 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, p. 151-152.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 24-26.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 493.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 179.
- 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. 133, 232.

- 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. 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. 32-33.
- 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 Editores, 1999, p. 215-232.
- MORALES, J. L. y RINCON, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 89, 175-177.
- *MUSEO de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Ibercaja, 2000, p. 123, 153, 159, 269.
- OLIVÁN BAILE, F. Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, IV, p. 93-98.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127, p. 119.
- 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. 153.
- 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. 35.
- PITA ANDRADE, José M. *Goya: Obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989, p. 147-148.
- 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. 65.
- SALAS, X. de. Notas a varios retratos de Goya. *Academia*. 1980, p. 47-67, p. 57.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 68-69.
- SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
- TOMLINSON, J. *Goya: En el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 198-199.
- 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. 15.

- TORRALBA, F. *Goya en Aragón*. León: Everest, 1977, p. 62.
- TORRALBA, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 123.

72.

RETRATO DEL DUQUE DE SAN CARLOS



72. RETRATO DEL DUQUE DE SAN CARLOS

72.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: El duque de San Carlos.

Fecha: 1815.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 280 x 125 cm.

Localización: Zaragoza, Museo de Bellas Artes, depósito de la Junta del Canal Imperial de Aragón.

Catalogaciones: Gassier 575; GW 1542; Gudiol 635/70, 614/85; De Angelis 610; Morales y Marín 454.

Inscripción: Firmado y fechado abajo a la izquierda: “*El Excmo. S^{or}. Duque de Sⁿ. Carlos / Por Goya año 1815*”.

72.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

72.2.1. 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. El brazo derecho está flexionado y sostiene entre cuerpo y el antebrazo un bicornio negro. Su mano derecha sostiene un pliego de papel¹. El brazo izquierdo está extendido y la mano izquierda se apoya sobre un bastón de mando. Espacio interior neutro, con el suelo cubierto con una alfombra adornada con cenefas.

¹ J. Gállego Serrano –*En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 49– precisa que este pliego de papel es, en realidad, un memorial, atributo característico de su condición de ministro.

[Informativa] Viste uniforme militar de gala de teniente general² de color azul oscuro³, compuesto por casaca abotonada con forro rojo y cuello alto adornada con bordados y bocamangas con vueltas rojas con dos entorchados dorados; chupa roja con bordados dorados; y calzón con bordados dorados en la pernera y ligas doradas. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños; y sobre ella, en el cuello luce corbatín blanco. Ciñe su cintura, por encima de la casaca, un fajín rojo con dos entorchados y borlas doradas, anudado en el costado izquierdo. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebilla dorada. Sus cabellos rizados están peinados hacia la frente y luce patillas. De su cuello pende una cinta roja con el Toisón de Oro y una cinta amarilla con una cruz⁴. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III y otras dos condecoraciones indeterminadas. También porta un espadín. El bicornio negro está adornado con la escarapela roja del ejército español sujeta con una presilla dorada y plumas blancas propias de su rango. El pomo del bastón de mando es de madera con borla de oro.

72.2.2. *Identificación*

[Indicativa] José Miguel de Carvajal Vargas y Manrique de Lara (Lima, Perú 1771-París 1828), II duque de San Carlos, VI conde de Castillejo, IX conde del Puerto, X Correo Mayor de Indias, grande de España de Primera Clase, Señor de Valhondo y Santa Cruz de la Sierra, gentilhombre de cámara del príncipe de

² José Miguel de Carvajal fue ascendido a teniente general en junio de 1814, como premio a la fidelidad y servicios prestados a Fernando VII.

Por su parte, 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. 221-222– matiza que el uniforme que luce es un atuendo híbrido entre cortesano y militar.

³ El color de la casaca ha sido motivo de discrepancia, pues aunque reglamentariamente ésta debía de ser de color azul oscuro, J. Gállego –*op. cit.*, p. 49 y años más tarde: 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, 119, p. 17-18– ha puesto de manifiesto que la prenda es de terciopelo y su color es negro.

⁴ Ni esta cruz ni las condecoraciones que luce en el pecho, junto a la de la Orden de Carlos III, han podido ser identificadas.

Asturias, mayordomo mayor de palacio, ayo del príncipe y de S.S. A.A. R.R. los infantes don Carlos María Isidro y don Francisco de Paula, teniente general, virrey, gobernador y capitán general de Navarra, consejero de estado, director del Banco de San Carlos, director perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua, conservador perpetuo de la Universidad de Salamanca, embajador en París, Londres y Lisboa, caballero de la Orden del Toisón de Oro, caballero de la Orden de Carlos III, caballero de la Orden de Isabel la Católica, caballero de la Orden de Alcántara, comendador de Esparragosa de Lares, caballero de la Orden del Espíritu Santo de Francia, Caballero de la Orden de San Jenaro, absolutista, firmante del Manifiesto de los Persas, amigo y confidente del rey Fernando VII.

Hijo de Mariano Joaquín de Carvajal Vargas y Brun (1743-1796), V conde de Castillejo, VIII conde del Puerto, mariscal de campo de los reales ejércitos; y de Ana Eusebia Manrique de Lara y Carrillo de Albornoz.

Esposo de María Eulalia de Queralt y Silva (1787-Madrid 1863).

Padre de María Luisa de Carvajal Vargas y Queralt; de José Fernando Carvajal Vargas y Queralt (Alfaro, La Rioja 1808-Madrid 1912), X conde del Puerto; de Isabel de Carvajal Vargas y Queralt (Londres 1819-?), I condesa de Carvajal; y de Luis Joaquín de Carvajal Vargas y Queralt (Londres 1820-Gelos, Francia 1868), II conde de la Unión.

Nieto de Fermín Francisco de Carvajal Vargas y Alarcón (Quilpolemu, Chile 1722-¿?), I duque de San Carlos, IV conde de Castillejo, VII conde del Puerto, IX señor de la villa del Puerto de Santa Cruz de la Sierra, XIII señor de Valhondo; de Joaquina Ana Brun Carvajal; de Francisco Carlos Manrique de Lara Polanco de Guzmán y Rivera, II marqués de Lara, señor de la villa de Amusco y del Tribunal Mayor y Audiencia Real de Cuentas de Lima; y de Rosa Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas (¿-1744).

Abuelo de María Luisa de Carvajal Vargas y Dávalos (Madrid 1853-?), IV duquesa de San Carlos; y de José María Osorio de Moscoso y Carvajal (¿-Cabra, Córdoba 1881), XIX marqués de Astorga, duque de Sessa, duque de

Montemar, duque de Maqueda, conde de Altamira, conde de Cabra, conde de Trastámara, vizconde de Iznájar.

Sobrino de María Magdalena de Carvajal Vargas y Brun; de Félix de Carvajal Vargas y Brun; de Catalina de Carvajal Vargas y Brun (1745-?); de Diego Melchor de Carvajal Vargas y Brun (1748-?); de María Catalina de Carvajal Vargas y Brun (1750-?); de Luis Fermín de Carvajal Vargas y Brun (Lima 1752-San Lorenzo de La Muga 1794); de Catalina Próspera de Carvajal Vargas y Brun (1760-?); de Joaquina de Carvajal Vargas y Brun (Lima 1761-?); de Lorenzo José de Carvajal Vargas y Brun (1763-?); de Josefa Catalina de Carvajal Vargas y Brun (1764-?); y de María Josefa de Carvajal Vargas y Brun (Lima 1771-?).

Primo de Joaquina María Manrique de Lara y Carvajal-Vargas; y de Rosa Epifania Manrique de Lara y Carvajal-Vargas.

Yerno de Juan Bautista de Queralt y de Pinós, VII conde Santa Coloma, marqués de Besora; y de María de Silva y González de Castejón, XV condesa de Cifuentes, marquesa de Gramosa, marquesa de Alconchel, marquesa de Albaserrada, marquesa de Lanzarote.

Suegro de Joaquina Patiño y Ramírez de Haro, condesa viuda de Colomera, casada en primeras nupcias con José Fernando; de María de la Asunción Patiño y Carrasco (Chinchón, Madrid 1833-?), casada en segundas nupcias con José Fernando; de Vicente Pío Osorio de Moscoso y Ponce de León (Madrid 1801-Madrid 1864), XVIII marqués de Astorga, marqués de Velada, marqués de Leganés, marqués de Morata de la Vega, duque de Sessa, duque de Maqueda, duque de Montemar, duque de Osma, duque de Baena, duque de Medina de las Torres, duque de Atrisco, duque de Sanlúcar la Mayor, duque de Baños, XIX conde de Cabra, conde de Trastámara, conde de Cantillana, conde de Monteagudo de Mendoza, conde de Valhermoso, conde de Santa Marta, conde de Lodosa, conde de Trivento, conde de Avelino, Vizconde de Iznájar, XV marqués de Ayamonte, marqués de San Román, marqués del Águila, marqués de Almazán, marqués de Villamanrique, marqués de Castromonte, marqués de Brenes, casado con

María Luisa; y de María Andrea Dávalos y Portillo (¿-1856), casada con Luis Joaquín.

[Informativa] José Miguel de Carvajal Vargas nació el 8 de mayo de 1771 en Lima (Perú) en el seno de una antigua familia perteneciente a la alta nobleza criolla. Continuando con la tradición familiar, sirvió de joven en el ejército español y se convirtió en amigo y miembro destacado de la camarilla del príncipe de Asturias, el futuro rey Fernando VII.

Participó en la conspiración de El Escorial en octubre de 1807 y después en el Motín de Aranjuez, el 17 de marzo 1808, contra el gobierno de Godoy. Tras el éxito del Motín, y la posterior abdicación de Carlos IV en su hijo, el nuevo monarca Fernando VII le otorgó el cargo honorífico de mayordomo mayor de palacio.

El duque de San Carlos formó parte de su Consejo privado y acompañó a Fernando VII al exilio en Francia, primero a Bayona y después al castillo de Valençay. Su intervención –junto a Cevallos– fue decisiva para que el rey firmase el Tratado de Valençay, el 11 de diciembre de 1813, con Napoleón, por el cual éste le reintegraba la corona de España. A comienzos de 1814, José Miguel de Carvajal fue enviado por el rey para pedir a la Regencia que confirmara el acuerdo con Napoleón y para que examinase la situación política del país. La Regencia respondió recordando un decreto de las Cortes que declaraba nulo todo compromiso del monarca mientras estuviese cautivo. En este contexto, el duque de San Carlos tuvo ocasión de percibir la existencia de un partido dispuesto a apoyar el restablecimiento del absolutismo y así preparó el retorno del monarca.

El 12 de mayo de 1814, el de San Carlos y otros sesenta y nueve diputados realistas firmaron en Madrid el conocido como *Manifiesto de los Persas* con el que se inició el primer periodo absolutista del reinado de Fernando VII.

En junio de ese mismo año fue ascendido a teniente general, como recompensa a su fidelidad y a los servicios prestados a la corona. Formó parte del primer gobierno de la restauración absolutista y ocupó la Secretaría de Estado y del Despacho Universal entre el 31 de mayo y el 25 de

noviembre de 1814. Durante su mandato restableció los Consejos de Estado y el Consejo Real, así como el Consejo Supremo de la Inquisición y también todos los restantes tribunales del Santo Oficio. Así mismo, durante esta etapa acumuló cargos y honores, de manera que este mismo año de 1814 fue nombrado Caballero del Toisón de Oro y Director Perpetuo del Banco de San Carlos, académico supernumerario de la Real Academia Española de la Lengua, académico de número y posteriormente director. Bajo su dirección, expulsó de la Academia a los afrancesados y se publicaron las ediciones quinta y sexta del *Diccionario*, el *Fuero Juzgo* en 1815, el *Quijote* en 1819, *El siglo de oro*, *La grandeza mexicana* y dos ediciones de la *Ortografía*.

Después del *Trienio Liberal*, el duque de San Carlos fue miembro del Consejo de Estado, alineándose con los defensores de las posiciones absolutistas radicales o apostólicas y oponiéndose a la moderación del gobierno. Fue embajador en Londres, Lisboa y París⁵, ciudad en la que murió el 17 de julio de 1828.

72.2.3. *Interpretación*

Retrato oficial de encargo que forma pareja con el del rey Fernando IV⁶. La realización de las dos obras fue encomendada a Goya por la Junta de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste y estaban destinadas a presidir la sede de la corporación en Zaragoza⁷, donde cumplían una indudable

⁵ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 75– indican que el duque de San Carlos y Goya mantuvieron a lo largo de los años una excelente relación, como testimonia el hecho de que en uno de sus viajes a París en 1827, de paso por Burdeos, Goya recibió en su domicilio la visita de José Miguel de Carvajal Vargas.

⁶ *Retrato de Fernando VII* (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, 610/80; De Angelis 580; Morales y Marín 448).

⁷ El encargo del retrato del monarca reinante y el de su secretario de estado contó con la aprobación real y debió partir de Marín de Garay –destacado economista, hombre ilustrado y reformista moderado–, que estaba bien considerado en el entorno del rey a pesar de no ser un absolutista reaccionario, y era miembro del Consejo de S. M. y Protector de los Canales Imperial y Real de Tauste. Se dejó también a su criterio la ubicación de los retratos en la sede de la institución.

Goya cumplió con prontitud el encargo, dada la relevancia de los retratados y el prestigio de la institución aragonesa comitente, de manera que a principios de julio de 1815 ya estaban pintados.

función representativa y propagandística. Se trataba de un encargo institucional de carácter político, ya que la entidad comitente deseaba tener en su sala de juntas, recién terminada la Guerra de la Independencia, a los dos hombres más importantes de la España de la restauración absolutista⁸.

Para su elaboración, el artista realizó un boceto preparatorio⁹ tomado del natural y posteriormente también llevó a cabo una copia reducida¹⁰ del cuadro a tamaño natural, que seguramente ofreció a la familia del retratado, como regalo personal.

En este sentido, el hecho de que el duque de San Carlos fuese quien firmó el informe final del proceso de depuración al que se sometió a Goya, al igual que el resto de los empleados de la Corte que habían prestado servicios para el rey José, ha hecho pensar a algunos críticos que la extraordinaria calidad del retrato pudiera estar en relación con la gratitud que por este hecho pudiera sentir Goya hacia su modelo¹¹. No obstante, esta misma razón ha

Martín de Garay dejó encargado en Madrid pagar el importe de ambos cuadros, que ascendió a 19.080 reales de vellón, al presbítero don José Blanco. Habiéndole remitido éste la cuenta, procedió Garay en 16 de julio de 1815 a pasarla a la contaduría del Canal Imperial, que hizo entrega del importe a don Pablo de Arias, beneficiado de la iglesia de San Felipe de Zaragoza, amigo del clérigo pagador, para que le reembolsase el dinero adelantado. Poco después llegaron los cuadros a Zaragoza.

Una noticia pormenorizada de todas estas negociaciones se encuentra en F. Oliván Baile –Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, IV, p. 93-98–, y también F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 493–.

⁸ Inicialmente, la pareja de cuadros encargada se colocó en la sede provisional de las oficinas del Canal en la ciudad de Zaragoza, pues durante el primer sitio había quedado destruido el edificio que la institución tenía junto a la basílica zaragozana de Santa Engracia. En agosto de 1818 pasaron a la antigua casa de la marquesa de Estepa, en la plaza de Santa Cruz, edificio comprado por el Canal al duque de Alagón como sede. Allí, en la llamada Sala de la Protección –después despacho del ingeniero-jefe del Canal– estuvieron los dos retratos hasta 1921. Ese año fueron depositados por la Junta del Canal –con el permiso del ministerio de Fomento– en el Museo de Zaragoza, donde continúan actualmente. Fueron mostrados por primera vez al gran público con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.

⁹ *Retrato del duque de San Carlos, busto preparatorio del retrato para el Canal Imperial de Aragón* (1815. Óleo sobre tabla, 59 x 43 cm. Madrid, Colección de Villagonzalo. Gassier 574; GW 1543; Gudiol 634/70, 613/85; De Angelis 589; Morales y Marín 455)

¹⁰ *Retrato del duque de San Carlos, reducción del cuadro pintado para el canal Imperial de Aragón* (1815. Óleo sobre lienzo, 77 x 60 cm. Madrid, Colección Santa Cruz. Gassier 576; GW 1544; Gudiol 636/70, 615/85; de Angelis 589; Morales y Marín 456).

¹¹ Esa es la opinión del erudito J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 38– quien, tras valorar la extraordinaria calidad de este retrato, señala que “el amor con que está pintado se debe quizá a la gratitud por la incorporación sin sanción a todos los cargos de la Corte con motivo de la purificación”.

motivado que otros autores¹² considerasen que en estas circunstancias, Goya no podía permitirse ningún tipo de ligerezas formales o psicológicas hacia los retratados, aunque las tuviese, pues se trataba de los personajes más poderosos de la España absolutista.

La composición destaca la figura del duque en una pose elegante y cortesana¹³ sobre el espacio, característicamente goyesco, de un salón en penumbra, definido únicamente en el suelo por los trazos impresionistas de una alfombra, en la que apenas se distinguen las cenefas y los motivos ornamentales.

La paleta de colores es limitada y predominan las tonalidades oscuras. No obstante, Goya consigue unos efectos sorprendentes a través del contraste de carmines y dorados sobre el fondo oscuro. En este sentido el rojo y rutilante fajín militar constituye, junto con las chispeantes condecoraciones del pecho, el verdadero foco de atención cromática del cuadro.

La técnica pictórica está conformada por pinceladas sueltas, cortas y empastadas, llena de calidades táctiles, casi impresionista en muchos fragmentos, como el fajín, los entorchados, las condecoraciones y las plumas. Destaca el excelente modelado del rostro que ha sido plasmado con realismo, pero sin acritud, incluso atemperando los defectos físicos del personaje, como su nariz aguileña, su mandíbula inferior saliente y su marcada miopía. Sin embargo, no deja de parecer por su pose y por los gestos de su rostro, un personaje altivo, firme y seguro de su poder y de su posición política.

La obra –considerada desde mediados del siglo XIX¹⁴ entre lo mejor de la producción goyesca– corresponde a la más avanzada madurez del pintor,

¹² A. Ansón Navarro –*op. cit.*, p. 221-222– sostiene que Goya hizo un retrato soberbio, a pesar “de que no debía sentir simpatía por él, ya que era un absolutista intransigente”. No obstante, “cuidó al máximo el cuadro y escamoteó los evidentes defectos físicos del retratado”.

¹³ En este sentido J. Gállego –*op. cit.*, p. 49– hace suyas las palabras de Luis Horno, describiéndolo “en un eterno paso de minué mientras avanza pomposo por la interminable y mullida alfombra, como un consumado cortesano”.

que la realizó cuando contaba 68 años y estaba inmerso en unas circunstancias personales y profesionales delicadas. Otros jóvenes artistas, como Vicente López, estaban consiguiendo granjearse las preferencias de los ambientes áulicos y Goya deseaba dejar constancia de su indiscutible supremacía como retratista.

72.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

72.3.1. Resumen

Retrato de cuerpo entero y tamaño natural de José Miguel de Carvajal Vargas y Manrique de Lara, II duque de San Carlos en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. La pierna izquierda está adelantada. El brazo derecho está flexionado y sostiene entre cuerpo y el antebrazo un bicornio negro. Su mano derecha sostiene un pliego de papel. El brazo izquierdo está extendido y la mano izquierda se apoya sobre un bastón de mando.

Viste uniforme militar de gala de teniente general de color azul oscuro compuesto por casaca abotonada con forro rojo y cuello alto adornada con bordados y bocamangas con vueltas rojas con dos entorchados dorados; chupa roja con bordados dorados; y calzón con bordados dorados en la pernera y ligas doradas. Lleva camisa blanca con chorreras y encajes en los puños y sobre ella en el cuello luce corbatín blanco. Ciñe su cintura, por encima de la casaca, un fajín rojo con dos entorchados y borlas doradas, anudado en el costado izquierdo. Calza medias de seda blancas y zapatos negros con hebillas doradas. Sus cabellos rizados están peinados hacia la frente y luce patillas. De su cuello pende una cinta roja con el Toisón de Oro y una cinta amarilla con una cruz. Cruza su pecho, por encima de la casaca, de derecha a izquierda terciada, la banda de la Orden de Carlos III. Sobre el

¹⁴ El pintor Eduardo Rosales dijo de él “así no se volverá a saber pintar nunca”, según recoge A. Ansón – *op. cit.*, p. 221 y 246–.

lado izquierdo del pecho luce la placa de la Orden de Carlos III y otras dos condecoraciones indeterminadas. También porta un espadín. El bicornio negro está adornado con la escarapela roja del ejército español sujeta con una presilla dorada y plumas blancas propias de su rango. El pomo del bastón de mando es de madera con borla de oro.

La figura está situada en un espacio interior neutro, con el suelo decorado con una alfombra adornada con cenefas.

Es un retrato oficial de encargo que forma pareja con el del rey Fernando IV. Las dos obras le fueron encargadas a Goya por la Junta de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste y estaban destinadas a presidir la sede de la corporación en Zaragoza, donde habrían de cumplir una función representativa y propagandística. Era un encargo institucional de carácter político, ya que la entidad comitente deseaba tener en su sala de juntas, recién terminada la Guerra de la Independencia, a los dos hombres más importantes de la España de la restauración absolutista.

Para su elaboración, el artista realizó un boceto preparatorio tomado del natural y posteriormente una copia reducida, que ofreció a la familia del retratado como regalo personal, pues el duque de San Carlos fue quien firmó el informe final del proceso de depuración al que se sometió a Goya.

La composición destaca la figura del duque en una pose elegante y cortesana sobre el espacio, característicamente goyesco, de un salón en penumbra, definido únicamente en el suelo por los trazos impresionistas de una alfombra, en la que apenas se distinguen las cenefas y los motivos ornamentales.

La paleta de colores es limitada y predominan las tonalidades oscuras. No obstante Goya consigue unos efectos sorprendentes a través del contraste de carmines y dorados sobre el fondo oscuro. En este sentido el rojo y rutilante fajín militar constituye, junto con las chispeantes condecoraciones del pecho, el verdadero foco de atención cromática del cuadro.

La técnica pictórica está conformada por pinceladas sueltas, cortas y empastadas, llena de calidades táctiles, casi impresionista en muchos

fragmentos, como el fajín, los entorchados, las condecoraciones y las plumas. Destaca el modelado del rostro donde ha plasmado con realismo, pero sin acritud, los defectos físicos del personaje, como su nariz aguileña, su mandíbula inferior saliente, y su marcada miopía. Sin embargo, no deja de parecer por su pose y por los gestos de su rostro, un personaje altivo, firme y seguro de su poder y de su posición política.

La obra corresponde a la más avanzada madurez del pintor, que la realizó cuando contaba 68 años y estaba inmerso en unas circunstancias personales y profesionales delicadas. Pues otros jóvenes artistas, como Vicente López, estaban consiguiendo granjearse las preferencias de los ambientes áulicos y Goya deseaba dejar constancia de su indiscutible supremacía como retratista.

72.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de (1771-1828). II duque de San Carlos. VI conde de Castillejo. IX conde del Puerto. X Correo Mayor de Indias. Señor de Valhondo y Santa Cruz de la Sierra.
CRONOLÓGICOS	1815.
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 de encargo. Retrato pendant.

TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Gentilhombre de Cámara del príncipe de Asturias. Mayordomo Mayor de palacio. Ayo del príncipe. Teniente General. Virrey de Navarra. Gobernador de Navarra. Capitán General de Navarra. Primer Secretario de Estado. Consejero de Estado. Director del Banco de San Carlos. Director perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua. Conservador perpetuo de la Universidad de Salamanca. Embajador de España en París. Embajador de España en Londres. Embajador de España en Lisboa. Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Caballero de la Orden de Carlos III. Caballero de la Orden de Isabel la Católica. Caballero de la Orden de Alcántara. Comendador de Esparragosa de Lares. Caballero de la Orden del Espíritu Santo. Caballero de la Orden de San Jenaro. Político. Militar. Absolutista. Firmante del Manifiesto de los Persas. Bastón de mando. Bicornio. Pliego de papel. Memorial. Uniforme militar. Casaca. Botones. Bordados. Entorchados. Chupa. Calzón. Ligas. Camisa. Chorreras. Encajes. Fajín. Corbatín. Borlas. Medias. Zapatos. Hebillas. Patillas. Rizos. Cintas. Venera de la Orden del Toisón de Oro. Banda de la Orden de Carlos III. Cruz de la Orden de Carlos III. Condecoraciones. Espadín. Alfombra. Cenefas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Absolutismo. Gratitud. Poder político. Poder militar. Ejército español. Posición social. Altivez. Firmeza. Impresionismo.

72.4. 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. 221-222.
- 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.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40, p. 37-38.

- 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, p. 188.
- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 42.
- AZPEITIA BURGOS, A. Arte moderno y siglo XIX. En LACARRA, M.^a C., MORTE, C. y AZPEITÍA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 87-115, p. 91, 96-98.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 149, 277, 284-285.
- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976, p. 207.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. *Goya en Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1971, p. 147-150.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 131-132.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1746-1828, p. 35-38.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959, p. 20.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999, p. 27-28.
- 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.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 77, 237, 254.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 146-147.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 36, 47-49.
- 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, 119, p. 17-18.
- 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. 49-50, 70, 72.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 102.
- 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. 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, 33.
- 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. 24-26.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 493.
- *GOYA: 250 aniversario: La vida cotidiana en Aragón en la época de Francisco de Goya 1746-1828*. [CD-ROM]. Zaragoza: Diputación Provincial, 1996
- *GOYA: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 179.
- 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. 117, 133.
- 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. 33.
- LUNA, J. J. Hertigen av 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 89, 177-178.
- *MUSEO de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Ibercaja, 2000, p. 123, 153, 159, 269.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojos de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273¹⁵, p. 236.

¹⁵ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- OLIVÁN BAILE, F. Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragón*. 1952, IV, p. 93-98, p.
- 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. 42.
- 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. 65.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 69.
- 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 en Aragón*. León: Everest, 1977, p. 62.
- 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. 15.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p.134.
- WILSON-BAREAU, J. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47, p. 47.

73.

RETRATO DE LA DUQUESA DE ABRANTES



73. RETRATO DE LA DUQUESA DE ABRANTES

73.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: La duquesa de Abrantes.

Fecha: 1816.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado¹.

Catalogaciones: Gassier 596; GW 1560; Gudiol 650/70, 631/85; Salas 563; Morales y Marín 477.

Inscripción: Firmado y fechado en la partitura que sostiene con la mano derecha: “D.^{ña} Manuela Girón y Pimentel / Duq.^{sa} de Abrantes. / P.^R Goya. 1816”.

73.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

73.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo y tamaño natural de una mujer joven en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, con la mirada hacia el frente, preparada para comenzar a cantar. El brazo derecho está flexionado hacia delante y con la mano derecha sostiene una partitura en cuyo reverso se lee el nombre de la modelo, la firma del pintor y la fecha de realización del

¹ La obra formó parte de la colección artística de los duques de Abrantes; de ella pasó a la colección del conde de la Quinta de la Embajada; posteriormente formó parte de la del conde del valle de Orizaba, según recoge V. de Sambricio –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–, al que cita como *marqués del Valle de Orizaba*. Por descendencia la obra pasó a formar parte de la colección del duque de la Quinta de la Enjarada.

El 29 de abril de 1996, el patronato del Museo del Prado, comunicó la adquisición por 240 millones de pesetas del retrato de *La duquesa de Abrantes*. Ingresó en la institución y fue inventariado con el número de registro Inv. 7713. Por su parte, F. Regueras Grande –*Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 111– matiza que el cuadro pasó a la institución museística “como pago de derechos de sucesión”.

cuadro. El brazo izquierdo está flexionado junto al cuerpo y con la mano izquierda se recoge el chal. Espacio interior, oscuro y neutro.

[Informativa] Viste traje camisa de color azul, de estilo Imperio de talle alto con un lazo en el pecho, sin mangas y con un escote muy amplio ribeteado con encaje blanco y adornado con un botón de perla en el hombro izquierdo. Cubre su espalda y su hombro derecho con un chal de seda amarilla. Los cabellos castaños están peinados con un moño alto y rodetes sobre las orejas y se adornan con una guirnalda de flores blancas y amarillas y hojas verdes. Luce un collar de perlas, en sus orejas lleva pendientes de perlas, y en la mano izquierda, una pulsera de perlas.

73.2.2. *Identificación*

[Indicativa] Manuela Isidra Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Madrid 1794-Madrid 1838), condesa de Coguinás, duquesa de Abrantes, camarera mayor de Palacio.

Hija de Pedro Alcántara Téllez-Girón y Pacheco (Madrid 1755-Madrid 1807), IX duque de Osuna², X marqués de Peñafiel, conde Fontanar, XIII conde de Ureña, y de María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel Téllez-Girón, Borja y Centelles, Diego-López de Zúñiga, Ponce de León (1752³-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

² 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, el contexto en que se realizaron éstos, los precios que se pagaron por las obras, etc. Véanse 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–.

³ F. Regueras Grande –*op. cit.*, p. 67– señala que nació en 1751, mientras que J. Ezquerro Bayo –*Retratos de la familia Téllez-Girón. Novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934, p. 8– sitúa el evento en 1752.

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.

Esposa de Ángel María Francisco Carvajal y Fernández de Córdoba (1783-1839), VII duque de Abrantes, duque de Linares y conde de Aguilar de Inestrillas, caballero mayor de Isabel II, casados en 1813.

Madre 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; y de Vicente Carvajal Téllez-Girón (1828-1899).

Hermana 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 Alcántara Ramón Téllez-Girón Alonso-Pimentel (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-Madrid 1851), condesa de Osilo, marquesa de Santa Cruz de Mudela; 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, Ortega y El Arahal, conde de Fontanar, camarero mayor del Rey, notario mayor del reino de Castilla, duque de Benavente, Béjar, Gandía y Arcos, conde de Mayorga y Valalcázar, marqués de Lomgay y Zahara, duque de Monteagudo en Cerdeña, primer teniente del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española, teniente coronel del Regimiento de Voluntarios de la Corona, caballero de la Orden de Calatrava, gran cruz de la Orden de Carlos III, gentilhomme de cámara con ejercicio y servidumbre del rey Carlos IV y Fernando VII; y de Pedro Alcántara Téllez-Girón Alonso-Pimentel (Quiruelas de Vidriales, Zamora, 1787-1851), príncipe de Anglona, IX marqués de Javalquinto, segundo director del Museo del Prado.

Nieta de Francisco de Borja Alonso Pimentel y Vigil de Quiñónes Borja Aragón y Centelles Enriquez 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; de María Faustina Téllez-Girón y Guzmán; y de Pedro Zoilo Tellez-Giron Perez 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 Arahál, Olvera, Ortegicar, Cazalla de la Sierra, Gumiel de Izán, Briones, camarero mayor del Rey, notario mayor del reino de Castilla, grande de España de primera clase, teniente general de los Reales Ejércitos, coronel del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española, capitán de la compañía de Guardias Alabarderos de la persona de su majestad, gentilhombre de la Cámara de Fernando VI y Carlos III, embajador extraordinario ante el Emperador de Alemania y en las Cortés de Nápoles, Parma y Turín, caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, gran cruz de la Orden de Carlos III.

Sobrina de Francisca de Borja Alonso-Pimentel Téllez-Girón, Borja y Centelles, Diego-López de Zúñiga, Ponce de León (1760-?).

Tía 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 Gibraleón, 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, 1ª voz del Estamento Militar del reino de Cerdeña, Justicia Mayor de Castilla, cuatro veces grande

de España; de Mariano Téllez-Girón y Beaufort-Spontin⁴ (Madrid 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 Gibraleón, 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, 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 María Josefa Gayoso de los Cobos y Téllez-Girón; de Encarnación Camarasa Téllez-Girón; de María Josefa Camarasa Tellez-Girón; de Francisco de Borja de Silva-Bazán Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, XI marqués de Santa Cruz

⁴ 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 historiografía de los últimos años. En este sentido es fundamental la monografía desarrollada por I. Atienza Hernández –*Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid. Siglo XXI, 1987-. En ella, 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 los trabajos de 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 Coloquios 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- .

de 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, gran cruz de la Orden de Carlos III, caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, comendador de la Orden americana 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 (1815-?); de Inés de Silva Téllez-Girón Waldstein y Pimentel, marquesa de Alcañices; y de María Teresa de Silva Téllez-Girón Waldstein y Pimentel.

Cuñada 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, conde de Rivadavia, 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, Adelantado Mayor del reino de Galicia, casado con Josefa Manuela en 1800; y de José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein (¿-1839), marqués del Viso, X marqués de Santa Cruz de Mudela, marqués de Villator, marqués de Bayona, marqués de Arcicollar, conde de Montsanto, conde de Pie de Concha, embajador en Francia y en Inglaterra, mayordomo de Fernando VII, director perpetuo de la Academia Española, casado con Joaquina María del Pilar en 1801.

Bisnieta 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.

[Informativa] Manuela Isidra Téllez Girón y Alonso Pimentel, la “hechicera” Manolita, como cariñosamente la llamaba su madre, nació en Madrid el 6 de diciembre de 1794 y recibió el título de condesa de Coguinás por cesión de su madre. Era la hija menor de los IX duques de Osuna, una de las familias nobles más importante del país, que fueron patronos y mecenas de literatos, artistas, músicos y pintores. Recibió una educación amplia y esmerada, con tutores como Diego Clemencín y Madame de Saint-Hilaire. Culta, como el resto de su familia, sintió especial inclinación por la música⁵ y el canto. Se casó el 1 de enero de 1813, durante la estancia de su familia en Cádiz, con don Ángel María de Carvajal, VIII duque de Abrantes, cuyo temperamento apático contrastaba con el vivaracho de su esposa, quien ostentó desde esa fecha el título de duquesa de Abrantes⁶. Fue madre de seis hijos. Falleció a la edad de 43 años, también en la capital de España, el 9 de enero de 1838, cuatro años después de que muriese su madre.

⁵ Las sesiones musicales que tenían lugar en los salones de los Osuna gozaban de gran fama en la época. Véase una descripción pormenorizada de las mismas en la obra de 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. 86-90–.

⁶ Precisamente la homonimia de este título con el ostentado por su coetánea la duquesa d'Abrantès – famosa escritora francesa y una de las principales cronistas del París revolucionario– ha provocado en alguna ocasión la confusión con nuestra Manuela Téllez Girón.

Sin embargo, las biografías de ambas fueron bien distintas. Laure Permon (Montpellier 1784-Paris 1838), nació dentro de una familia de origen corso. Muy joven, contrajo matrimonio con el general Andoche Junot, que acompañó a Napoleón Bonaparte en las campañas de Italia y Egipto. Fue nombrado embajador en Portugal durante los años 1804-1805. Permaneció en la península hasta 1808, y participó también en las campañas de Alemania y Rusia. Como recompensa a sus servicios, Napoleón creó para él el ducado de Abrantès. Enloqueció y puso fin a su vida suicidándose en 1838.

Laure Junot fue autora de diversas obras como *L'exilé: une rose au désert*; *Histoire des salons de Paris: tableaux et portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe*; *Un amor sin esperanza: novela histórica*; *Catherine II; Mémoires secrets de Madame La Duchesse d'Abrantès ou Souvenirs historiques sur Napoleon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*; *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808*; etc.

73.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo⁷, ofrecido a la efigiada por su madre, la condesa duquesa de Benavente, en calidad de regalo de bodas, tres años después de que ésta tuviese lugar.

Los elementos compositivos buscan la armonía geométrica del conjunto y se combinan certeramente para lograr una aguda y profunda observación psicológica de la duquesa. Por ello, tanto la disposición de la figura en el espacio, como la precisión de los detalles que la acompañan, contribuyen a centrar la atención en su rostro.

La composición⁸ presenta a la figura enmarcada sobre un fondo neutro, levemente iluminado. Por la derecha, la curvatura del brazo y por la izquierda el chal dorado, son elementos que sugieren un movimiento circular, que contribuye a orientar la atención hacia el rostro. Los atributos que luce la presentan ataviada como la musa Euterpe⁹, con la cabeza

⁷ El pintor recibió 4.000 reales por su trabajo, según se lee en un documento fechado el 30 de abril de 1816 recogido en la “Cuenta de Mayordomía y Caballeriza de la Casa de la Excelentísima Señora Condesa Duquesa de Benavente”, citado por la Condesa de Yebes, C. Muñoz Roca-Tallada –*op. cit.*, p. 48– y también por V. de Sambricio –El retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215, p. 214–. En ese mismo año, en el mes de agosto, Goya efigió al hermano mayor de la modelo, don Francisco de Borja, *Retrato del X duque de Osuna* (1816. Óleo sobre lienzo, 202 x 140 cm. Gassier 596; GW 1560; Gudiol 650/70, 630/85; Morales y Marín 476), al igual que once años atrás lo hizo con la hermana de ambos, doña Joaquina María del Pilar, *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), la persona que posó para el pintor aragonés.

Por la ejecución de este retrato de la duquesa de Abrantes, fueron entregados cuatro mil reales de vellón “al Pintor Dn. Fran.^{co} Goya de orden de S. E., en consideración al retrato que ha hecho de la Excma. S.^{ta} Duquesa de Abrantes”, al ordenar su madre el 30 de abril de 1816: “Habonese a mi Mayordomo la cantidad de quatro mil r. s. v. ^{nm} que ha entregado de mi orden al Pintor de Camara D. ⁿ Fran. ^{co} Goya en el mes de la fha.”

⁸ J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v., T. IV 1812-1828, p. 67– indica que se conocen “el dibujo en el Museo del Prado y el boceto de Nueva York”. Y aunque no aporta más precisiones, es probable que se trate de trabajos preparatorios, en los que el pintor ensayó la composición final.

⁹ En la mitología griega, Euterpe –junto a Clío, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope– es una de las nueve musas, hijas del gran Zeus y de Mnemósine, la diosa de la memoria.

Son ninfas relacionadas con los ríos y fuentes, y también son las cantoras divinas que con sus coros e himnos deleitan a Zeus y a los demás dioses en el Olimpo. En ocasiones descienden a la Tierra, actuando de mediadoras entre lo divino y los seres humanos gracias a la inspiración que transmiten a los poetas, proporcionándoles el conocimiento de lo Eterno.

coronada¹⁰ de flores y un papel pautado¹¹ en la mano derecha, mirando al espectador, solicitando graciosamente su complicidad, como pidiendo permiso a un imaginario auditorio para comenzar a cantar¹².

El cromatismo anticipa los rasgos estilísticos de la última época goyesca. La paleta oscura, característica desde el inicio de la Guerra de la Independencia, se renueva y enriquece con nuevas tonalidades de blancos, verdes exquisitos, suaves azules y amarillos vibrantes, que armonizan con las delicadas carnaciones de tonos pálidos, fundamentalmente en los labios y las mejillas. El colorido en su conjunto es vivísimo y vibrante en los tejidos; en cambio, en el modelado de las carnes muestra una factura mucho más académica¹³.

Otra de las novedades expresivas son las tonalidades negras que anticipan obras posteriores –como las pinturas murales de la Quinta del Sordo– sobre

Las musas habitan en el monte Helicón, que está frente al monte Parnaso, el monte de los sabios, donde se encuentra el santuario de Delfos. Se las consideraba inspiradoras de las actividades humanas relacionadas con la cultura, y formaban el cortejo del dios Apolo como protectoras de la Literatura y las Artes.

El poeta griego Hesíodo les dió en el siglo VIII a. C. los nombres con los que se las conoce, pero la protección de cada musa a cada una de las artes respectivas fue decidida en la época romana.

La iconografía más habitual de Euterpe la considera protectora de la Música y de la poesía lírica, y la presenta con una flauta y una corona de flores. Su nombre significa “deliciosa”, y por extensión “deleite”.

Aunque nació en el mundo clásico, la tradición se prolongó al Renacimiento y al Barroco. Durante este periodo su caracterización se enriqueció, y se la presentaba como sutil, elegante, placentera, misteriosa y tierna.

¹⁰ El tocado floral puede estar relacionado con el tema musical recogido en la partitura, o bien aludir genéricamente a la belleza femenina, aunque también cabe pensar que se encuentre en relación directa con el deseo de mostrar a la duquesa con atributos mitológicos, evocando a Euterpe en clave moderna.

¹¹ Aunque la reproducción de los acordes es más nítida que en el *Retrato de Marianito Goya* (Ca. 1813. Óleo sobre tabla, 59 x 47 cm. Madrid, Colección Duque de Alburquerque. Gassier 587; GW 1553; Gudiol 617/70, 593/85; Salas 557; Morales y Marín 439.), no es posible descifrar melodía alguna.

¹² Cuando Goya representa a sus modelos como artistas, suele incluir dentro de la composición los atributos característicos del arte que cultivan. Así, en el retrato de *La marquesa de Villafranca* (1804. Óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm. Madrid, Museo del Prado. Gassier 399; GW 810; Gudiol 490/70, 450/85; Morales y Marín 334.) ésta aparece con el caballete y el pincel, y en *el 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.) aparece estudiando la partitura de una obra que había encargado a Haydn.

¹³ Retorno éste que, con singular clarividencia, percibiera don Elías Tormo al enjuiciar las obras del que llamara “estilo esmaltado y similar al de Vicente López”, según recoge J. L. Morales y Marín –*Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994. p. 337–.

las que contrastan los colores brillantes, como fuertes restregones de luz que realzan con gran expresividad el blanco del escote y el chal brillante.

El contraste entre las diferentes facturas del pincel es sorprendente: Las pinceladas son pequeñas y esmeradas detallando las carnaciones, dando a la figura delicadeza y elegancia. En cambio, son rápidas y enérgicas en las flores de la guirnalda, así como en el vestido y, sobre todo, en los pliegues del echarpe dorado, en el que se acumula toda la energía pictórica originada por los contrastes luminosos.

Es uno de los retratos más espectaculares entre los ejecutados en la década de 1810; y el último que pintará para una dama de la alta nobleza tras la llegada a la corte de Vicente López como nuevo retratista "oficial" del siglo XIX. La obra muestra una combinación de gracia rococó y espíritu romántico, que se avienen perfectamente para mostrar el porte digno y candoroso, y la presencia ingenua y elegante de la joven, en feliz armonía, determinando tanto el carácter y la personalidad como su posición social y el instante escogido en su vida. Toda la obra posee una refinada delicadeza y se advierte sin esfuerzo que el pintor, sintiéndose a su gusto ante la modelo, resaltó su aire tímido y discreto con simpatía, visible en los mil detalles que configuran su serena actitud.

73.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

73.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo y tamaño natural de Manuela Isidra Téllez-Girón Alonso-Pimentel, duquesa de Abrantes, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda, con la mirada hacia el frente, preparada para comenzar a cantar. El brazo derecho está flexionado hacia delante y con la mano derecha sostiene una partitura en cuyo reverso se lee el nombre de la modelo, la

firma del pintor y la fecha de realización del cuadro. El brazo izquierdo está flexionado junto al cuerpo y con la mano izquierda se recoge el chal.

Viste traje camisa de color azul, de estilo Imperio de talle alto con un lazo en el pecho, sin mangas y con un escote muy amplio ribeteado con encaje blanco y adornado con un botón de perla en el hombro izquierdo. Cubre su espalda y su hombro derecho con un chal de seda amarilla. Los cabellos castaños están peinados con un moño alto y rodetes sobre las orejas, y se adornan con una guirnalda de flores blancas y amarillas y hojas verdes. Luce un collar de perlas, en sus orejas lleva pendientes de perlas y en la mano izquierda, pulsera de perlas.

La figura está situada en un espacio interior, neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo, ofrecido a la efigiada por su madre, la condesa duquesa de Benavente, en calidad de regalo de bodas, tres años después de que ésta tuviese lugar.

Los elementos compositivos buscan la armonía geométrica del conjunto y se combinan para lograr una aguda y profunda observación psicológica de la duquesa. Por ello, tanto la disposición de la figura en el espacio, como la precisión de los detalles que la acompañan, contribuyen a centrar la atención en su rostro.

La composición presenta a la figura enmarcada sobre un fondo neutro, levemente iluminado: por la derecha, la curvatura del brazo, y por la izquierda, el chal dorado son elementos que sugieren un movimiento circular, que orienta la atención hacia el rostro. Los atributos que luce la presentan ataviada como la musa Euterpe, con la cabeza coronada de flores y un papel pautado en la mano derecha, mirando al espectador, solicitando graciosamente su complicidad, como pidiendo permiso a un imaginario auditorio para comenzar a cantar.

El cromatismo anticipa los rasgos estilísticos de la última época goyesca. La paleta oscura, característica desde el inicio de la Guerra de la Independencia, se renueva y enriquece con nuevas tonalidades de blancos, verdes, azules y amarillos, que armonizan con las carnaciones. El colorido en su conjunto es

vivo y vibrante en los tejidos; en cambio, en el modelado de las carnes muestra una factura mucho más académica.

Otra novedad expresiva son las tonalidades negras, que anticipan obras posteriores, sobre las que contrastan los colores brillantes, como restregones de luz que realzan el blanco del escote y el chal brillante.

El contraste entre las diferentes facturas del pincel es sorprendente: Las pinceladas son pequeñas y esmeradas detallando las carnaciones, dando a la figura delicadeza y elegancia. En cambio, son rápidas y enérgicas en las flores de la guirnalda, así como el vestido y en los pliegues del echarpe dorado, en el que se acumula toda la energía pictórica originada por los contrastes luminosos.

Es uno de los retratos más espectaculares de la década de 1810 y el último que pintará para una dama de la alta nobleza tras la llegada a la corte de Vicente López como nuevo retratista "oficial" del siglo XIX.

La obra muestra una combinación de gracia rococó y espíritu romántico, que se unen para mostrar el porte digno y candoroso así como la presencia ingenua y elegante de la joven, determinando tanto el carácter y la personalidad como su posición social y el instante escogido en su vida.

Toda la obra posee una refinada delicadeza y se advierte que el pintor, sintiéndose a su gusto ante la modelo, resaltó su aire tímido y discreto con simpatía, visible en los mil detalles que configuran su serena actitud.

73.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Manuela Isidra (1794-1838). Condesa de Coguinas. Duquesa de Abrantes. Euterpe.
CRONOLÓGICOS	1816.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.

FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato alegórico. Retrato conmemorativo. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer joven. Musa. Noble. Camarera mayor de palacio. Cantante. Partitura. Chal. Traje camisa de estilo Imperio. Lazo. Encajes. Botón. Moño. Rodetes. Guirnalda. Flores. Hojas. Collar. Pulsera. Pendientes. Perlas.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Linaje. Aristocracia. Nobleza. Matrimonio. Regalo de bodas. Arquetipos femeninos. Posición social. Afecto. Elegancia. Delicadeza. Música. Canto. Bellas Artes. Mitología. Romanticismo. Rococó. Armonía. Serenidad. Cultura.

73.4. BIBLIOGRAFÍA

- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. La Casa de Osuna. *Historia 16*. Febrero 1987, XII, 130, p. 31-42, p. 40.
- 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.
- AUGÉ, J. L. La Dúchese 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. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 287.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 135.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v., T. IV 1812-1828, p. 67.
- CARRETE PARRONDO, J. La duquesa de Abrantes. 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. 289-290.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1934, p. 43.

- 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.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 48.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25, p. 22.
- 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. 75.
- 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. 32-33.
- 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. 104.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 17.
- 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.
- LÓPEZ REY, J. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, p. 16.
- 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. 33.
- 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.
- MAGAÑA, M. J. La Duquesa de Abrantes. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 136-137.
- 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. Goya: La question n'est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. Paris: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37, p. 30.

- 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, p. 219, 228.
- 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. 75, 93, 255.
- 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 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.
- 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. 168-169.
- 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, p. 37.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: Fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998, p. 78, 81, 89, 105, 109-111, 121.
- 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.
- SAMBRICIO, V. de. El retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215, p. 213.
- 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 70, 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.
- SOPEÑA, F. Las músicas goyescas. 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. 386-395, p. 395.
- 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. 41.

- VEGA, J. Doña Manuela Girón y Pimentel, Duquesa de Abrantes. 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. 216-217.
- 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. 98-100.
- WILSON-BAREAU, J. La lechera de Burdeos. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 349-367, p. 361, 367.
- YEBES, C. MUÑOZ ROCA-TALLADA, Condesa de. *La condesa-duquesa de Benavente: Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías, p. 48, 245, 261.

74.

RETRATO DE RAMÓN SATUÉ ALLUÉ



74. RETRATO DE RAMÓN SATUÉ ALLUÉ

74.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Ramón Satué Allué.

Fecha: 1823¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm.

Localización: Ámsterdam, Rijksmuseum².

Catalogaciones: Gassier 638; GW 1632; Gudiol 718/70, 690/85; Salas 595; Morales y Marín 516.

Inscripción: En el lateral inferior, abajo: “*D. Ramón Satué / Alcalde de Corte/ Por Goya 1823*”.

¹ F. J. Sánchez Cantón –*Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d’autrefois*, p. 77– y posteriormente en un nuevo trabajo –*Goya, refugiado*. *Goya*. 1954, 3, p. 130–, sostiene que la fecha de 1823 que consta en el cuadro es ficticia. Recoge la objeción del erudito y secretario del Museo del Prado M. Beroqui, quien mantenía que Satué dejó de ser Alcalde de Corte en 1820 pasando a ostentar el cargo de ministro togado del Consejo Supremo de Indias. Por ello, resulta muy extraño que tres años más tarde, en el letrero que firma Goya, se consigne no el cargo coetáneo, de mayor relevancia, sino el anterior. Esta argumentación fue puesta en entredicho por M. Núñez Arenas, arguyendo que en el trienio constitucional no existía el Consejo de Indias.

² José Duaso, designado albacea testamentario de Ramón Satué, en una carta dirigida al hermano del finado Pedro Satué, el 8 de enero de 1825, indica que “el retrato del difunto está para ser enviado a su casa nativa, siendo esta una de las cosas que me confió; y si V. sabe alguna ocasión de confianza, se servirá avisármela, porque quizá la sabrá mejor que yo”. No obstante, los deseos del efigiado no se cumplieron, y el retrato no viajó a Fanlo, sino que permaneció en Madrid, según recogen M. García Guatas –Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330, p. 327, 330– y posteriormente A. Ansón –*Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 235–.

Por su parte J. A. Gaya Nuño –*La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 181– estableció el periplo completo de esta obra hasta llegar a su destino actual en Holanda. En un primer momento, tras la muerte de Ramón Satué, el retrato formó parte de la Colección de Vicente de Heredia, marqués de Heredia, noble de origen grausino, residente en Madrid. De ésta pasó a la de Benito Garriga y Haro. El 24 de marzo de 1890 se subastó en París, alcanzando la cifra de 1.500 francos. Tras un tiempo en la Colección de Augusto Boutin, fue nuevamente subastado el 27 de mayo de 1902, siendo adquirido por el Doctor Carvahlo por 9.510 francos. Permaneció en su castillo de Villandry, en la ciudad de Tours (Francia), hasta que fue vendido a la Colección de Duveen Brothers de París. En

74.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

74.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha se oculta dentro del bolsillo derecho del pantalón. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se oculta dentro del bolsillo izquierdo del pantalón. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste un traje de chaqueta de tejido ligero de color negro de estilo informal, compuesto de levita con cuello de solapa abierto y botones negros; chaleco de color rojo; y pantalón con bolsillos laterales. Lleva camisa blanca con chorreras, desabrochada en el cuello. Su cabello es natural, oscuro y crespa, peinado con el flequillo hacia la frente y largas patillas.

74.2.2. Identificación

[Indicativa] Ramón Satué Allué (Fanlo, Huesca 1765-Madrid 1824), magistrado absolutista, amigo de Francisco de Goya, amigo de José Duaso, abogado de la Real Audiencia de Aragón, catedrático de Derecho de la Universidad de Zaragoza, corregidor de Don Benito, Badajoz, corregidor de Cáceres, fiscal de la Audiencia de Sevilla, fiscal de los cuerpos de la Guardia Real, alcalde de la Real Casa y Corte, ministro togado del Consejo de Indias, miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, coleccionista de arte.

Hijo de Francisco Satué Biñuales (Ayerbe de Broto, Huesca ¿-?) y de Francisca Allué Borrueal (Fanlo, Huesca ¿-?).

Hermano de Francisco Satué Allué; y de Pedro Satué Allué (1758-?), abad de la Colegiata de Zafra, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, traductor³.

Sobrino de Matias Allué Borrueal (¿-1788), canónigo fabriquero del Pilar de Zaragoza.

Primo hermano de Antonio Allué Satué (Asín de Broto, Huesca ¿-?), patriarca de las Indias, limosnero Mayor de Su Majestad.

Tío de María Satué Lisa⁴.

[Informativa] Ramón Satué Allué nació en el pequeño municipio de Fanlo, en el valle oscense de Vió en el año 1765, dentro de una familia de infanzones aragoneses, varios de cuyos miembros llegaron a pertenecer al alto clero.

Quedó huérfano siendo niño y quedó bajo la tutela de su tío Matías Allué, quien se encargó de que recibiese una formación completa en Zaragoza. Desde 1779 cursó en la Universidad de Zaragoza tres años en la Facultad de Filosofía, cuatro de Derecho Civil y tres de Cánones. En 1790 obtuvo el título de abogado de la Real Audiencia de Aragón y poco después ganó dos oposiciones a cátedras de Derecho de la Universidad de Zaragoza. Fue también miembro de la Academia Jurídico Práctica y de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Desde Zaragoza pasó al Corregimiento de Don Benito, y posteriormente a Cáceres. Con la invasión francesa se trasladó a Sevilla y Cádiz, y fue designado fiscal de los cuerpos de la Guardia Real y de la Audiencia de

³ Tradujo del francés la obra de Carlet, Louis-François, Marquis de la Roziere. *Estratagemas de la guerra de que se han valido los mayores capitanes del mundo de muchos siglos á esta parte hasta la última paz obra sacada de la historia y de memorias particulares por Carlet de la Roziere; traducida por Pedro Satúe y Allué*. Madrid: [s.n.], 1815. (Imprenta de Francisco de la Parte)

⁴ María Satué Lisa estaba casada con Antonio Pérez Duaso, sobrino de José Duaso y Latre. Esta relación de parentesco entre los sobrinos de ambos personajes, ha confundido a diversos autores, tal es el caso de W. Rincón –Goya y sus retratos de aragoneses. En Morales y Marín, José L. *Goya: Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993, p. 80-81–, para quien Ramón Satué y José Duaso eran primos, cuando en realidad eran contraparentes y amigos, miembros de dos familias diferentes relacionadas entre sí por sus sobrinos, tal como refleja M. García Guatas –Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330–.

Sevilla. En 1814, Fernando VII le nombró alcalde de la real Casa y Corte, y en 1823 pasó a ser ministro togado del Consejo de Indias.

Desde 1822, Ramón Satué, que permanecía soltero, vivió en el edificio de la casa del Real Hospital del Buen Suceso –entre la Puerta del Sol, la calle de Alcalá y la carrera de San Jerónimo–, del que había sido nombrado administrador José Duaso. En este domicilio coincidió con Francisco de Goya, que durante los primeros meses de 1824, hasta la promulgación de la amnistía del mes de mayo, vivió bajo la protección de Duaso.

Fue un hombre culto y poseyó una importante colección de pinturas de Ramón y Francisco Bayeu, que posteriormente donó al templo del Pilar⁵.

Falleció a la edad de cincuenta y nueve años, el 21 de diciembre de 1824, designando como albacea testamentario al capellán real José Duaso Latre, contrapariante suyo y amigo de Goya.

74.2.3. Interpretación

Retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo realizado para testimoniar el agradecimiento a la protección prestada por el efigiado⁶ a Goya durante el inicio de la Década Ominosa.

Es un ejemplo característico del estilo de la última etapa goyesca, en la que los encargos oficiales han dejado de ocupar un lugar importante en la producción del artista, que pinta –casi exclusivamente– retratos de amigos en los que goza de plena libertad para interpretar las fisonomías de un modo cada vez más libre y pictórico.

La composición se caracteriza por la sencillez de recursos utilizados. La figura se recorta sobre un fondo oscuro envuelta en una atmósfera ambiental

⁵ Una detalladísima información sobre estas obras se encuentra en M. García Guatas –*op. cit.*, p. 328–.

⁶ Goya tenía fundadas razones para temer las represalias y persecuciones generalizadas que se desencadenaron a mediados de noviembre de 1823 en Madrid contra los liberales, finalizada la revolución liberal y restablecido el absolutismo por los denominados Cien mil hijos de San Luis. En esos momentos de incertidumbre –viéndose anciano y en peligro– acudió solicitando amparo a dos amigos y paisanos suyos, bien vistos y situados en el régimen absolutista: el clérigo José Duaso Latre y el magistrado

característica de los retratos goyescos de finales del siglo XVIII⁷ y domina el espacio circundante con su postura firme sobre el suelo, recia, casi en jarras, con un aire de tranquila seguridad en sí mismo. Su sonrisa expresiva y su mirada directa revelan la familiaridad con el pintor, y por extensión, con el espectador, a la vez que la camisa entreabierta y el cabello despeinado le confieren un aire de cercana familiaridad.

La paleta es oscura y de matices limitados, aunque compensa la falta de variedad en el color con la luminosidad sutil de los negros, rojos y marrones, que adquieren gran intensidad y brillantez. Dentro de esta gama restringida, el blanco de la camisa realza la claridad, y los destellos de carmín del chaleco se convierten en llamaradas intensas que proporcionan a la obra una gran intensidad visual.

El modelado es vigoroso, aunque cuidado; y el volumen y la corporeidad de la figura se expresan mediante la densidad de las pinceladas.

Es un retrato magnífico que destaca por su profunda carga psicológica y por su capacidad para revelar el carácter franco y firme de un hombre que ha tenido una significación especial en la biografía de un Goya anciano y vulnerable.

Ramón Satué Allúe. Los dos vivían en el edificio del Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso, del que Duaso era administrador, y en el que el segundo tenía alquilada una vivienda.

⁷ En este sentido F. Licht –*Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 309, 315-317– indica que entre este *Retrato de Satué* y el *Retrato del IX duque de Osuna* (Ca. 1797-1799. Óleo sobre lienzo, 113 x 83, 2 cm. Nueva York, Frick Collection. Gassier 309, GW 674; Gudiol 399/70, 379/85; Morales y Marín 282) existe una continuidad estilística muy interesante. Compara las dos obras y advierte similitudes en la disposición de las figuras ante los fondos respectivos, a la vez que deja patentes las diferencias entre la proporción de las respectivas figuras y el formato del lienzo.

74.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

74.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de Ramón Satué Allué en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado hacia la cadera y la mano derecha se oculta dentro del bolsillo derecho del pantalón. El brazo izquierdo está flexionado hacia la cadera y la mano izquierda se oculta dentro del bolsillo izquierdo del pantalón.

Viste un traje de chaqueta de tejido ligero de color negro de estilo informal, compuesto de levita con cuello de solapa abierto y botones negros; chaleco de color rojo; y pantalón con bolsillos laterales. Lleva camisa blanca con chorreras, desabrochada en el cuello. Su cabello es natural, oscuro y cresgado, peinado con el flequillo hacia la frente y largas patillas.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo realizado para testimoniar el agradecimiento a la protección prestada por el efigiado a Goya durante el inicio de la *Década Ominosa*.

Constituye un ejemplo característico del estilo de la última etapa goyesca, en la que los encargos oficiales han dejado de ocupar un lugar importante en la producción del artista, que pinta –casi exclusivamente– retratos de amigos en los que goza de plena libertad para interpretar las fisonomías de un modo cada vez más libre y pictórico.

La composición se caracteriza por su sencillez. La figura se recorta sobre un fondo oscuro envuelta en una atmósfera ambiental característica de los retratos goyescos de finales del siglo XVIII; y domina el espacio circundante con su postura firme sobre el suelo, recia, casi en jarras, con un aire de tranquila seguridad en sí mismo. Su sonrisa expresiva y su mirada directa

revelan la familiaridad con el pintor y con el espectador, a la vez que la camisa entreabierta y el cabello despeinado le confieren un aire de cercana familiaridad.

La paleta es oscura y de matices limitados, aunque compensa la falta de variedad en el color con la luminosidad sutil de los negros, rojos y marrones, que adquieren gran intensidad y brillantez. Dentro de esta gama restringida, el blanco de la camisa realza la claridad; y los destellos de carmín del chaleco se convierten en llamaradas intensas que proporcionan a la obra una gran intensidad visual.

El modelado es vigoroso, aunque cuidado; y el volumen y la corporeidad de la figura se expresan mediante la densidad de las pinceladas.

Es una obra magnífica que destaca por su profunda carga psicológica y por su capacidad para revelar el carácter franco y firme de uno hombre que ha tenido una significación especial en la biografía de un Goya anciano y vulnerable.

74.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Satué Allué, Ramón (1765-1824).
CRONOLÓGICOS	1823.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Absolutista. Magistrado. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de José Duaso. Protector de Francisco de Goya. Abogado de la Real Audiencia de Aragón. Catedrático de Derecho de la Universidad de Zaragoza. Corregidor de Don Benito. Corregidor de Cáceres. Fiscal de la Audiencia de Sevilla. Fiscal de los cuerpos de la Guardia Real. Alcalde de la Real Casa y Corte. Ministro togado del Consejo de Indias. Miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos

	del País. Coleccionista de arte. Traje de chaqueta. Levita. Botones. Bolsillos. Pantalón. Chaleco. Camisa. Chorreras.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Gratitud. Seguridad en sí mismo. Protección. Expresividad. Fortaleza. Sencillez compositiva. Poder político. Oscuridad. Estética decimonónica. Paisanaje.

74.4. 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. 234-235.
- ANSÓN NAVARRO, A. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66, p. 65.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 142.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 190.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 17, 123, 140, 189.
- 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. 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, 68, 72.
- GARCÍA GUATAS, M. Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 110.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 181.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*. 2.^a ed. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1985, p.683.
- 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. 133.

- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 309, 315-317.
- LÓPEZ REY, J. Goya. Madmen and monarchs. *Art News*. 1970, p. 56-59, 81, p. 57.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 90.
- 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. 80-81.
- SAMBRICIO, V. de. El retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215, p. 213.
- 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, p. 95.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 77-78.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-133.
- TORRALBA SORIANO, 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. 306.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 68.
- 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. 42.

75.

RETRATO DE JOSÉ DUASO LATRE



75. RETRATO DE JOSÉ DUASO LATRE

75.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: José Duaso y Latre.

Fecha: 1824.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 74 x 59 cm.

Localización: Sevilla, Museo de Bellas Artes¹.

Catalogaciones: Gassier 639; GW 1633; Gudiol 719/70, 691/85; Salas 596; De Angelis 655; Morales y Marín 517.

Inscripción: En el ángulo inferior derecho: “*D. José Duaso / por Goya de 78 años*”.

75.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

75.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo largo de un hombre adulto en pie, con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia su izquierda. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo. El brazo izquierdo está flexionado por delante del pecho, y sostiene con la mano izquierda un libro abierto hacia el que dirige la mirada. Espacio interior neutro y muy oscuro.

[Informativa] Viste indumentaria talar de color negro, compuesta de sotana y manteo. Sus cabellos son grises y cortos y están cubiertos con un solideo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Real Orden de Carlos III y otra

¹ La obra permaneció en posesión de D. José Duaso. A su muerte pasó a diferentes miembros de su familia hasta que en 1954, en un artículo publicado en la revista *Goya*, fue dado a conocer públicamente y ubicado por Sánchez Cantón en la colección madrileña del Sr. Rodríguez Bavé, pariente del efigiado. Hasta esa fecha no se había presentado a ninguna exposición ni se había publicado nada sobre ella. En 1969 fue adquirida por el Estado español para que formase parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Véase R. Izquierdo Moreno –El canónigo don José Duaso y Latre. En *Goya: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 140–.

condecoración indeterminada. El libro que lee es un breviario de cubiertas rojas.

75.2.2. Identificación

[Indicativa] José Duaso Latre (Campol, Huesca 1775-Madrid 1849), eclesiástico, clérigo, sacerdote, canonista, absolutista, matemático, economista, catedrático de Matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos, académico de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, capellán de honor de Su Majestad, teniente vicario auditor general del Ejército y de la Armada, académico de la Real Academia Española de la Lengua, bibliotecario de la Real Academia Española de la Lengua, redactor y director de la Gaceta de Madrid, administrador del Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso, juez de la Real Capilla, diputado de las Cortes de Cádiz, caballero de la Orden de Carlos III, amigo de Francisco de Goya, amigo de Ramón Satué, amigo y mentor de Francisco Javier de Burgos², montañero³.

Hijo de Miguel Duaso y Meliz, y de María Latre y Sarrate.

Tío de Antonio Pérez y Duaso⁴, y de Francisco Otín y Duaso (¿-1876), académico de número de la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Pío⁵.

² Francisco Javier de Burgos fue nombrado por la reina regente, María Cristina, ministro de Fomento el 21 de octubre de 1833, preparó e hizo publicar el 30 de noviembre de ese mismo año el decreto que contenía la división civil administrativa en provincias del territorio español, que con pequeñas modificaciones sigue vigente en la actualidad.

³ Fue uno de los primeros pirineistas de los que la historia del deporte tiene noticia.

⁴ Antonio Pérez y Duaso estuvo casado con María Satué y Lisa, sobrina de Ramón Satué Allué (Fanlo, Huesca 1765-Madrid 1824). La relación personal y un origen geográfico común entre José Duaso y Antonio Allué, ha hecho que se les atribuyese una relación de parentesco, como tío y sobrino, que la bibliografía posterior ha desvelado falsa, cuestión está que es despejada por A. Ansón –*Goya y Aragón: Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 234– y por M. García Guatas –Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330–. Ramón Satué también fue retratado por Goya un año antes: *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).

⁵ Se conserva en la Biblioteca Nacional un ejemplar impreso de su discurso de recepción, *Discurso leído ante la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso: En el acto solemne de su recepción de académico de número de la misma por Francisco Otín y Duaso*. Madrid: [s.n.], 1868 (impresa por Alejandro Gomez Fuentenebro).

[Informativa] José Duaso Latre nació el 8 de enero de 1775 en la casa de San Martín de Puytaráns, en el valle oscense de la Solana, término de Campol, un pequeño pueblo del Pirineo oscense actualmente despoblado, en el seno de una familia de origen humilde. En 1788 inició los estudios de Filosofía y Jurisprudencia en la Universidad de Zaragoza, y más tarde estudió Teología, licenciándose en Sagrados Cánones en agosto de 1798. Su carácter inquieto le llevó a simultanear estos estudios, desde 1795 con los de Matemáticas y de Economía Civil, en la cátedra de Economía Civil de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. No obstante, en julio de 1794, – para poder sufragar su formación– tomó posesión de una ración de la iglesia parroquial de La Seo de Zaragoza, como clérigo tonsurado.

Sus estudios de Matemáticas los realizó con el prestigioso profesor Luis Rancaño de Cancio. Se diplomó en esta disciplina en mayo de 1799, con una disertación sobre la *Aplicación del Álgebra a la Geometría*, que obtuvo la máxima calificación. También se diplomó en junio de ese mismo año en Economía, y los excelentes resultados en ambas materias le valieron la concesión de una medalla y el título de socio de la institución sin contribución. En la misma Sociedad estudió también Agricultura; y en la Junta General celebrada el día 6 de julio de 1799 fue nombrado secretario de la clase de Agricultura. Dados sus conocimientos de francés, italiano e inglés se le encargó específicamente examinar la viabilidad económica y política de los proyectos agrícolas.

El mismo año 1799 fue ordenado sacerdote y nombrado capellán de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza. Continuó su formación, y en noviembre de 1801 se doctoró en Cánones por la Universidad de Zaragoza. Desde 1800 ocupaba, como sustituto de su maestro Luis Rancaño, la cátedra de Matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa, de la que fue nombrado catedrático titular el 19 de marzo de 1802⁶. Fue miembro

⁶ José Duaso sucedió a su maestro y mentor Luis Rancaño de Cancio y a Josef Vasconi en la cátedra de Escuela de Matemáticas. Para ampliar la relevancia de Duaso como matemático véase M. Hormigón Blázquez. 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*

muy activo de la Sociedad, asistiendo con regularidad a las juntas y comisiones. A propuesta de la Junta de Escuelas fue nombrado socio de mérito el 6 de mayo de 1803. En el curso 1804-1805 ocupó el cargo de consiliario para cánones de la Universidad de Zaragoza.

Con ese excelente bagaje intelectual e institucional, a primeros de mayo de 1805 José Duaso marchó a Madrid, dispuesto a buscarse un mejor acomodo, que consiguió pronto, pues el 19 de julio de 1805 fue nombrado por Carlos IV capellán de honor de Su Majestad, después de la correspondiente oposición.

Durante la Guerra de la Independencia logró poner a salvo de los franceses las joyas de la Real Capilla, y ello le valió ser recompensado posteriormente por Fernando VII, quién le nombró en 1814, caballero pensionado de la Real Orden de Carlos III. En 1809 fue redactor segundo de la Gaceta del Gobierno de Sevilla, y compaginó este puesto con el de vicario general del ejército de Castilla, Asturias y Galicia.

Fue diputado de las Cortes de Cádiz en 1813 en representación de Aragón⁷, tuvo una participación muy destacada en la sesión celebrada el 2 de noviembre de 1813, en relación con los problemas económicos suscitados por la circulación de la moneda francesa. Cesó a finales de ese año, pues no se presentó a las elecciones. En 1814 publicó *Vicios de la contribución directa decretada por las cortes extraordinarias en septiembre de 1813*⁸, en la que criticaba muy enérgicamente el *Censo de frutos y manufacturas de*

Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias. Madrid: Diputación Provincial de Madrid, 1980, p.127-141.

⁷ Allí mantuvo una buena amistad con el diputado liberal aragonés Isidoro de Antillón, aunque no compartía sus ideas. Ideológicamente, según la opinión de Arturo Ansón *–op. cit.*, p. 236– debía sintonizar con otros eclesiásticos aragoneses del grupo de los “*diputados persas*”, como Juan Francisco Martínez Castellón, posteriormente obispo de Palencia; o Jerónimo Castellón, después obispo de Tarazona. Eran reformistas moderados, en la órbita jovellanista, pero opuestos a los liberales constitucionales.

⁸ Esta aportación suya ha visto recientemente la luz en una valiosa edición. Duaso y Latre, J. *–Vicios de la contribución directa decretada por las cortes extraordinarias en septiembre de 1813*. Plana, Antonio. *Agravios hechos en el repartimiento de la contribución directa de Aragón en especial, y a toda la agricultura de España en general*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Instituto Aragonés de Fomento; Institución Fernando el Católico, 2001. Colección Biblioteca de Economistas Aragoneses; 5–.

1799, después de haber cotejado sus partidas y de haber verificado las 2.100 operaciones contenidas en sus cuadros.

Con la restauración absolutista fue nombrado chantre de la Catedral de Málaga, y administrador del Hospital e Iglesia del Buen Suceso de Madrid.

En 1814 fue nombrado académico y bibliotecario de la Real Academia Española de la Lengua, ocupando el sillón de la letra M, y se distinguió por su contribución al enriquecimiento del diccionario con la entrada de gran número de voces aragonesas. En 1823 fue jefe de redacción y primer redactor de la Gaceta de Madrid, cargo que desempeñó hasta su dimisión, cuatro años después, en 1827. En 1824 fue designado por el rey, junto a otros dos vocales, para encargarse del arreglo y dirección del Museo de Ciencias. Durante esta época fue amigo y vecino de Goya en la calle Villaverde de Madrid, y por su calidad de personaje ligado con el absolutismo, pudo, en aquellos difíciles momentos, con su generosidad, ayudar a algunos amigos. Así su casa en el Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso, sirvió de refugio al pintor y a otros liberales aragoneses al inicio de la Década Ominosa, durante tres meses, hasta la promulgación del decreto de amnistía, en mayo de 1824, por Fernando VII⁹. En marzo de 1826 fue nombrado juez de la Real Capilla y teniente general vicario y auditor general castrense.

En 1834 la reina regente María Cristina de Nápoles, le apartó de su cargo de capellán de Honor, en el que fue repuesto, al fin de sus días por Isabel II. En 1847 fue nombrado teniente vicario subdelegado apostólico castrense y auditor general del Ejército y la Armada. Amante de su tierra natal y de la naturaleza, fue un notable montañero aficionado, precursor de los grandes pirineistas decimonónicos, y uno de los primeros en llevar a cabo el ascenso

⁹ A. Ansón *–op. cit.*, p. 235-238–, resalta que Goya temía las represalias y persecuciones generalizadas que se desencadenaron a mediados de noviembre de 1823 en Madrid contra los liberales. En esos momentos de incertidumbre, y viéndose anciano y en peligro, acudió en petición de amparo a dos amigos y paisanos suyos, bien vistos y situados en el régimen absolutista, el clérigo D. José Duaso Latre y el magistrado Ramón Satué Allué, quienes se lo brindaron generosamente.

deportivo a cumbres como el Aneto y el Monte Perdido. Falleció en Madrid el 24 de mayo de 1849.

75.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo, realizado para testimoniar el agradecimiento a la generosa hospitalidad y protección prestada por el efigiado¹⁰ a Goya durante el inicio de la *Década Ominosa*.

Refleja muy bien, como algunos otros retratos inmediatamente posteriores¹¹, los rasgos más relevantes de la última etapa goyesca, caracterizada por el gusto por los formatos pequeños, la simplificación compositiva, la síntesis cromática y la influencia latente de las *Pinturas Negras*.

La composición se caracteriza por la sencillez de recursos utilizados para resaltar la expresión del personaje, destacando su volumen y corporeidad, mediante la ausencia de contrastes tonales y la densidad de las pinceladas.

Goya utiliza una reducida gama de negros profundos para el fondo y la sotana, sobre los que destaca especialmente la cabeza -iluminada a contraluz sobre el rostro, con la luz artificial procedente de una bujía o de una lámpara nocturna-, construida con vigor y modelada con empastes acusados. Destacan el blanco, el carmín y el negro que confieren al rostro, en particular a la nariz y a la boca, una expresiva vitalidad, energía y franqueza. Desde el fondo oscuro, destacan también los brillos de las

¹⁰ Fue J. Sánchez Cantón quien primero dio a conocer esta obra –en 1954– y quien averiguó la identidad del retratado en uno de sus artículos –Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-131–. En este trabajo precisó que al poco de producirse la muerte de Duaso, Vicente de la Fuente publicó su biografía, *-Biografía del Doctor Don José Duaso y Latre*. Madrid: [s.n.], 1850 (Imprenta de D. S. de Ancos)- en la que se recogía el hecho de que, al finalizar la revolución liberal en 1823, restablecido el absolutismo por los denominados Cien mil hijos de San Luis, Duaso tuvo refugiados en su casa del Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso a varios de sus amigos y paisanos comprometidos por liberales, a quienes ocultó y prestó protección.

¹¹ Muy señaladamente con el *Retrato de Joaquín María Ferrer* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm. Roma, Colección de la Marquesa de la Gándara. Gassier 641; GW 1659; Gudiol 735/70, 705/85; Morales y Marín 519), con el de su esposa, *Retrato de Manuela Álvarez Coiñas* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Roma, Colección Marquesa de la Gándara. Gassier 642; GW 1660; Gudiol 736/70, 706/85; Morales y Marín 520), con el *Retrato de Leandro Fernández de Moratín* (1824. Óleo sobre lienzo, 45 x 47 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Gassier 643; GW 1661; Gudiol 737/70, 707/85; Morales y Marín 521) y

condecoraciones y las cubiertas rojas del libro sujetas por una mano cuya colocación no es totalmente espontánea¹².

La fortaleza es el rasgo temperamental más resaltado en el lienzo y Goya utiliza una técnica en consonancia con el modelo, destacando el volumen a través del fuerte claroscuro y de la densidad de la pincelada. En medio de la oscuridad y las sombras, sobresale la seguridad y firmeza que produce el rostro de Duaso, como si Goya hubiese querido trasponer al lienzo las emociones que, en unos meses tan cargados de significados vitales para él, le produjeron el amparo y la protección brindadas por el canónigo aragonés¹³, al que casi doblaba en edad.

75.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

75.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo largo de José Duaso Latre, de pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo. El

con el *Retrato de Mariano Goya* (1827. Óleo sobre lienzo, 52 x 41,2 cm. Lausana, Colección Georges A. Embiricos. Gassier 679; GW 1664; Gudiol 765/70, 738/85; Morales y Marín 525).

¹² F. Torralba *—op. cit.*, p. 68— lo valora así: “el rostro es admirable en su ejecución, calidad y frescor pictórico, así como expresivo y también la mano es de realización jugosa, si bien su colocación no resulte tan espontánea y adecuada como en otros de los cuadros a que me he referido antes y que he llamado transitivos”.

¹³ Este retrato de José Duaso, así como el de su sobrino Francisco Otín, realizado a lápiz por Goya en las mismas fechas -catalogado en Gassier, W., Wilson, J. y Lachenal, F. *Goya: Live and work*. Fribourg: Office du Livre, 1971, p. 329, con el n° 1634—, tienen además de su indudable mérito artístico, un insoslayable valor testimonial, evocando un periodo de una gran dureza personal y política en la vida del pintor. El retrato a lápiz (14 x 9’5 cm.) pertenece a la colección Rodríguez Babé de Madrid, y representa al sobrino de Duaso, con quien debía convivir, a la edad de veinticinco años. Por su parte, Francisco Otín y Duaso, llegó a ser un especialista en numismática antigua, y fue nombrado por su tío, en 1848, albacea testamentario. F. J. Sánchez Cantón *—op. cit.*, p. 134—, describe con mayor minuciosidad esta obra, precisando que “A los lados de la cabeza se leen todos estos datos: *D. F.º Otín / de 25 / años P.º Goya 1824*. Al pie en tinta y caligrafiado, el letrero: *Goya lusus causa / fecit 78 annis natu.*”. Así mismo, resalta la seguridad del trazo y la luminosidad y magistralidad de la caracterización.

Para ampliar datos sobre este personaje, así como sobre sus vinculaciones con el coleccionismo de obras de Goya en el siglo XIX véase también N. Glendinning. José Lázaro Galdiano y el Mercado de las obras de Goya. En M. Cano Cuesta. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I, p. 11-33, p. 31.

brazo izquierdo está flexionado por delante del pecho, y sostiene con la mano izquierda un breviario de cubiertas rojas en el que fija la mirada.

Viste indumentaria talar negra, compuesta de sotana y manteo. Su cabello gris y corto está cubierto con un solideo. Sobre el lado izquierdo del pecho luce la cruz de la Orden de Carlos III y otra condecoración indeterminada.

La figura está situada en un espacio interior neutro y muy oscuro.

Es un retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo, realizado para testimoniar el agradecimiento a la generosa hospitalidad y protección prestada por el efigiado a Goya durante el inicio de la *Década Ominosa*.

Refleja los rasgos más relevantes de la última etapa de la obra goyesca, caracterizada por el gusto por los formatos pequeños, la simplificación compositiva, la síntesis cromática y la influencia latente de las *Pinturas Negras*.

La composición se caracteriza por la sencillez de recursos utilizados para resaltar la expresión del personaje, destacando su volumen y corporeidad, mediante la ausencia de contrastes tonales y la densidad de las pinceladas.

La gama cromática se reduce a los negros profundos del fondo y la sotana, sobre los que destaca la cabeza construida con vigor y modelada con empastes acusados. Resaltan el blanco, el carmín y el negro que confieren al rostro vitalidad, energía y franqueza. Desde el fondo oscuro, destacan los brillos de las condecoraciones y las cubiertas rojas del libro sujetas por una mano cuya colocación no es totalmente espontánea.

La fortaleza es el rasgo temperamental más resaltado en el lienzo y Goya utiliza una técnica en consonancia con el modelo, destacando el volumen a través del fuerte claroscuro y la densidad de la pincelada. En medio de la oscuridad y las sombras, sobresale la seguridad y firmeza que produce el rostro de Duaso, como si Goya hubiese querido trasponer al lienzo las emociones que, en unos meses tan cargados de significados vitales para él, le produjeron el amparo y la protección brindadas por el canónigo aragonés, al que casi doblaba en edad.

75.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Duaso Latre, José (1775-1849).
CRONOLÓGICOS	1824.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo largo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato psicológico.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Eclesiástico. Clérigo. Sacerdote. Canonista. Absolutista. Matemático. Economista. Catedrático de Matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos. Miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Capellán de honor de Su Majestad. Teniente Vicario Auditor General del Ejército y de la Armada. Académico de la Real Academia Española de la Lengua. Bibliotecario de la Real Academia Española de la Lengua. Redactor de la Gaceta de Madrid. Director de la Gaceta de Madrid. Administrador del Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso. Juez de la Real Capilla. Diputado de las Cortes de Cádiz. Caballero de la Orden de Carlos III. Amigo de Francisco de Goya. Amigo de Ramón Satué. Amigo de Francisco Javier de Burgos. Mentor de Francisco Javier de Burgos. Protector de Francisco de Goya. Montañero. Breviario. Sotana. Solideo. Manteo. Cruz de la Orden de Carlos III. Condecoraciones.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Hospitalidad. Gratitud. Oscuridad. Intimidad. Inteligencia. Fortaleza. Seguridad. Poder político. Religiosidad. Protección. Sobriedad cromática. Sencillez compositiva. Absolutismo. Paisanaje.

75.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- ANSÓN NAVARRO, A. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66, p. 65.

- 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. 235-238.
- 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, p. 188.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 309.
- *BIOGRAFÍA del doctor D. José Duaso y Latre*. Madrid: S. de Ancos, 1850.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 190.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 35.
- 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. 417.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 17.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en Andalucía. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175, p. 175.
- 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. 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. 68.
- GARCÍA GUATAS, M. Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 326-330.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 116.
- GASSIER, W., WILSON, J. y LACHENAL, F. *Goya: Live and work*. Fribourg: Office du Livre, 1971, p. 329.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Maior, p. 42-43, 320.
- 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. 31.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 18.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 182.

- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*. 2.^a ed. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1985, p. 684.
- 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.
- 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 90-91.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojos de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p.229-273¹⁴, p. 231-233.
- PARDO CANALIS, E. Bosquejo histórico de don José Duaso. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1968, III, p. 253-280.
- 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. 42.
- 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. 80-81.
- SAMBRICIO, V. de. Don José Duaso Latre. 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. 62-63.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, 130-134.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 77-78.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.

¹⁴ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 68-69.
- 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. 44.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 118-119.

76.

RETRATO DE JOAQUÍN MARÍA FERRER



76. RETRATO DE JOAQUÍN MARÍA FERRER

76.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Joaquín María Ferrer.

Fecha: 1824¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Localización: Roma², Colección de la Marquesa de Gándara.

Catalogaciones: Gassier 641; GW 1659; Gudiol 735/70, 705/85; Morales y Marín 519.

Inscripción: Firmado en el ángulo inferior de izquierdas “Goya” y fechado en el ángulo inferior de la derecha “París 1824”.

76.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

76.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo de un hombre adulto en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo. El brazo izquierdo está flexionado por delante del pecho y sostiene con la mano izquierda un libro de formato pequeño. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje de chaqueta de color oscuro, compuesto de levita abotonada con cuello de solapa. Lleva camisa de color blanco y sobre ella corbatín también

¹ Goya residió en París durante dos meses y medio. Se instaló en el número 5 de la calle Marivaux, cerca del Hotel Favart, donde vivía Jerónimo Goicoechea, primo de la esposa de Javier Goya, Gumersinda Goicoechea. Estuvo en la capital francesa entre el 30 de junio de 1824 y mediados de septiembre de ese mismo año, pues su llegada a Burdeos está documentada el 20 de septiembre. Por tanto, durante los meses de verano de ese año de 1824 fue cuando pintó la pareja de retratos de los esposos Ferrer.

² Este lienzo, junto con el de su esposa, Manuel Álvarez Coñas, fue pintado por Goya en París, donde residió el matrimonio desde 1824 hasta 1833. Cuando a la muerte de Fernando VII, la familia Ferrer-Álvarez volvió a España, trajeron consigo los retratos que Goya les había pintado, que permanecieron en posesión de sus sucesores hasta que posteriormente, fueron a parar a las colecciones del conde de Caudilla y marqués de Baroja en Madrid. Fue expuesto en Madrid, en la gran exposición del año 1900. En 1930, F. J. Sánchez Cantón –*Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. *Maîtres d'autrefois*, p. 80– señala que, por esas fechas, los dos lienzos pertenecían a la marquesa de Baroja, y se conservaban en la ciudad de Biarritz. Posteriormente pasaron a Roma, a la colección de la marquesa de Gándara.

blanco. Su cabello es natural, oscuro y cresgado, peinado con el flequillo hacia la frente.

76.2.2. Identificación

[Indicativa] Joaquín María Ferrer y Cafranga³ (Pasajes de San Pedro, Guipúzcoa 1777-Santa Águeda 1861), comerciante, liberal, exiliado, burgués, amigo de Francisco de Goya, coleccionista de arte, editor, erudito, corresponsal de Francisco de Goya, político, ponente de la Constitución de 1837, ministro, alcalde de Madrid, diputado de las Cortes, senador de las Cortes, vicepresidente del Senado, presidente del Consejo de Ministros.

Esposo de Manuela Álvarez Coiñas y Thomas, casados en 1816.

Padre de Flora Ferrer Álvarez (París 1825-?); de Amora Ferrer Álvarez; y de Isabel Ferrer Álvarez.

Hermano de Francisco Javier Ferrer y Cafranga, comerciante; y de José Joaquín Ferrer y Cafranga (Pasajes de San Juan 1763-Bilbao 1818), comerciante y astrónomo.

Tío de Juan Manuel Ferrer.

Cuñado de José Álvarez (1797-?).

[Informativa] Joaquín María Ferrer nació en Pasajes de San Juan en el año 1777, en el seno de una familia dedicada a las actividades comerciales. Desde muy temprana edad trabajó en una entidad comercial de San Sebastián y a los 17 años se reunió en Cádiz con su hermano mayor Francisco Javier que comerciaba con América, trasladándose a Buenos Aires. Durante la invasión napoleónica se estableció como comerciante por cuenta propia en Lima, Perú. En 1816 volvió a España y se instaló en Madrid, donde se casó con Manuela Álvarez. De ideología liberal, en 1822 inició su carrera política como diputado por Guipúzcoa. Votó en las Cortes de Sevilla la deposición de Fernando VII y por ello fue condenado a muerte.

³ Es posible encontrar citado su segundo apellido como Cafrada.

Ferrer organizó su salida del país desde Cádiz, donde tenía muy buenos contactos, y obtuvo un pasaporte gracias a sus relaciones con el general conde de Bourmont, jefe del cuerpo expedicionario francés. Embarcó en Gibraltar y llegó a Inglaterra, donde el alcalde de Grandville le otorgó pasaporte para París.

El 28 de diciembre de 1823, –en compañía de Salcedo, su secretario y colaborador– se instaló en la capital francesa, en el nº134 de la calle Montmartre y obtuvo un permiso de residencia de seis meses. En París organizó rápidamente su vida y puso al día sus asuntos comerciales con los banqueros de la colonia española: Delesset, Mallet, Bagueneau y Aguado. Entre sus compatriotas, visitaba frecuentemente a González Arnao, a Joaquín Pérez Vizcaíno, marqués de Ponteijos, al conde de Toreno, al duque de San Carlos, etc., y se convirtió muy rápidamente en el jefe moderado del partido liberal en el exilio. El 1 de mayo de 1824, se instaló en el número 15 de la calle Bleue⁴; en el distrito de Granje-Batelière. En este domicilio recibió a su esposa, que se reunió con él, cinco meses más tarde, el 6 de mayo de 1824.

En el verano de 1824, Goya se convirtió en amigo íntimo y pintor de la familia. En julio de 1824, Ferrer como sus conciudadanos, fue sometido a una vigilancia intensa, porque llegaron del Ministerio de Estado español informaciones a la policía de París sobre sus actividades políticas. La vigilancia se estrechó especialmente entorno a Ferrer⁵ dada su relación con los coroneles Cárdenas, Armenteros, y el general Morillo.

Joaquín María Ferrer estaba bien introducido en el ambiente parisino de la cultura. Durante este período de 1824 y 1825 mantuvo con Goya una relación epistolar⁶ constante. A través de estas cartas sabemos que Goya

⁴ Este era el domicilio en el que Goya visitó a esta familia, y el lugar en el que pintó esta pareja de retratos.

⁵ Véase sobre este aspecto el trabajo de J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p 88-89, 174, 255–.

⁶ Recogidas en F. de Goya. –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, cartas 268, 272 y 273, p. 386, 389-390–.

tenía intención de enviar a Rosario Weiss a París y deseaba que fuese acogida por Ferrer. Sin embargo, esta propuesta no prosperó puesto que Rosario siguió su aprendizaje del dibujo en el estudio del pintor bordelés Lacour. También a través de las cartas se documenta el envío de Goya a Ferrer de un ensayo litográfico que representa una corrida de novillos⁷. Parece ser, por la insistencia de Goya en su tercera carta, que Ferrer se desentendió del encargo de Goya de buscar algún vendedor que difundiese esta litografía, así como las miniaturas en marfil en París, y que prefería reeditar los *Caprichos*, a lo que Goya no pudo acceder, ya que las planchas se encontraban depositadas en la Calcografía de su Majestad, en Madrid.

En París, Ferrer realizó negocios de múltiples clases e incluso se lanzó a editar publicaciones interesantes con la colaboración de Fernández Angulo, como la esmerada edición del *Quijote* en miniatura de Didot; *La monja alférez* en castellano⁸, francés y alemán, los *Recuerdos de Antommarchi* sobre Napoleón, *El diablo cojuelo*, *Cesar Nonato*, *El espíritu de Cervantes*, etc.

Regresó a España tras la amnistía general de 1833 y desplegó desde ese año una amplia actividad política. Fue procurador por Guipúzcoa en las Cortes desde 1834 a 1836, y presidente de las Cortes en 1836. Fue ministro de Hacienda entre los meses de agosto y septiembre de 1836, pero no aceptó continuar en el cargo por motivos de salud, y su puesto lo ocupó interinamente Mariano Egea, hasta la llegada de Juan Álvarez Mendizábal. En 1837 fue elegido diputado y senador electivo por Guipúzcoa. Fue ponente de la Constitución de 1837. Ejerció el cargo de alcalde de Madrid en 1840 y durante el periodo de la regencia de Baldomero Espartero, entre 1840 y 1840 desempeñó numerosos cargos como el de presidente de la

⁷ Además de este envío y del retrato de encargo que nos ocupa, Goya pinta para él el óleo *La suerte de varas*, –*vid infra* nota 9– primera obra de tauromaquia realizada en Francia, con una inscripción en el reverso en la que se especifica: “Pintado en París en julio de 1824, por Don Fco. Goya / J.M.F.”

⁸ Sobre la edición de esta obra véase N. Glendinning. 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, nota 38.

Junta Provisional de Gobierno en septiembre de 1840; los de vicepresidente del Consejo y ministro de Estado, entre octubre de 1840 y mayo de 1841 y ministro interino de Hacienda en octubre de 1840 y nuevamente entre marzo y mayo de 1841. Durante un breve intervalo del mes de mayo de 1841 fue presidente del Consejo de Ministros, Ministro de Estado y Ministro de Hacienda interino, cargos de los que fue relevado el 20 de mayo del año 1841. En 1843 fue elegido vicepresidente del Senado. Dos años antes, en 1841 fue elegido senador por Navarra, y senador vitalicio desde 1845.

Falleció en 1861 en Santa Águeda a la edad de 84 años.

76.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁹ que forma pareja con el de su esposa, Manuela Álvarez de manera que al colocar las dos obras juntas pueden cruzar sus miradas.

Es una obra de gran sobriedad compositiva cuya fuerza estriba en la disposición de la figura sobre un fondo neutro manchado con gran pericia lumínica. La cabeza, alzada sobre la sobria y vigorosa estructura del busto, dota a la composición de vigor y empaque.

La gama cromática utilizada por el artista es muy reducida y la técnica resulta un tanto abocetada, quizás previendo una versión más cuidada, que nunca llegó a efectuarse. Destaca especialmente el tratamiento del cabello – crespo y alborotado– y la factura de los encajes del cuello y la pechera. La fisonomía posee un indiscutible perfil decimonónico y la apariencia severa y reconcentrada del rostro confieren a la obra una profunda expresividad, plenamente romántica.

⁹ Desconocemos el motivo y también las condiciones económicas del encargo. Sabemos que ésta es una de las tres obras que Goya pintó en París en 1824 para el financiero y político guipuzcoano, junto al *Retrato de Manuela Álvarez Coiñas* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Roma, Colección Marquesa de la Gándara. Gassier 642; GW 1660; Gudiol 736/70, 706/85; Morales y Marín 520) y *Suerte de varas* (1824. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Malibú, USA, Paul Getty Museum. Gassier 644; GW 1672; Gudiol 734/70, 704/85; Morales y Marín 522).

Goya ha reflejado de forma muy directa y veraz – a través del gesto firme y la mirada inteligente– la expresión aguda y voluntariosa de un hombre de acción; muy significado en los círculos españoles del exilio parisino, que se revelará como un hábil político cuando retorne al país.

76.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

76.3.1. Resumen

Retrato de medio cuerpo de Joaquín María Ferrer y Cafranga, de pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda. El brazo derecho cae paralelo al cuerpo. El brazo izquierdo está flexionado por delante del pecho y sostiene con la mano izquierda un libro de formato pequeño.

Viste traje de chaqueta de color oscuro, compuesto de levita abotonada con cuello de solapa. Lleva camisa de color blanco y sobre ella corbatín también blanco. Su cabello es natural, oscuro y cresgado, peinado con el flequillo hacia la frente.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su esposa, Manuela Álvarez; de manera que, al colocar las dos obras juntas, pueden cruzar sus miradas.

Es una obra de gran sobriedad compositiva cuya fuerza estriba en la disposición de la figura sobre un fondo neutro manchado con gran pericia lumínica. La cabeza, alzada sobre la sobria y vigorosa estructura del busto, dota a la composición de vigor y empaque.

La gama cromática utilizada es muy reducida y la técnica resulta un tanto abocetada, quizás previendo una versión más cuidada, que nunca llegó a efectuarse. Destaca especialmente el tratamiento del cabello –crespo y alborotado– y la factura de los encajes del cuello y la pechera.

La fisonomía posee un indiscutible perfil decimonónico y la apariencia severa y reconcentrada del rostro confieren a la obra una profunda expresividad, plenamente romántica. Goya ha reflejado de forma muy directa y veraz –a través del gesto firme y la mirada inteligente– la expresión aguda y voluntariosa de un hombre de acción; muy significado en los círculos españoles del exilio parisino, que se revelará como un hábil político cuando retorne al país.

76.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Ferrer y Cafranga, Joaquín María (1777-1861).
CRONOLÓGICOS	1824.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato pendant.
TEMÁSTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Burgués. Comerciante. Político. Liberal. Exiliado. Amigo de Francisco de Goya. Coleccionista de arte. Editor. Erudito. Ponente de la Constitución de 1837. Ministro. Alcalde de Madrid. Diputado de las Cortes. Senador de las Cortes. Vicepresidente del Senado. Presidente del Consejo de Ministros. Libro. Traje de chaqueta. Levita. Camisa. Corbatín. Encajes.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Exilio. Amistad. Burguesía. Poder económico. Sobriedad cromática. Sencillez compositiva. Técnica abocetada. Oscuridad. Modernidad. Estética decimonónica. Romanticismo. Inteligencia. Firmeza.

76.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 312-313, 315-316.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 43-44.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1915, p. 146.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 194.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 88-89, 174, 255.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 86.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 258.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23, p. 13.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 6.
- GASSIER, P. Goya à Paris. *Goya*. 1971, 100, p. 246-251, p. 246, 249.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 119.
- GASSIER, P. Los dibujos de Goya en Burdeos. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 57-66, p. 58.
- 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. 87.
- 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. 105-106.
- GONZALEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia 16*. Diciembre 1986, 128, p. 38-48.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 386, 389-390.

- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 183, 191.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 86-87
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra, p. 332.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojó de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273¹⁰, p. 238-240.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, p. 133-134.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 80-81.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 70-71.
- TORRALBA SORIANO, 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. 301, 306.
- 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. 44-45.
- VEGA, J. D. Joaquín 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. 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.

¹⁰ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

77.

RETRATO DE MANUELA ÁLVAREZ COÑAS



07A-11820.- Manuela de Álvarez Coñas. (Propiedad del Marqués de Baroja)

77. RETRATO DE MANUELA ÁLVAREZ COIÑAS

77.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Manuela Álvarez Coiñas.

Fecha: 1824¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm.

Localización: Roma², Colección Marquesa de la Gándara.

Catalogaciones: Gassier 642; GW 1660; Gudiol 736/70, 706/85; Morales y Marín 520.

Inscripción: Firmado en el ángulo inferior de la izquierda “Goya” y fechado en el ángulo inferior de la derecha “1824”.

77.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

77.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de medio cuerpo de una mujer adulta en pie, y en posición de tres cuartos hacia su derecha. El brazo derecho está flexionado hacia delante y con la mano derecha sostiene un abanico cerrado. El brazo izquierdo está flexionado junto al cuerpo.

Espacio interior neutro y oscuro.

¹ Goya residió en París durante dos meses y medio. Se instaló en el número 5 de la calle Marivaux, cerca del Hotel Favart, donde vivía Jerónimo Goicoechea, primo de la esposa de Javier Goya, Gumersinda Goicoechea. Estuvo en la capital francesa entre el 30 de junio de 1824 y mediados de septiembre de ese mismo año, pues su llegada a Burdeos está documentada el 20 de septiembre. Por tanto, durante los meses de verano de ese año de 1824 fue cuando pintó la pareja de retratos de los esposos Ferrer.

² Este lienzo, junto con el de su esposo, Joaquín María Ferrer, fueron realizados por Goya en París entre los meses de junio-septiembre de 1824. La obra permaneció en el domicilio de los Ferrer hasta 1833. Cuando murió Fernando VII la familia Ferrer-Álvarez volvió a España y trajeron consigo los retratos que Goya les había pintado, que permanecieron en posesión de sus sucesores hasta que, posteriormente, fueron a parar a las colecciones del conde de Caudilla y marqués de Baroja en Madrid. Fue expuesto en Madrid, en la gran exposición del año 1900. En 1930 F. J. Sánchez Cantón –Goya. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d’autrefois, p. 80– señala que, por esas fechas, los dos lienzos pertenecían a la marquesa de Baroja y se conservaban en la ciudad de Biarritz. Posteriormente pasaron a Roma, a la colección de la marquesa de Gándara.

[Informativa] Viste traje de talle alto de color negro, adornado con cuello de encaje de color blanco sobre los hombros y ciñe su cintura un cinturón de hebilla metálica. Los cabellos castaños y rizados, están peinados con raya en medio, recogidos en un moño alto con bucles sobre las sienes. Luce sobre el pecho una cadena metálica con un medallón, remetido en el cinturón.

77.2.2. Identificación

[Indicativa] Manuela Álvarez Coñas y Thomas³, burguesa, exiliada, liberal.

Esposa de Joaquín M^a Ferrer y Cafrada⁴ (Pasajes de San Pedro, Guipúzcoa 1777-Santa Agueda 1861), casados en 1816.

Madre de Flora Ferrer Álvarez (Paris, 1825-?); de Amora Ferrer Álvarez; y de Isabel Ferrer Álvarez.

Hermana de José Alvarez (1797-?).

Cuñada de Francisco Javier Ferrer y Cafranga, comerciante; y de José Joaquín Ferrer y Cafranga (Pasajes de San Juan 1763-Bilbao 1818).

[Informativa] Manuela Álvarez conoció a Joaquín María Ferrer cuando éste se estableció en Madrid y contrajo matrimonio con él en 1816. Cinco meses después de que su esposo partiese al exilio, se embarcó en Cádiz en la gabarra “*la Pantera*”, acompañada por su hermano José Álvarez y provista de una recomendación del contra-almirante Retours. Desembarcó en Rochefort y se reunió con su esposo en Paris, el 6 de mayo de 1824, en el número 15 de la calle Bleue⁵ en el distrito de Granje-Batelière.

En la capital francesa frecuentó los círculos liberales y cultos en los que se movía su esposo. Las relaciones con Francisco de Goya debían ser

³ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 88-89, 255– denominan a la esposa de Joaquín María Ferrer, Manuela Álvarez Comas.

⁴ Citado también en diversas fuentes como Cafrada.

⁵ Este era el domicilio en el que Goya visitó a esta familia, y el lugar en el que pintó los retratos del matrimonio Ferrer-Álvarez.

estrechas, pues Manuela Álvarez aparece mencionada⁶ por el pintor en tono muy afectuoso. Fue madre de tres hijas. Regresó a España tras la amnistía general de 1833.

77.2.3. Interpretación

Retrato privado de encargo⁷ que forma pareja con el de su esposo, Joaquín María Ferrer, de manera que, al colocar las dos obras juntas, pueden cruzar sus miradas.

Es una obra de gran sencillez compositiva, en la que la figura se recorta con fuerza y cierto hieratismo sobre un fondo de tonalidades oscuras. Comparte con el retrato de su esposo la sobriedad cromática y la técnica abocetada, aunque el de Manuela parece a la crítica obra más convencional y de un expresionismo menos vigoroso⁸. Las pinceladas son leves y cubren un dibujo construido con volúmenes breves y formas simples, destacando especialmente el trazado puntual del cabello y la captación de la mirada bondadosa de la efigiada.

El retrato está elaborado con rigor profesional, procurando extraer el parecido. No obstante carece de ese halo de gracia y bravura que poseen otros retratos femeninos pintados por Goya.

⁶ En las cartas dirigidas a su esposo se recogen diferentes menciones de cariño y afecto hacia ella, así “A mi Señora Doña Manuela y Don José mil expresiones” (carta 268), “supe con el mayor placer de la salud de Usted y mi Señora Manuela y la hermosa hija que el cielo le a dado a Usted...” (carta 272), y “A Doña Manuela no me ocurre expresión que baste...” (carta 273). Véase F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 386, 389-390–.

⁷ No se conserva ninguna documentación en la que se haga constar el motivo ni las condiciones económicas del encargo. Sabemos que ésta es una de las tres obras que Goya pintó en París en 1824, para el comerciante y político guipuzcoano, junto al *Retrato de Joaquín María Ferrer* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm. Roma, Colección de la Marquesa de Gándara. Gassier 641; GW 1659; Gudiol 735/70, 705/85; Morales y Marín 519) y *Suerte de varas* (1824. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Malibú, USA, Paul Getty Museum. Gassier 644; GW 1672; Gudiol 734/70, 704/85; Morales y Marín 522).

⁸ Esta es la valoración de J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*op. cit.*, p. 88– quienes califican este retrato como “de un expresionismo menos vigoroso, más reservado”.

77.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

77.3.1. *Resumen*

Retrato de medio cuerpo de Manuela Álvarez en pie, en posición de tres cuartos hacia su derecha. Su brazo derecho está flexionado hacia delante y con la mano derecha sostiene un abanico cerrado. Su brazo izquierdo está flexionado junto al cuerpo.

Viste traje de talle alto de color negro, adornado con cuello de encaje de color blanco sobre los hombros, y ciñe su cintura un cinturón de hebilla metálica. Los cabellos castaños y rizados, están peinados con raya en medio, recogidos en un moño alto con bucles sobre las sienes. Luce sobre el pecho una cadena metálica con un medallón, remetido en el cinturón.

La figura está situada en un espacio interior neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo que forma pareja con el de su esposo, Joaquín María Ferrer, de manera que, al colocar las dos obras juntas, pueden cruzar sus miradas.

Se caracteriza por una gran sencillez compositiva, en la que la figura se recorta con fuerza y cierto hieratismo sobre un fondo de tonalidades oscuras.

Comparte con el retrato de su esposo la sobriedad cromática y la técnica abocetada, aunque este es más convencional y de un expresionismo menos vigoroso. Las pinceladas son leves y cubren un dibujo construido con volúmenes breves y formas simples, destacando especialmente el trazado puntual del cabello y la captación de la mirada bondadosa de la efigiada.

Está elaborado con rigor profesional. No obstante, carece de ese halo de gracia y bravura que poseen otros retratos femeninos pintados por Goya.

77.3.2. *Descriptores*

ONOMÁSTICOS	Álvarez Coiñas y Thomas, Manuela.
CRONOLÓGICOS	1824.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de medio cuerpo. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado. Retrato pendant.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Mujer adulta. Exiliada. Liberal. Burguesa. Abanico. Traje de talle alto. Cinturón. Encajes. Moño. Bucles. Hebilla. Cadena metálica. Medallón.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Exilio. Amistad. Burguesía. Sobriedad cromática. Sencillez compositiva. Técnica abocetada. Oscuridad. Bondad. Estética decimonónica. Hieratismo.

77.4. **BIBLIOGRAFÍA**

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 312.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *Goya y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 43.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1915, p.146.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 194.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 88-89, 255.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 86.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 258.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23, p. 13.

- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 6.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 119.
- GASSIER, P. Goya à Paris. *Goya*. 1971, 100, p. 246-251, p. 246, 249.
- GASSIER, P. Los dibujos de Goya en Burdeos. En *Goya y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 57-66, p. 58.
- 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. 87.
- 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. 105-106.
- GONZALEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia* 16. 1986, 128, p. 38-48.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 386, 389-390.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 183.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 86.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojó de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 238, 240⁹.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 80-81.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, p. 133-134.
- TORRALBA SORIANO, 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. 306.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 70.
- 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. 44-45.

⁹ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- 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.

78.

RETRATO DE JACQUES GALOS



78. RETRATO DE JACQUES GALOS

78.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Jacques Galos¹.

Fecha: 1826.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

Localización: Merion, Pensilvania, The Barnes Foundation².

Catalogaciones: Gassier 675; GW 1662; Gudiol 761/70, 734/85; Morales y Marín 523.

Inscripción: Firmado y datado en el lateral inferior izquierdo: “*Dn. Santiago Galos / pintado por Goya de / edad de 80 años / en 1826*”.

78.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

78.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto largo de un hombre anciano en pie en posición de tres cuartos hacia su izquierda. Espacio interior neutro y oscuro.

[Informativa] Viste traje de chaqueta de color oscuro, compuesto de levita con cuello de solapa abierto y botones dorados, y chaleco de color claro. La camisa es de color blanco, y sobre ella, en el cuello, luce corbatín adornado con una aguja. Su cabello es natural, canoso y cresgado, peinado con el flequillo hacia la frente y largas patillas.

¹ En algunos catálogos y monografías también se denomina este retrato con el nombre del efigiado traducido al castellano, *Santiago Galos*.

² Aureliano de Beruete –*Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 149– indica que a principios del siglo XX este retrato formaba parte de la colección de la hija de Santiago Galos, la condesa de Houdetot, en Burdeos. Posteriormente J. A. Gaya Nuño –*La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 182– indicó que el cuadro pasó por las colecciones Mietcke, de Viena, Durand Ruel, en Nueva York y Barnes de Overbrook, en Filadelfia, antes de llegar hasta su actual poseedor.

78.2.2. Identificación

[Indicativa] Jacques Galos (Arance³ 1774-París 1830), burgués, comerciante, financiero, armador, liberal, político, diputado de la Asamblea Nacional francesa, concejal del ayuntamiento de Burdeos, amigo de Goya, fundador de la *Caisse d'Epargne de Bordeaux*, regente del *Banco de Burdeos*, miembro de la cámara de comercio, comanditario de la *Société des Bains des Quinconces*, propietario de *Galos e hijo: Sociedad para todo negocio comercial, armamentos por cuenta propia y comisiones*, editor de las litografías de los *Toros de Burdeos*.

Esposo de Catalina Brat, casados en 1798.

Padre de Jacques François Emile Galos (Pamplona 1799-?), teniente de alcalde en Burdeos; de Joseph Henri Galos (1804-?), diputado de la Gironde en 1837; y de un hijo y dos hijas más.

Suegro de Guèrin de Foncin, casada con Jacques François Emile, en 1828; y de Henri Dagassan.

[Informativa] Jacques Galos nació en Arance –cerca de la localidad de Lacq, perteneciente al departamento de los Pirineos Orientales, en la región francesa del Bearn– el 30 de septiembre de 1774, en el seno de una modesta familia campesina. Se dedicó al comercio y se estableció en Pau. El 30 de noviembre de 1798 se casó con Catalina Brat, hija única de un rico comerciante, huérfana desde muy niña, que había sido educada por su tío José Brat. Gracias a la fortuna de su esposa se lanzó a los negocios y se estableció unos años en Pamplona, donde nació, el 25 de junio de 1799 su hijo primogénito, Jacques François Emile –bautizado en la iglesia de San Nicolás de Pamplona– que llegó a ser teniente de alcalde en Burdeos. Se estableció en esta ciudad francesa en 1804 atraído por los negocios portuarios, aumentado su fortuna y estableciendo muy pronto relaciones con México y América del Sur. En

³ F. Torralba, sin duda debido a una errata de imprenta, cita en su obra –*Goya economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 72– el lugar de nacimiento de Santiago Galos como Arange. Por su parte, J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos: 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 118– denominan Aranco a la localidad de nacimiento de Galos.

1819 fue uno de los fundadores de la *Caisse d'Epargne de Bordeaux*⁴. En 1821 fue nombrado regente del *Banco de Burdeos* y desde 1827 fue elegido miembro de la Cámara de Comercio. Desde mediados de los años veinte, Galos era ya una figura muy importante en el mundo bordelés de las finanzas, el comercio, el armamento marítimo y la política.

Sus negocios fueron numerosos y lucrativos. Fue comanditario de la *Société des Bains des Quinconces*, también estuvo asociado a las grandes fortunas de Burdeos, y ante todo fue un importante impulsor del negocio del armamento bordelés en América. No obstante, sus principales actividades comerciales se desarrollaron en la sociedad *Galos e hijo: Sociedad para todo negocio comercial, armamentos por cuenta propia y comisiones*. Desarrolló una actividad marítima considerable, con navíos como el *Courrier de la Colombie* y *Le Béarnais*. Sus actividades comerciales se extendieron desde la América española hasta los Estados Unidos. Poseía un gran instinto comercial, que supo utilizar para atraer los capitales de los españoles americanos inquietos por la situación de sus respectivos países. Creó una sociedad comandita para los Seguros Marítimos con un capital de 500.000 francos, de la que formaban parte únicamente armadores españoles como Nazábal, Iñigo, Ybarrondo, Escobedo Pauzat y Zúñiga.

Conoció a Goya tras la llegada de éste a Burdeos, antes de que el pintor se instalase cerca del taller de Gaulon⁵. La trayectoria de Galos, muy similar a la de otros amigos suyos –como Sebastián Martínez, Martín Zapater, Juan Bautista Muguiro, o Joaquín María Ferrer– fascinó a Goya, que le convirtió

4 F. Torralba –*op. cit.*, p. 72– y P. Gassier, J. Wilson y F. Lachenal –*Goya: Life and works*. Frigburgo: Office du livre, 1971, p. 352– denominan a esta entidad bancaria “Caisse d’Epargne de Bordeaux”, mientras que J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*op. cit.*, p. 118– la citan como “Caisse d’Espagne de Bordeaux”.

⁵ Gaulon, fue un importante impresor bordelés a cuyo taller acudió Goya para perfeccionar sus técnicas litográficas, y de donde saldrían las litografías de *Los toros de Burdeos*. Es muy posible que el viaje de Goya a París y Burdeos estuviera relacionado con el deseo de ahondar en el conocimiento de esta técnica; tal como lo señalan T. Grasa y C. Barboza –*Goya en el camino*. Zaragoza: Herald de Aragón, 1992, p. 184, 191–. La similitud entre los apellidos de Gaulon y Galos ha provocado algunas confusiones ente las identidades de estos dos personajes que coincidieron en la última época de la vida de Goya.

en su consejero económico y en administrador de sus inversiones⁶. Hizo suscribir a Goya una renta del 5% consolidada de la deuda pública del departamento de Gironde, inversión corriente de pequeño rentista de la época, con la que el pintor deseaba conseguir una renta de 12.000 reales anuales para legarla a su nieto. Esta relación financiera hizo que Goya le confiase el depósito de las litografías de los *Toros de Burdeos*⁷.

Fue miembro destacado del partido liberal de la Gironde, al que se adhirió como las grandes familias bordelesas, que veían sus libertades y sus intereses amenazados. Tras la revolución de 1830 resultó elegido concejal y más tarde, tras la dimisión del señor Lur-Saleces, alcanzó la condición de diputado en la Asamblea Nacional Francesa. Falleció en París, el 30 de diciembre de 1830, habiendo acumulado una fortuna muy importante.

78.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo⁸, característico de la última etapa goyesca y muy próximo en sus planteamientos estéticos a otros de este mismo periodo⁹, en los que prima la sencillez.

La simplicidad es la característica clave tanto de la concepción pictórica como compositiva. Goya representa a Galos, recortando su silueta sobre un fondo con luminiscencias románticas, y lleva a cabo una perfecta gradación

⁶ Esta relación esta documentada en la relación epistolar entre Goya y su hijo Javier, tal como recoge F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 388, 392-394–.

⁷ Esta entrega y deposito de las litografías de los Toros de Burdeos en casa del banquero Santiago Galos es citada por M. González-Arno Conde-Luque –El exilio francés de Goya. *Historia 16*. 1986, 128, p. 44– así como por J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*op. cit.*, p. 121–.

⁸ Aunque no se conserva documentación que establezca las condiciones del encargo, es indudable que la obra gustó al retratado, pues sirvió como modelo para la realización del busto que ornamenta el sepulcro de Ms. Galos, lo que expresa el aprecio que sin duda la familia sentía por el retrato realizado por Goya.

⁹ Señaladamente, el *Retrato de Joaquín María Ferrer* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm. Roma, Colección de la Marquesa de Gándara. Gassier 641; GW 1659; Gudiol 735/70, 705/85; Morales y Marín 519); el *Retrato de Manuela Álvarez Coiñas* (1824. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Roma, Colección Marquesa de la Gándara. Gassier 642; GW 1660; Gudiol 736/70, 706/85; Morales y Marín 520); y el *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).

del centro de interés, que se mueve desde el fondo oscuro hacia el rostro del personaje, pasando por la zona –tan rica en valores pictóricos– de la corbata. Además, como acostumbra a hacer al final de su vida, deja constancia expresa de su firma, de la fecha y de su propia edad¹⁰, en una especie de alegato y autoafirmación de su capacidad creativa.

La gama cromática es sobria. Busca la fusión entre las tonalidades del torso y los fondos; y dispone sobre la indumentaria oscura unas leves notas de luminosidad en la corbata, el cuello y en las manchas de color de los botones.

El modelado es vigoroso y expresivo. Destaca el trazado suelto del cabello; el admirable ejercicio de síntesis que refleja la oreja derecha; y, especialmente la faz del retratado que –con actitud decidida y rasgos firmes– avanza hacia el espectador revelando el aspecto y el carácter de un hombre enérgico y eficaz, acostumbrado al ejercicio del poder.

Es un magnífico retrato magnífico, sencillo y sin alardes, presidido por un singular sentido del equilibrio que resalta con sobriedad la firmeza de rasgos, la inteligencia, la voluntad, el espíritu de decisión y la brillantez social de este hombre de acción que se ha hecho así mismo y que, por ello, quizá provoca en el anciano artista recuerdos de antiguos amigos de talla y trayectoria similares, como el queridísimo Martín Zapater, el culto Sebastián Martínez y tantos otros que se han ido quedando en el camino.

78.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

78.3.1. Resumen

Retrato de busto largo de Jacques Galos, en pie, en posición de tres cuartos hacia su izquierda.
--

¹⁰ El señor Galos contaba cincuenta y dos años de edad y Goya, según recoge el mismo en la inscripción,

Viste traje de chaqueta de color oscuro, compuesto de levita con cuello de solapa abierto y botones dorados y chaleco de color claro. La camisa es de color blanco y, sobre ella, en el cuello, luce corbatín adornado con una aguja. Su cabello es natural, canoso y cresgado, peinado con el flequillo hacia la frente y largas patillas.

La figura está situada en un espacio interior, neutro y oscuro.

Es un retrato privado de encargo, característico de la última etapa goyesca y muy próximo en sus planteamientos estéticos a otros de este mismo periodo, en los que prima la sencillez. La simplicidad es la característica tanto en la concepción pictórica como compositiva. La figura está recortada sobre un fondo con luminiscencias románticas y el artista lleva a cabo una perfecta gradación del centro de interés, que se mueve desde el fondo oscuro hacia el rostro del personaje, pasando por la zona de la corbata. Además, como acostumbra a hacer al final de su vida, deja constancia expresa de su firma, de la fecha y de su propia edad, como alegato y autoafirmación de su capacidad creativa.

La gama cromática es sobria. Busca la fusión entre las tonalidades del torso y los fondos; y dispone sobre la indumentaria oscura unas leves notas de luminosidad en la corbata, el cuello y en las manchas de color de los botones.

El modelado es vigoroso y expresivo. Destaca el trazado suelto del cabello; el admirable ejercicio de síntesis que refleja la oreja derecha; y, especialmente la faz del retratado que avanza hacia el espectador revelando el aspecto y el carácter de un hombre enérgico y eficaz, acostumbrado al ejercicio del poder.

Es un retrato magnífico, sencillo y sin alardes, presidido por un singular sentido del equilibrio, que resalta con sobriedad la firmeza de rasgos, la inteligencia, la voluntad, el espíritu de decisión y la brillantez social de un hombre de acción que se ha hecho así mismo y que, por ello, quizá provoca

en el anciano artista recuerdos de antiguos amigos de talla y trayectoria similares, como el queridísimo Martín Zapater, el culto Sebastián Martínez, y tantos otros que se han ido quedando en el camino.

78.3.2. *Descriptor*

ONOMÁSTICOS	Galos, Jacques (1774-1830).
CRONOLÓGICOS	1826.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de busto. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato en pie. Retrato de encargo. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre anciano. Burgués. Comerciante. Financiero. Armador. Liberal. Político. Diputado de la Asamblea Nacional francesa. Concejal del ayuntamiento de Burdeos. Amigo de Francisco de Goya. Editor. Traje de chaqueta. Levita. Chaleco. Botones. Camisa. Corbatín. Aguja de corbata.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Inteligencia. Voluntad. Decisión. Posición social. Firmeza. Sobriedad cromática. Sencillez compositiva. Eficacia. Poder económico. Poder político. Burguesía. Oscuridad. Estética decimonónica. Romanticismo.

78.4. **BIBLIOGRAFIA**

- AUGÉ, J.-L. Portraits. Un œil noir et interrogateur. *Dossier de l'art*, 1996, décembre, 34, p. 33-43, p. 43.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 317.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 45-46, 50.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 148-149.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 219-220.

- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 118-119.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 182.
- GONZALEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia 16*, 1986, 128, p.38-48.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 388, 392-394.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 184.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 90.
- MATHERON, L. *Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1996 (edición facsímil de Madrid, 1890), p. 97.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojos de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273¹¹, p. 249-250.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, p. 133-134.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. Paris: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 84.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 72-74.
- 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. 46.

¹¹ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, Paris, 1963.

79.

RETRATO DE JUAN BAUTISTA DE MUGUIRO E

IRIBARREN



79. RETRATO DE JUAN BAUTISTA DE MUGUIRO E IRIBARREN

79.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: Juan Bautista de Muguiro.

Fecha: 1827¹.

Descripción física: Óleo sobre lienzo², 103 x 85 cm.

Localización: Madrid, Museo del Prado³.

Catalogaciones: Gassier 678; GW 1663; Gudiol 762/70, 735/85; De Angelis 694; Morales y Marín 524.

Inscripción: Firmado y fechado en la mesa, en el ángulo inferior a la derecha: “D.ⁿ Juan de Muguiro, por / su amigo Goya a los 81 / años en Burdeos / mayo de 1827”.

¹ Goya pintó el retrato en Burdeos en la primavera del año 1827, dos meses antes de que el banquero abandonase definitivamente esta ciudad francesa en la que residía desde 1823.

² La obra fue restaurada en 1983 por Rafael Alonso. El lienzo original permanece sin forrar y en buen estado. La imprimación es de color rojo oscuro con una textura granulada. El craquelado se mantiene estable. El barniz está pasmado en el traje del retratado y presenta manchas amarillentas. Véase M. Moreno de Las Heras –Juan Bautista Muguiro. En Moreno de las Heras, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 343–.

³ El lienzo fue expuesto en la gran exposición de 1900, aunque no llamó especialmente la atención de la crítica. En aquel momento su propietaria era la condesa viuda de Muguiro. Permaneció en el seno de la familia del efigiado hasta que fue legado al Museo del Prado por su sobrino nieto, Juan Bautista Muguiro y Beruete, II conde de Muguiro, en su testamento fechado en 1908. Sin embargo, la obra no ingresó realmente en la institución hasta el 5 de diciembre de 1945, 37 años más tarde, pues a la muerte del donante, su hermano Fermín Muguiro lo mantuvo en usufruto. A la muerte del III conde de Muguiro, ingresó finalmente el retrato, junto con *La lechera de Burdeos*, obra que formaba parte también de la colección de los Muguiro, tal como recoge Alfonso Emilio Pérez Sánchez –Goya en el Prado. Historia de una colección singular. En García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F. *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 307-322, p. 318–.

79.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

79.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de tres cuartos de un hombre adulto sentado en una silla, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado y con la mano derecha sujeta una hoja de papel plegada y lacrada con un sello rojo. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda se apoya sobre su pierna izquierda. Espacio interior oscuro con mesa y objetos de escritorio.

[Informativa] Viste un traje de chaqueta de color azul oscuro, compuesto por levita con mangas dobladas y cuello de solapa abierto, chaleco de color azul claro y pantalón. Lleva camisa blanca y sobre ella corbata negra de lazo grande⁴. Su cabello es natural, oscuro y crespa. La silla es de madera, tiene el respaldo alto y el asiento tapizado en color dorado. Detrás de la figura, a la izquierda hay una mesa de madera con una escribanía, papeles, pluma y tintero, sobre el frontal de ésta, a modo de cartela, una inscripción.

79.2.2. Identificación

[Indicativa] Juan Bautista de Muguiro e Iribarren⁵ (1786⁶-?), burgués, comerciante, banquero, accionista del Banco de San Carlos, político, regidor de Madrid, diputado de las Cortes, secretario de las Cortes (1841-1842), vicepresidente de las Cortes, presidente de las Cortes, senador de las Cortes, liberal, exiliado, coleccionista de arte, amigo de Francisco de Goya, amigo de Leocadia Zorrilla.

⁴ Esta es la indumentaria masculina propia de los burgueses del primer cuarto de siglo XIX, muy similar en su apariencia a la actual.

⁵ Algunas fuentes documentales transcriben este segundo apellido como *Irivaren*.

⁶ A. de Beruete –Goya pintor de retratos. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 152-154– señala que Muguiro nació en 1786. Posteriormente, M. Núñez de Arenas –Manejo de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273, p. 253-254– indicó que las fechas posibles eran 1787, 1789 o 1794. Finalmente J. Batlle –Goya. Barcelona: Crítica, 1995, p. 311, 318– propone 1789.

Hermano de José Francisco de Muguiro e Iribarren (1784-?).

Sobrino de José Iribarren.

Tío de Fermín de Muguiro y Azcárate (1831-1893), I conde de Muguiro, casado con Ángela Beruete y Moret, condesa de Barciles.

Cuñado de Manuela de Goicoechea,

Tío abuelo de Juan Bautista Muguiro y Beruete, II conde de Muguiro; de Fermín Muguiro y Beruete, III conde de Muguiro; y de María del Pilar de Muguiro y Beruete (Madrid 1869-Montecarlo 1926), casada con Francisco de Borbón y Borbón (Madrid 1861-Neuilly-sur-Seine 1923), infante de España

[Informativa] Perteneció a una importante familia de comerciantes de origen navarro, afincados en Madrid. Juan Bautista formó parte muy pronto, junto a su hermano José Francisco, de la firma bancaria y comercial “J. Iribarren y sobrinos”, que había fundado su tío materno, quien parece haber sido uno de los banqueros del rey José I Bonaparte. Fue regidor de Madrid entre 1821 y 1822. También fue accionista del Banco de San Carlos⁷ y en calidad de tal, asistió a las Juntas generales de esta institución celebradas en 1821 y 1823, antes de abandonar el país por motivos políticos.

Se exilió en Burdeos por sus ideas liberales, y en esta ciudad formó parte del círculo de burgueses, intelectuales y exiliados frecuentado por Goya durante sus últimos años de vida.

Tal vez conociese a Goya en Madrid, antes de la etapa bordelesa, pues su hermano José Francisco estaba casado con Manuela Goicoechea, hermana mayor de la nuera del artista, Gumersinda Goicoechea, casada con Javier Goya y Bayeu; pero parece que la amistad entre ambos se fraguó en

⁷ Las relaciones, directas o a través de terceros, que Goya mantuvo con el Banco de San Carlos fueron constantes a lo largo de toda su vida. No obstante, de forma pormenorizada sólo se han estudiado las que mantuvo con la institución en la década de 1780. En diferentes trabajos, J. Baticle ha sugerido que, en la etapa final de la vida de Goya, en París y Burdeos, se relacionó y retrató a diferentes personas que mantenían o habían mantenido vínculos estrechos con la institución bancaria, como Juana Galarza, consuegra y prima de León Galarza, director del Banco, Vicente González Arnao, Joaquín María Ferrer, y el propio Muguiro.

Burdeos, donde Juan Bautista de Muguiro ya estaba instalado cuando llegó Goya en 1824, con el consuegro del pintor –Martín Goicoechea– y su hermano y cuñada –José Francisco y Manuela-. En 1827, Juan Bautista Muguiro administraba los intereses de Javier Goya; y el círculo amistoso y familiar se había estrechado notablemente entorno a ellos dos, pues el año anterior Goicoechea había fallecido, y el matrimonio Muguiro-Goicoechea ya había regresado a España.

Tras su exilio político en Burdeos regresó definitivamente a España en julio de 1827, dos meses después de la fecha consignada en el lienzo de Goya. Fue diputado electo por Navarra, y Vicepresidente y Presidente de las Cortes los años 1836 y 1837. También fue senador electo por Madrid entre 1837 y 1845. En octubre de 1840, fue uno de los firmantes de la exposición a la Regencia en la que se pedía la disolución de los cuerpos colegisladores.

Su gusto como coleccionista de arte y su aprecio por la obra de Goya quedó de manifiesto en la compra de *La lechera de Burdeos* que realizó a su propietaria Leocadia Zorrilla⁸

79.2.3. *Interpretación*

Retrato privado de encargo⁹ representativo del tipo de obras que Goya realiza en los últimos años de su vida para las personas de su círculo más íntimo –amigos y parientes exiliados en Francia–, todos ellos miembros

⁸ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 52– indican que cuando Francisco de Goya falleció en Burdeos, su hijo Javier Goya permitió a Leocadia Zorrilla conservar este cuadro, probablemente –según hipótesis de los autores– porque se trataba del retrato de ella misma o de su hija. Cuando la familia Zorrilla Weiss retornó a Madrid, las estrecheces económicas obligaron a Leocadia a vender esta obra a J. B. Muguiro, quien la compró por un escudo de oro.

⁹ J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría –*op. cit.*, p. 166– suponen que este retrato fue encargado por Juan Bautista Muguiro cuando éste se quedó en Burdeos y estrechó su aprecio y amistad con el pintor. Aportan también que el lienzo pudo ser realizado en el Hotel Quatre Parties du Monde o bien en taller que Goya había montado en la calle Allées d'Amour. Sin embargo, no existe ninguna prueba documental de ello, por lo que es igualmente plausible suponer que también pudo ser un regalo de Goya a Muguiro. De cualquier modo, obra de o una muestra generosa de afecto por parte de Goya, su aceptación por parte del comitente denota una nueva sensibilidad para apreciar las innovaciones de este retrato frente al pulido estilo académico que entonces imperaba en Madrid. El nuevo gusto que Muguiro representa como coleccionista de arte queda manifiesto en su adquisición de la *Lechera de Burdeos*.

destacados de la burguesía, clase social que desde el inicio del siglo XIX había ido cobrando mayor presencia en su obra retratística, hasta convertirse en la protagonista de esta última etapa.

Es la obra que mejor ilustra la forma de abordar el género en la etapa final de su producción, en la que se mantiene como objetivo principal el deseo de reflejar el carácter del efigiado, pero se observa una mayor simplicidad en la composición, en la disposición de los elementos que acompañan al modelo y en la utilización del color. En este sentido, la figura de Muguiro muestra el inconfundible aire decimonónico que sintetiza el largo camino que ha recorrido la estética goyesca hasta llegar a este punto. Su expresión seria y concentrada –propia de alguien a quien se ha sorprendido leyendo un documento–, junto a rasgos como el pelo revuelto y la viveza de su mirada, crean la imagen moderna de un hombre contemporáneo, muy alejado de las figuras empolvadas y con casacas del dieciocho.

La composición de la obra es sencilla¹⁰. Goya dispone sobre un fondo oscuro apenas adivinado la figura bien iluminada de Muguiro, sobre la que resaltan unos puntos de color muy marcados en el rostro, las manos, la camisa y la carta. Esto es, concentra la fuerza compositiva en dos zonas blancas que contrastan con los tonos oscuros del traje. La pequeña y delicada mancha roja del lacre del documento se convierte en un centro de atención imprescindible para dotar de viveza al cuadro. A su vez, este documento permite a Goya contrastar el tono rosado de la mano con el

¹⁰ J. Gállego puso de manifiesto la similitud entre este retrato y el de Sebastián de Morra, realizado por Diego Velázquez, “se parecen hasta en las manos, torpes muñones, recogidas, sin el vanaglorioso fleco de los dedos”. Para él, Muguiro pertenece a ese grupo de efigiados de “tronco recio, cortos brazos, silueta poderosa, aire decidido y desenfadado, natural y sin restos de las gracias todavía algo afectadas del setecientos”. Véase J. Gállego Serrano –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, p. 173-174–.

Posteriormente J. Wilson-Bareau –La lechera de Burdeos. En *Goya*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p 349-367, p 357– recoge que un examen radiográfico de este lienzo ha revelado que Goya modificó su plan compositivo original, ya que colocó originalmente la figura de su amigo dentro de un marco oval, e hizo alteraciones sustanciales en la composición posterior, añadiendo el asiento y cambiando los objetos sobre el escritorio.

blanco que brilla sobre el traje oscuro, del mismo modo que el rojo del lacre brilla sobre el papel.

La gama de colores es monocroma, uniforme y oscura, y está elaborada con tonos pardos, azules y negros; pero Goya aplica con economía y precisión los toques necesarios de color blanco, ocre y amarillo para iluminar el cuadro, y rojo para enriquecerlo y avivar la sobriedad general.

El contraste de luces y sombras es magistral, especialmente sobre la mesa, donde la escribanía presenta una iluminación y una ejecución decididamente impresionistas¹¹. La luz resbala también sobre el azul oscuro de la chaqueta, toma cuerpo en el blanco de la camisa, y se detiene en la piel de la cara¹² y las manos, dotándolas de una notable densidad. Con este recurso logra la materialidad y el volumen que buscó siempre en sus pinturas y que permite observar hasta que punto Goya se expresa con inagotable vitalidad en el ocaso de su vida.

Las pinceladas son sueltas y libres y se superponen unas a otras creando verdaderos borrones que dan lugar a las formas por medio de manchas de color. Esta técnica confiere a la obra un aire de moderna espontaneidad y de casi premeditada rudeza, como huyendo decididamente de cuanto pudiese parecer academicista.

Un elemento que merece ser destacado es la inscripción en el frontal de la mesa, que cumple una función compositiva: explicitar la relación de amistad entre autor y modelo¹³. Está resuelta con una caligrafía fina y precisa,

¹¹ Los objetos que están dispuestos sobre ella están pintados con una libertad absoluta, mediante manchas blancas, verdes, ocre y amarillas, lo que constituye un claro anticipo de lo que se hará cincuenta años más tarde. Véase J. Torralba Soriano –*Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 75–.

¹² Goya trabaja con pinceladas sueltas de colores diferentes pero siempre claras, claro sobre claro, de manera que la cara se matiza sin recurrir a los claroscuros. Esta forma de pintar las carnaciones está anticipando no sólo a Manet, sino decididamente las texturas y las coloraciones pintadas por Renoir. Así mismo, en torno a la figura se ve una especie de halo de color más claro constituido por la capa de preparación ocre sobre la que Goya ha pintado el retrato. Esta es la valoración crítica que realiza J. Torralba Soriano –*op. cit.*, p. 75–. Por su parte, J. Wilson-Bareau –*op. cit.*, p. 357– relaciona la transparencia del rostro y de las manos de Muguiro con las miniaturas sobre marfil.

¹³ La presencia de esta inscripción es una constante en muchos de sus retratos de amigos, como los dos que realiza para Zapater, Sebastián Martínez, el Juez Altamirano, Bernardo de Iriarte, Meléndez Valdes,

revelando el carácter de un hombre satisfecho de su edad y orgulloso de su familia, de sus amigos y de su capacidad para seguir trabajando.

Este conjunto de rasgos hacen de él uno de los más bellos retratos¹⁴ de los últimos años del pintor, sobrio, sin pompa, lleno de dignidad y sentimiento, y ejecutado con una gran valentía técnica.

79.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

79.3.1. Resumen

Retrato de tres cuartos de un Juan Bautista Muguero sentado en una silla, en posición de tres cuartos hacia su derecha dirigiendo la mirada hacia el frente. El brazo derecho está flexionado, y con la mano derecha sujeta una hoja de papel plegada y lacrada con un sello rojo. El brazo izquierdo está flexionado y la mano izquierda se apoya sobre su pierna izquierda.

Viste un traje de chaqueta de color azul oscuro, compuesto por levita con mangas dobladas y cuello de solapa abierto, chaleco de color azul claro y pantalón. Lleva camisa blanca y sobre ella corbata negra de lazo grande. Su cabello es natural, oscuro y crespa.

etc. Sobre la función de esta constancia en sus obras 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. 63-64–.

¹⁴ José Hierro –Retrato de Juan Bautista de Muguero. En *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunberg, 1991, p. 238–, con la clarividencia propia de los poetas, trasciende la calidad de la obra de su propia condición material, “no se trata solamente de una pintura excelente midiendo su excelencia por lo estrictamente plástico, por su adivinación –o preparación – del futuro, sino por otras razones que la pintura permite adivinar, por las raíces vitales que la hacen posible. Quien ha pintado este cuadro es un hombre que no cree ya en casi nada, excepto en su propio arte. Su pintura se ha ido haciendo en los últimos años, cada vez más intimista, mas desasistida del mundo que le rodea. Este anciano (...) es ahora un jubilado, un exiliado voluntario, un pintor de amigos, intelectuales y burgueses que han elegido como él, el doloroso camino de la expatriación. Goya es (...) un hombre que ha visto derrumbarse su mundo”.

La figura está situada en un espacio interior oscuro amueblado con una silla de madera con respaldo alto y asiento tapizado en color dorado y detrás de ella, a su izquierda, una mesa de madera con una escribanía, papeles, pluma y tintero; sobre el frontal de ésta, a modo de cartela, una inscripción.

Es un retrato privado de encargo representativo del tipo de obras que Goya realiza en los últimos años de su vida para las personas de su círculo más íntimo. Ilustra bien la forma de abordar el género en la etapa final de su producción, en la que pervive el deseo de reflejar el carácter del efigiado, pero se observa una mayor simplicidad en la composición, en la disposición de los elementos que acompañan al modelo y en la utilización del color.

La figura de Muguiro muestra el inconfundible aire decimonónico que sintetiza el largo camino que ha recorrido la estética goyesca. Su expresión seria y concentrada junto a rasgos como el pelo revuelto y la viveza de la mirada, crean la imagen moderna de un hombre contemporáneo, alejado de las figuras del dieciocho.

La composición de la obra es sencilla. Goya dispone sobre un fondo oscuro la figura bien iluminada de Muguiro, sobre la que resaltan unos puntos de color muy marcados en el rostro, las manos, la camisa y la carta. La fuerza compositiva se concentra en dos zonas blancas que contrastan con los tonos oscuros del traje. La mancha roja del lacre se convierte en un centro de atención imprescindible para dotar de viveza al cuadro. A su vez, este documento permite contrastar el tono rosado de la mano con el blanco que brilla sobre el traje oscuro, del mismo modo que el rojo del lacre brilla sobre el papel. La gama de colores es monocroma, uniforme y oscura, y está elaborada con tonos pardos, azules y negros. No obstante, Goya aplica con economía y precisión toques necesarios de color blanco, ocre y amarillo para iluminar el cuadro, y rojo para enriquecerlo y avivar la sobriedad general.

El contraste de luces y sombras es magistral, especialmente sobre la mesa, donde la escribanía presenta una iluminación y una ejecución impresionistas. La luz resbala sobre la chaqueta, toma cuerpo en la camisa, y se detiene en la

cara y las manos, dotándolas de una notable densidad. Este recurso logra expresar la materialidad y el volumen que Goya buscó en sus pinturas.

Las pinceladas son sueltas, libres y se superponen unas a otras creando las formas por medio de manchas de color

La inscripción en el frontal de la mesa es un elemento gráfico que cumple una importante función compositiva: explicitar la relación de amistad entre autor y modelo. Está resuelta con caligrafía fina y precisa, y revela el carácter de un hombre satisfecho de su edad y orgulloso de su familia, de sus amigos y de su capacidad para seguir trabajando.

Es uno de los más bellos retratos, característico del ocaso de la vida de Goya: sobrio, sin pompa, lleno de dignidad y sentimiento, y ejecutado con una gran valentía técnica.

79.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Muguiro e Iribarren, Juan Bautista (1786-?).
CRONOLÓGICOS	1827.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior. Despacho.
FORMALES	Retrato de tres cuartos. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato sedente. Retrato de encargo. Retrato privado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Burgués. Comerciante. Financiero. Accionista del Banco de San Carlos. Político. Regidor de la villa de Madrid. Diputado de las Cortes. Secretario de las Cortes. Vicepresidente de las Cortes. Presidente de las Cortes. Senador de las Cortes. Liberal. Exiliado. Coleccionista de arte. Amigo de Francisco de Goya. Silla. Mesa. Pliegos de papel. Escribanía. Pluma. Tintero. Inscripción. Carta. Lacre. Traje de chaqueta. Levita. Chaleco. Camisa. Pantalón. Corbata. Cabellos crespos. Cabellos despeinados.
TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Exilio. Amistad. Burguesía. Poder económico. Sobriedad. Oscuridad. Modernidad. Estética decimonónica. Posición social.

79.4. BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 311, 318.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 47-50.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 152-154.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte, 38, p. 129, 152.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: Vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte, p. 87.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 221.
- CARRETE PARRONDO, J. Juan Bautista Muguiro. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- DON Juan Bautista de Muguiro. En *LA OBRA de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 166-167.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996, p. 150.
- 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, p. 173-174.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 115, 140.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23, p. 21.
- 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, 57, 69, 71.
- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 226.
- 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, p. 22.

- GLENDINNING, N. Conventions and character in Goya's portraits. En BROWNING, J. D. (ed.). *Biography in the 18th century*. New York: Garland, 1980, p. 192.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Ensayistas; 217. Mayor, p. 149.
- 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. 46.
- GLENDINNING, N. Spanish Inventory References to Paintings by Goya, 1800-1850: Originals, copies and valuations. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1091, p. 100-110, p. 107.
- GONZÁLEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia 16*. 1986, 128, p. 39-48.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996, p. 69.
- *GOYA: Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001, p. 390.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 178, 188.
- HIERRO, J. Retrato de Juan Bautista de Muguero. En *MIRAR un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunwerk, 1991, p. 238-240.
- HORNEDO, F. de El impresionismo en la pintura de Francisco de Goya (1746-1946). *Razón y fe*. 1946, 134, p. 389-410, p. 400-402, 408.
- JUAN Bautista de Muguero. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977: [Catálogo de exposición]* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 140-141.
- 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. 7, 9, 12, 28, 30.
- 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. 133.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.^a ed. Madrid: Tip. Artística, 1928, p. 22-23.
- LUNA, J. J. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. *Musea Nostra. Monumentos y Museos*; 6, p. 113-114.
- 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. 34.

- 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, p. 270-272.
- 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.
- 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, 55.
- 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, 17.
- MORENO DE LAS HERAS, M. Juan Bautista Muguiro. 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. Juan Bautista Muguiro. 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.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojó de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273¹⁵, p. 253-254.
- 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. 306, 318.
- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: Obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989, p. 148.
- RAPELLI, P. *Goya: Un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo, p. 126.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura, p. 89.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979, p. 75.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 85.

¹⁵ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, p. 133-134.
- 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. 72, 75-79.
- TORRALBA SORIANO, F. Los dos Goyas. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 35-45, p. 41.
- TORRALBA SORIANO, 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. 301.
- 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. 16.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTUN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1994, p. 138-139.
- VEGA, J. D. Juan Bautista de Muguiro. 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.
- WILSON-BAREAU, J. La lechera de Burdeos. En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 349-367, p. 352, 357, 367.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4, p. 121.

80.

RETRATO DE JOSÉ PÍO DE MOLINA



80. RETRATO DE JOSÉ PÍO DE MOLINA

80.1. CATALOGACIÓN

Autor: Francisco de Goya y Lucientes.

Título: José Pío de Molina.

Fecha: Ca. 1827-1828.

Descripción física: Óleo sobre lienzo¹, 60 x 50 cm.

Localización: Winterthur, Suiza, Fundación Oskar Reinhart².

Catalogaciones: Gassier 684; GW 1666; Gudiol 768/70, 740/85; Salas 619; Morales y Marín 528.

80.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

80.2.1. Descripción

[Indicativa] Retrato de busto largo de un hombre en pie en posición de tres cuartos hacia su derecha. Espacio interior oscuro y neutro.

[Informativa] Viste traje de chaqueta de color marrón oscuro, compuesto de levita con cuello de solapa abierto. Lleva camisa blanca y sobre ella corbatín amarillo. Su cabello es natural, oscuro y cresgado.

80.2.2. Identificación

[Indicativa] José Pío de Molina y Rodríguez, exiliado, liberal, vecino de Francisco de Goya en Burdeos, alcalde de Madrid (1823), amigo de Francisco de Goya, amigo de Leocadia Zorrilla, amigo de Rafael Costa.

¹ Se trata de un lienzo con la trama muy abierta, preparado con una capa de pasta de color marfil viejo, que sirvió de base para la pintura. Véase J. Fauque y R. Villanueva Etcheverría *–Goya y Burdeos. 1824-1828. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 204–*.

² La documentación acerca de la historia de la tenencia y posesión de esta obra es muy escasa, sólo J. A. Gaya Nuño *–La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo). Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 183–* señala que estuvo en una colección madrileña *–que no precisa–* antes de pasar a su localización actual.

Hijo de Manuel de Molina, arquitecto del Real Sitio del Pardo, y de Juana Rodríguez.

Esposo de María Manuela Carolina Pérez, en primeras nupcias; y de María Marcela Fuertes, en segundas nupcias.

Padre de tres hijos de su primer matrimonio, y de cinco de su segundo.

Tutor de José Costa y Bonells; de Ignacio Costa y Bonells; y de Rafaela Costa y Bonells.

[Informativa] José Pío de Molina era hijo de Manuel de Molina, arquitecto del Real Sitio del Pardo, y de Juana Rodríguez, de quien enviudó, y al contraer segundas nupcias en 1784, solicitó continuar con la tutela de su hijo José Pío.

Fue alcalde³ constitucional de Madrid desde el 1 de enero de 1823 hasta su exilio en abril del mismo año. Goya debió de conocerlo a través de Rafael Costa de Quintana⁴, quien era yerno de Jaime Bonells –médico de la duquesa de Alba–. También es probable que a través de él, Goya conociese a Antonio Brugada⁵, quien llevó a cabo la tasación de las pinturas de la Quinta que el pintor poseía en Madrid.

José Pío de Molina, además de amigo era también vecino de Goya en el edificio de la calle Fossés de l'Intendance, nº 39 de Burdeos. Le acompañó

³ En todas la referencias consultadas aparece José Pío de Molina como Alcalde de Madrid, salvo en J. Baticle –La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *Goya y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p.49–, donde se le menciona con el cargo de concejal.

⁴ Las estrechas relaciones entre Pío de Molina y Rafael Costa se sustentan documentalmente en dos poderes notariales que Costa otorga a su favor. El primero está fechado el 21 de agosto de 1812, en Cádiz, a favor del referido Pío de Molina que se encontraba en Madrid; y el segundo, fechado el 19 de junio de 1826, en el que Rafael Costa vuelve a apoderarle, esta vez como tutor de sus hijos José, Ignacio y Rafaela Costa y Bonells, en cuanto herederos de su difunta esposa Fernanda Bonells, que a su vez lo era de la última duquesa de Alba, doña María Teresa de Silva, para todo lo relativo a esta herencia.

⁵ En 1929, el pintor Brugada contrajo matrimonio con una hija de Costa, Rafaela Costa y Bonells, a cuya madre y hermano Goya había retratado antes de exiliarse a Burdeos: *Retrato de María Fernanda Bonells, también denominada Amalia Bonells de Costa* (Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 87 x 65 cm. Detroit, The Detroit Institute of Art, Founders Society Purchase, Ralph Harman Booth Bequest Fund. Gassier 563; GW 894; Gudiol 523/70, 597 /85; Morales y Marín 440) y *Pepito Costa y Bonells* (Ca. 1813. Óleo sobre lienzo. 105,1 x 84,5 cm.. Nueva York. Metropolitan Museum. Gassier 564; GW 895; Gudiol 662/70, 596/85; Salas 452; De Angelis 555; Morales y Marín 441).

durante el proceso final de su enfermedad, y fue junto a Antonio Brugada testigo de su fallecimiento⁶.

Regresó a España el 19 de abril de 1828, cuatro días después de la muerte del pintor, y se cruzó en Bayona con Javier Goya, a quien le comunicó el fallecimiento de su padre. Uno de los objetivos de su viaje era averiguar en Madrid si existía en el testamento Goya alguna disposición favorable a Leocadia Weiss y sus hijos, pues ambos ignoraban que el pintor no había modificado el testamento en el que nombraba a su hijo Javier como su único heredero.

80.2.3. Interpretación

Retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo, realizado para testimoniar la amistad y seguramente, la gratitud que Goya siente hacia el amigo que le acompaña en el tramo final de su vida.

Está considerado como el último cuadro comenzado por Goya que quedó inconcluso a causa de su muerte.

La composición dispone con gran simplicidad el busto del personaje –un hombre envejecido, con los párpados pesados, aspecto melancólico, vestido de oscuro– ante un fondo sombrío, en el que el único respiro de claridad se encuentra en el rostro y la pechera.

La paleta ha sido simplificada hasta el extremo de hallarse sintetizada en cuatro colores. El modelado –aunque sin acabar–construye solidamente las formas gracias a un dibujo riguroso. La cabeza está trazada con fuerza mediante relieves muy acusados y contrasta con el cuerpo apenas esbozado.

⁶ Esta condición de testigo presencial de la muerte de Goya viene ratificada por el certificado de defunción firmado por Molina, en el que se expresa que fallece en la “rue de l’Intendace, 39”, así como por la carta de Leocadia Weiss a Leandro Fernández de Moratín, de fecha 28 de abril de 1828: “... Molina y Brugada le vieron morir...”. Ambas referencias vienen recogidas en diferentes obras consultadas, entre las que podemos destacar J. Camón Aznar –*Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 224–; F. de Goya –*Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 510 y 512–; y J. Fauque y R. Villanueva –*Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 204 y 206–.

Sin embargo, la fisonomía tiene un vigor y un carácter que permiten situar esta obra entre las más sobresalientes y hermosas de la etapa, pues dentro de su aparente limitación de recurso, nada hay accesorio o sustituible.

Por su parte, la técnica apresurada y nerviosa de las pinceladas denota que el artista siente ya próximo el fin de su vida.

Constituye un valioso testamento artístico en el que el maestro combina con maestría la descripción psicológica del retratado y el reflejo de su propio estado emocional. Posee una extraordinaria fuerza dramática y resulta hermoso en su simplicidad, cargada de melancolía y tristeza. Prefigura el concepto romántico de proyección psicológica que remite al impresionismo⁷.

80.3. REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO Y ELABORACIÓN DE PRODUCTOS DOCUMENTALES

80.3.1. Resumen

Retrato de busto largo de José Pío de Molina y Rodríguez, en pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha.

Viste traje de chaqueta de color marrón oscuro, compuesto de levita con cuello de solapa abierto. Lleva camisa blanca y, sobre ella, corbatín amarillo. Su cabello es natural, oscuro y crespa.

La figura está situada en un espacio interior oscuro y neutro.

Es un retrato privado de amigo, de carácter psicológico e íntimo, realizado para testimoniar la amistad y seguramente, la gratitud que Goya, sentía hacia el amigo que le acompañó en el tramo final de su vida.

⁷ Alfonso E. Pérez Sánchez –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. 157– pone de manifiesto la influencia de Rembrandt en este retrato, “por su intensa capacidad emocional y su extraña incandescencia”.

Está considerado como el último cuadro comenzado por Goya, que quedó inconcluso a causa de su muerte.

La composición dispone con gran simplicidad el busto del personaje ante un fondo sombrío, en el que el único respiro de claridad se encuentra en el rostro y la pechera.

La paleta ha sido simplificada hasta el extremo de hallarse sintetizada en cuatro colores. El modelado construye solidamente las formas gracias a un dibujo riguroso. La cabeza está trazada con fuerza mediante relieves muy acusados y contrasta con el cuerpo apenas esbozado. Sin embargo, la fisonomía tiene un vigor y un carácter que permiten situar esta obra entre las más sobresalientes y hermosas de la etapa pues, dentro de su aparente limitación de recursos, nada hay accesorio o sustituible. La técnica apresurada y nerviosa de las pinceladas denota que el artista siente ya próximo el fin de su tiempo. Constituye un valioso testamento artístico en el que el maestro combina con maestría la descripción psicológica del retratado y el reflejo de su propio estado emocional.

Posee una extraordinaria fuerza dramática y resulta hermoso en su simplicidad, cargada de melancolía y tristeza. Prefigura el concepto romántico de proyección psicológica que remite al impresionismo.

80.3.2. Descriptores

ONOMÁSTICOS	Molina y Rodríguez, José Pío de.
CRONOLÓGICOS	Ca. 1827-1828.
TOPOGRÁFICOS	Espacio interior.
FORMALES	Retrato de busto. Retrato en posición de tres cuartos. Retrato privado. Retrato de amigo. Retrato inacabado.
TEMÁTICOS-REFERENCIALES	Hombre adulto. Chaqueta. Camisa. Corbatín. Exiliado. Liberal. Amigo de Francisco de Goya. Alcalde de Madrid.

TEMÁTICOS NO REFERENCIALES	Vejez. Muerte. Melancolía. Tristeza. Simplicidad. Oscuridad. Romanticismo. Descripción psicológica.
----------------------------	---

80.4. 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. 15, 26.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 319.
- BATICLE, J. La pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828. En *GOYA y Moratín. [En Burdeos, 1824-1828]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 37-54, p. 49-50.
- CAMÓN AZNAR, J. *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982. 4 v. T. IV 1812-1828, p. 223-224.
- GOYA, F. de. *Diplomatario*. Canellas López, A. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 394.
- 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, p. 151.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982, p. 27, 204-205.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978, p. 140.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259, p. 259.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23, p. 19.
- GÁLLEGO SERRANO, J. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6, p. 6.
- 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. 69.

- GASSIER, P. *Goya, testigo de su tiempo*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984, p. 230-231.
- GASSIER, P. *Goya*. Genève; Paris; New York: Editions d'art, 1955. Le goût de notre temps; 13, p. 122.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 183.
- 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. 191.
- GLENDINNING, N. Spanish Inventory References to Paintings by Goya, 1800-1850: Originals, copies and valuations. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1091, p. 100-110, p. 106.
- GONZALEZ-ARNAO CONDE-LUQUE, M. El exilio francés de Goya. *Historia 16*. 1986, 128, p. 38-48.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992, p. 178, 184, 187.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828. T. I*. Barcelona: Polígrafa, 1985, p. 90.
- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965], p. 166-167.
- LICHT, F. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 316-317.
- 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. 34.
- 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. 193.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. Manojos de noticias. La suerte de Goya en Francia. *Bulletin Hispanique*. 1950, LII, 3, p. 229-273⁸, p. 247.
- 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. 157.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Goya, refugiado. *Goya*. 1954, 3, p. 130-135, p. 134.

⁸ Este artículo fue nuevamente publicado en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, estudios reunidos por Roberte Marrast, París, 1963.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Goya*. París: G. Cres et Cie, 1930. Maîtres d'autrefois, p. 85.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, p. 77.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya, economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980, p. 72, 78-81.
- TORRALBA SORIANO, 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, 306.
- 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. 16.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, p. 140.

3.2.

ÍNDICES CRONOLÓGICO Y SISTEMÁTICO

3.2.1. ÍNDICE CRONOLÓGICO DE LOS RETRATOS ANALIZADOS¹

1783. *Retrato del infante don Luis* (Gassier 153; GW 206; Gudiol 144/70, 133/85; De Angelis 162; Morales y Marín 122): 1.
1783. *Retrato de María Teresa de Vallabriga* (Gassier 155; GW 207; Gudiol 146/70, 135/85; Salas 141; Angelis 159; Morales y Marín 123): 2.
1783. *Retrato de María Teresa de Vallabriga* (Gassier 158; GW 211; Gudiol 148/70, 137/85; Salas 146, De Angelis 170; Morales y Marín 126): 3.
1783. *Retrato del niño Luis María de Borbón y Vallabriga* (Gassier 159; GW 209; Gudiol 149/70, 138/80; Morales y Marín 128): 4.
1783. *Retrato de la niña María Teresa de Borbón y Vallabriga* (Gassier 160; GW 210; Gudiol 150/70, 139/85; Salas 145; De Angelis 158, Morales y Marín 127): 5.
- 1783-1784. *Retrato de María Teresa de Vallabriga* (Gassier 162; GW 206-212 n.; Gudiol 153/70; Morales y Marín 558): 6.
1784. *Retrato de María Teresa de Vallabriga a caballo* (Gassier 163; Gudiol 155/70, 141/85; De Angelis 166): 7.
1785. *Retrato de José de Toro y Zambrano* (Gassier 200; GW 223; Gudiol 163/70, 148/85; De Angelis 175; Morales y Marín 141): 8.
1785. *Retrato de la duquesa de Osuna* (Gassier 170; GW 220; Gudiol 165/1970, 150/1985; De Angelis 177; Morales y Marín, 140): 9.
1786. *Retrato de la marquesa de Pontejos* (Gassier 174; GW 210; Gudiol 266/70, 156/85; Salas 156; De Angelis 185; Morales y Marín 142): 10.
- 1786-1787. *Retrato del conde de Altamira* (Gassier 202; GW 225; Gudiol 212/70, 200/85; Salas 152; De Angelis 211; Morales y Marín 174): 12.
1787. *Retrato de Carlos III en traje de corte* (Gassier 201; GW 224; Gudiol 213/70, 201/1985; De Angelis 210; Morales y Marín 173): 11.
1787. *Retrato del marqués de Tolosa* (Gassier 203; GW 226; Gudiol 211/70, 199/85; Salas 161; Morales y Marín 175): 13.
1787. *Retrato de Francisco Javier de Larrumbe* (Gassier 204; GW 227; Gudiol 243/70, 231/85; Salas 10; De Angelis 217; Morales y Marín 176): 14.

¹ Este índice recoge en la misma secuencia cronológica todos los retratos analizados.

El año de su realización se indica con una fecha de cuatro guarismos cuando la documentación conservada acerca de la obra o la literatura crítica están de acuerdo. Si no se dispone de la primera, o la segunda no está consensuada, se indica el intervalo posible en el que se pudo pintar el lienzo –1783-1784– o bien el año aproximado mediante la expresión latina *circa* abreviada –Ca. 1800–. Si varios retratos fueron pintados el mismo año, se ordenan internamente respetando la secuencia de realización propuesta por la literatura científica.

Tras la fecha se consigna el título de la obra y entre paréntesis las catalogaciones de la misma, que permiten diferenciar la homonimia entre diferentes retratos con el mismo título realizados en el mismo año. Los guarismos finales hacen referencia al número secuencial asignado a cada retrato analizado en el capítulo 3 de esta tesis.

1788. *Retrato de Francisco de Cabarrús* (Gassier 205; GW 228; Gudiol 249/70, 237/85; Salas 163; De Angelis 223; Morales y Marín 179): 15.
- Ca. 1788. *Retrato de Carlos III cazador* (Gassier 206; GW 230; Gudiol 261/70, 250/85; De Angelis 219; Morales y Marín 180): 16.
- Ca. 1788. *Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, señor de Ginés* (Gassier 211; GW 233; Gudiol 251/70, 239/85; De Angelis 229; Morales y Marín 178): 17.
1789. *Retrato de Juan Martín de Goicoechea* (Gassier 226; GW 277; Gudiol 270/70, 255/85; Salas 208; De Angelis 255; Morales y Marín 105): 18.
1789. *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (Gassier 227; Gudiol 262/85): 19.
1789. *Retrato del rey Carlos IV* (Gassier 228; GW 279; Gudiol 285/70, 258/85; Morales y Marín 195): 20.
1789. *Retrato de la reina María Luisa con tontillo* (Gassier 229; GW 280; Gudiol 288/70, 259/85; Salas 211; De Angelis 238; Morales y Marín 196): 21.
1789. *Retrato del rey Carlos IV* (Gassier 230; GW 281; Gudiol 286/70, 260/80; Morales y Marín 193): 22.
1789. *Retrato de la reina María Luisa* (Gassier 231; GW 282; Gudiol 287/70, 261/85; Morales y Marín 194): 23.
1789. *Retrato del rey Carlos IV* (Gassier 232; GW 285; Morales y Marín 193 c): 24.
1789. *Retrato de la reina María Luisa* (Gassier 234; GW 286; Morales y Marín 194 c): 25.
1789. *Retrato del rey Carlos IV* (Morales y Marín 193 h): 26.
1789. *Retrato de la reina María Luisa* (Morales y Marín 194 h): 27.
1789. *Retrato del rey Carlos IV* (GW 283; Morales y Marín 193 d): 28.
1789. *Retrato de la reina María Luisa* (GW 284; Morales y Marín 194 d): 29.
- 1789,1799, 1801. *Retrato de la reina María Luisa* (Gudiol 309/70, 280/85; De Angelis 240 c): 30.
1790. *Retrato de Martín Zapater y Clavería* (Gassier 235; GW 290; Gudiol 293/1970, 265/1985; Morales y Marín 200): 31.
- Ca. 1790. *Retrato de Ramón de Pignatelli* (Gassier 236; GW 292; Gudiol 312/70, 283/85; Salas 21; De Angelis 247; Morales y Marín 197): 32.
- Ca. 1790. *Retrato de Tadea Arias* (Gassier 273; GW 336; Gudiol 339/70, 292/85; Salas 250; De Angelis 285; Morales y Marín 231): 33.
- Ca. 1790-1792. *Retrato de Manuela Camas y Las Heras* (Gassier 258; GW 335; Gudiol 319/1970, 290/1985; Morales Marín 225): 34.
1792. *Retrato de Sebastián Martínez* (Gassier 253; GW 333; Gudiol 310/70; Salas 247; Morales y Marín 21): 36.
- Ca. 1792-1793. *Retrato de Juan Agustín Ceán-Bermúdez* (Gassier 257; GW 334; Gudiol 318/70, 289/85; De Angelis 283; Morales Marín 224): 35.
- 1793-1794. *Retrato del general Ricardos* (Gassier 274; GW 337; Gudiol 328/70, 315/85; Salas 251; De Angelis 283; Morales y Marín 232): 37.

- 1795.** *Retrato de la duquesa de Alba* (Gassier 283; GW 351; Gudiol 334/70, 320/85; Morales y Marín 257): 40.
- Ca. 1795.** *Retrato de María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (Gassier 281; GW 348; Gudiol 444/70, 323/85; Morales y Marín 253): 38.
- Ca. 1795.** *Retrato del duque de Alba* (Gassier 282; GW 350; Gudiol 333/70, 321/85; De Angelis 295; Morales y Marín 255): 39.
- Ca. 1795.** *Estudio para un retrato ecuestre de Manuel Godoy, duque de Alcudia* (Gassier 288; GW 344; Gudiol 332/70, 319/85; Salas 258; De Angelis 297): 41.
- 1797.** *Retrato de Martín Zapater y Clavería* (Gassier 303; GW 668; Gudiol 370/70, 347/85; Salas 277; De Angelis 334; Morales y Marín 262): 42.
- 1798.** *Retrato de Ferdinand Guillemardet* (Gassier 322; GW 667; Gudiol 375/70, 391/85; Salas 286; De Angelis 365; Morales y Marín 292): 43.
- Ca. 1797-1800.** *Retrato de María Teresa de Borbón y Vallabriga en pie* (Gassier 353; GW 793 n.; Gudiol 328/70, 328/85): 44.
- 1799.** *Retrato del rey Carlos IV de cazador* (Gassier 364; GW 774; Gudiol 418/70, 399/85; Morales y Marín 300): 46.
- 1799.** *Retrato de la reina María Luisa con mantilla* (Gassier 365; GW 775; Gudiol 419/70, 398/85; Morales y Marín 301): 47.
- 1799.** *Retrato de la reina María Luisa a caballo* (Gassier 368; GW 777; Gudiol 424/70, 403/80; Morales y Marín 302): 49.
- Ca. 1799.** *Retrato de María del Rosario Fernández "La Tirana"*. (Gassier 362; GW 684; Gudiol 315/70, 286/85; Morales y Marín 297): 45.
- Ca. 1799-1800.** *Retrato del rey Carlos IV de coronel de Guardia de Corps* (Gassier 369; GW 782; Gudiol 413/70, 397/85; Morales y Marín 306): 50.
- Ca. 1799-1800.** *Retrato de la reina María Luisa con traje de corte* (Gassier 370; GW 781; Gudiol 414/70, 396/85; Morales y Marín 305): 51.
- 1800.** *Retrato de María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón* (Gassier 371; GW 793; Gudiol 425/70, 404/85; Salas 360; Morales y Marín 307): 52.
- Ca. 1800.** *Retrato del cardenal don Luis María de Luis María de Borbón y Vallabriga* (Gassier 372; GW 794; Gudiol 447/70, 425/80; Morales y Marín 308): 53.
- Ca. 1800.** *Retrato del cardenal don Luis María de Luis María de Borbón y Vallabriga* (Gassier 373; GW 795; Gudiol 448/70, 426/80; Salas 362; Morales y Marín 309): 54.
- Ca. 1800-1801.** *Retrato del rey Carlos IV a caballo* (Gassier 366; GW 776; Gudiol 422/70, 403/80; De Angelis 373; Morales y Marín 303): 48.
- 1801.** *Retrato de Manuel Godoy* (Gassier 387; GW 796; Gudiol 435/70, 419/85; Salas 363; Morales y Marín 322): 55.
- 1805.** *Retrato de Félix de Azara* (Gassier 422; GW 826; Gudiol 494/70, 455/85; Salas 451; De Angelis 432; Morales y Marín 350): 56.
- 1805.** *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (Gassier 424; GW 828; Gudiol 496/70, 457/85; Morales y Marín 352): 57.
- 1808.** *Retrato del rey Fernando VII a caballo* (Gassier 459; GW 875; Gudiol 547/70, 514/85; Salas 434; Morales y Marín 375): 58.

- 1808.** *Retrato de Pantaleón Pérez de Nenín* (Gassier 460; GW 878; Gudiol 548/70, 515/85; Salas 435; De Angelis 475; Morales y Marín 377): 59.
- Ca. 1808.** *Retrato del general Palafox* (Gudiol 509/70, 527/85, De Angelis 762): 60.
- 1809.** *Retrato de Juan Martín Díaz, “el Empecinado”* (Gassier 586; Gudiol 661/70, 641/85; De Angelis 613): 61.
- 1812.** *Retrato del duque de Wellington a caballo* (Gassier 547; GW 896; Gudiol 557/70, 524/85; Morales y Marín 426): 62.
- 1812.** *Retrato del duque de Wellington* (Gassier 549; GW 897; Gudiol 556/70, 523/85; Salas 454; De Angelis 568; Morales y Marín 428): 63.
- 1812.** *Retrato del duque de Wellington* (Gassier 548; GW 900; Gudiol 558/70, 525/85; De Angelis 538; Morales y Marín 427): 64.
- Ca. 1813.** *Retrato de Pepito Costa y Bonells.* (Gassier 564; GW 895; Gudiol 662/70, 596/85; Salas 452; De Angelis 555; Morales y Marín 441): 65.
- 1814.** *Retrato del general Palafox a caballo* (Gassier 565; GW 901; Gudiol 620/70, 589/85; Salas 455; De Angelis 561; Morales y Marín 442): 66.
- 1814.** *Retrato del rey Fernando VII* (Gassier 568; GW 1536; Gudiol 629/70, 514/85; Salas 539; Morales y Marín 444): 67.
- 1814.** *Retrato del rey Fernando VII* (Gassier 569; GW 1538; Gudiol 630/70, 609/85; De Angelis 596 a; Morales y Marín 445): 68.
- Ca. 1814.** *Retrato del rey Fernando VII en un campamento* (Gassier 570; GW 1539; Gudiol 631/70, 612/85; Morales y Marín 446): 69.
- Ca. 1814-1815.** *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Gassier 572; GW 1541; Gudiol 633/70, 610/85; De Angelis 580; Morales y Marín 448): 71.
- Ca. 1815.** *Retrato del rey Fernando VII con manto real* (Gassier 571; GW 1540; Gudiol 632/70, 611/85; De Angelis 578; Morales y Marín 447): 70.
- 1815.** *Retrato del duque de San Carlos* (Gassier 575; GW 1542; Gudiol 635/70, 614/85; de Angelis 610; Morales y Marín 454): 72.
- 1816.** *Retrato de la duquesa de Abrantes* (Gassier 596; GW 1560; Gudiol 650/70, 631/85; Salas 563; Morales y Marín 477): 73.
- 1823.** *Retrato de Ramón Satué Allué* (Gassier 638; GW 1632; Gudiol 718/70, 690/85; Salas 595; Morales y Marín 516): 74.
- 1824.** *Retrato de José Duaso y Latre* (Gassier 639; GW 1633; Gudiol 719/70, 691/85; Salas 596; De Angelis 655; Morales y Marín 517): 75.
- 1824.** *Retrato de Joaquín María Ferrer* (Gassier 641; GW 1659; Gudiol 735/70, 705/85; Morales y Marín 519): 76.
- 1824.** *Retrato de Manuela Álvarez Coiñas* (Gassier 642; GW 1660; Gudiol 736/70, 706/85; Morales y Marín 520): 77.
- 1826.** *Retrato de Jacques Galos* (Gassier 675; GW 1662; Gudiol 761/70, 734/85; Morales y Marín 523): 78.
- 1827.** *Retrato de Juan Bautista de Muguiro* (Gassier 678; GW 1663; Gudiol 762/70, 735/85; De Angelis 694; Morales y Marín 524): 79.

Ca. 1827-1828. *Retrato de José Pío de Molina* (Gassier 684; GW 1666; Gudiol 768/70, 740/85; Salas 619; Morales y Marín 528): 80.

3.2.2. ÍNDICE ANALÍTICO DE DESCRIPTORES TOPOGRÁFICOS, ONOMÁSTICOS Y TEMÁTICOS¹

A

Abanico: 10, 19, 23, 25, 27, 29, 38, 44, 47, 51, 77.

Abogado:

– de la Real Audiencia de Aragón: 74.

ABRANTES, duquesa de: Véase Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Manuela Isidra.

Absolutismo: 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75. Véase además Constitucionalismo, Liberalismo.

Absolutista: 72, 74, 75.

Abulia: 46, 48, 50.

Academia: Véase Real Academia de ...

Academicismo: 44.

Académico:

– de honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis: 31, 35, 37, 42, 60, 66.

– de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: 35.

– de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 32, 35, 36.

– de la Real Academia de la Historia: 35.

– de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis: 32.

– de la Real Academia Española de la Lengua: 75.

– de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 13.

Accionista:

– del Banco de San Carlos: 79.

Actriz: 45.

ADERNO, XVII conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Administrador:

– del Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso: 75.

Afecto: 31, 42, 52, 57, 73.

Afrancesado: 15.

Agradecimiento: 35, 36.

¹ Este índice recoge en la misma secuencia alfabética todos los descriptores onomásticos –en versalita–, topográficos –en cursiva– y temáticos –en redonda–.

Morfológicamente, se distinguen los términos en singular y en plural –*caballo* y *caballos*– para diferenciar el rasgo de unidad, del rasgo de multiplicidad; y el género femenino del masculino –*presidenta* y *presidente*– para señalar el rasgo correspondiente al sexo de personas y animales.

Las relaciones semánticas entre los vocablos se indican mediante la locución “Véase también” y los reenvíos desde los términos no admitidos hacia los admitidos mediante “Véase”. Los guarismos hacen referencia al número secuencial asignado a cada retrato analizado en el capítulo 3 de esta tesis.

Aguja:

- de corbata: 78.
- de coser: 34.

Alamares: 14, 55.

ALBA DE ALISTE, condesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

ALBA DE TORMES, XIII duquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Alcalde:

- de la Hermandad de Hijosdalgos de Badajoz: 41, 55.
- de la Real Casa y Corte: 74.
- de Madrid: 76, 80.
- de Autun: 43.

ALCAUDETE Y DELEITOSA, condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

ALCUDIA Y DE SUECA, duque de: Véase Godoy Álvarez de Faria, Manuel.

Alegoría: 68.

Alfeizar: 8,13,14, 42.

Alfombra: 39, 72.

Allier:

- prefecto de l' –: 43.

Alma cristiana: 17.

ALMAZÁN, X marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Almirante General de España e Indias: 41, 55.

Almohadas: 57.

ALONSO-PIMENTEL TÉLLEZ-GIRÓN, 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 condesa de Belalcázar, XIV vizcondesa de la Puebla de Alcocer: 9.

ALTAMIRA, XI conde de : Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Altanería: 14. Véase además Arrogancia.

Altivez: 14, 72.

ÁLVAREZ COÑAS Y THOMAS, Manuela: 77

ÁLVAREZ DE TOLEDO Y GONZAGA, José (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 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: 39.

ÁLVAREZ, marqués de: Véase Godoy Álvarez de Faria, Manuel.

Alzacuellos: 32.

Amargura: 1.

Amigo:

- de Francisco de Goya: 18, 31, 32, 35, 36, 42, 74, 75, 76, 78, 79, 80.
- de Francisco Javier de Burgos: 75.
- de Gaspar Melchor de Jovellanos: 35.
- de José Duaso: 74.
- de Juan Agustín Ceán Bermúdez: 36.
- de Juan Martín de Goicoechea: 31, 42.
- de Leandro Fernández de Moratín: 35.
- de Martín Zapater: 18, 36.
- de Ramón Satué: 75.
- de Sebastián Martínez: 31, 35, 42.

Amistad: 18, 31, 35, 36, 42, 50, 51, 64, 76, 77, 79. Véase además Paisanaje.

Ancianidad: 38. Véase además Vejez.

ANDRÍA (reino de las Dos Sicilias), XII duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

ANGLONA, princesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Anillo: 52.

- episcopal: 53, 54.

Animales: Véase además Aves; Caballos, Jilgueros, Gatos, Perro.

- disecados: 56.

Antepecho: 8, 13, 14, 42, 67.

Apoderado:

- del Banco de San Carlos: 18.

APOLO: 57.

Apostura: 59. Véase además Belleza.

Aprecio: 56.

ARACENA, DE MARATEA, DE JAFFA Y DE VENOSA (reino de las Dos Sicilias) XII príncipe de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Aragón:

- presidente de la Real Audiencia de –: 60, 66.
- noble de –: 31, 42.
- protector del Canal Imperial de –: 32.

Árbol: 46. Véase además Árboles.

Arbolado: Véase Árboles.

Árboles: 10, 16, 33, 40, 45, 47, 48. Véase además Bosques, Matorrales, Paisaje, Praderas, Vegetación.

Archivero:

- del Archivo General de Indias: 35.

Archivo General de Indias:

- Archivero del –: 35.

ARCOS, XII duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Arenas de San Pedro (Ávila): 3, 5, 7.

ARIAS MORRONDO, Tadea (1770-1855): 33.

Aristocracia: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 17, 33, 38, 39, 40, 44, 52, 53, 54, 57, 73. Véase además Linaje, Nobleza, Poder nobiliario.

Armador: 78.

Armonía: 73.

Arquetipos

– femeninos: 5, 9, 10, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 33, 34, 38, 40, 44, 45, 47, 49, 51, 52, 57, 73. Véase además Metáforas femeninas.

– masculinos: 36, 39, 43, 55, 60, 61. Véase además Símbolos fálicos.

Arrogancia: 60. Véase además Altanería.

Artes escénicas: 45. Véase además Bellas artes, Música, Poesía lírica, Teatro, Tragedia.

ARZARCÓLLAR, X conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Arzobispo:

– de Sevilla: 1, 4, 53, 54.

– de Toledo: 4, 53, 54.

Asamblea Nacional Francesa:

diputado de la –: 78.

Ascenso social: Véase Triunfo social.

ASTORGA, XVII marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

ATRISCO, VI duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Audiencia de Cataluña:

presidente de la –: 37.

Audiencia de Sevilla:

fiscal de la –: 74.

Austeridad: 8, 14, 15, 38.

Autocontrol: 63.

Autun:

Alcalde de –: 43.

AVELLINO (reino de las Dos Sicilias), XVIII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Aves:

– exóticas: 56.

jaula de –: 17.

Aya:

– de Isabel II: 57.

AYALA, XI condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

AYAMONTE, XIV marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Ayo:

– del príncipe: 72.

Ayuntamiento de Burdeos:

concejal del –: 78.

Ayuntamiento de Zaragoza:

diputado del Común del –: 18, 31, 42.

AZARA Y PERERA, Félix de (1742-1821): 56.

B

Badajoz:

Alcalde de la Hermandad de Hijosdalgo de –: 41, 55.

BAENA, X duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Banco de los Cinco Gremios:

miembro del –: 13.

Banco de San Carlos:

accionista del –: 79.

apoderado del –: 18.

Dirección del Giro del –: 14

director bienal del –: 8, 12, 13, 14.

director del –: 72.

director honorario de la Dirección del Giro del –: 14.

director nato del –: 12, 15.

gobernador del –: 15.

oficial del –: 35.

Banda:

– de la Orden de Carlos III: 1, 11, 12, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 37, 41, 46, 48, 50, 53, 54, 55, 58, 67, 68, 69, 70, 71, 72.

– de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa: 30, 44, 49, 51.

– de la Orden de la Torre y la Espada: 63.

– de la Orden de San Jenaro: 1, 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 53, 54, 58.

– de la Orden del Baño: 63.

– de la Orden del Espíritu Santo: 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 53, 54.

Banderas: 55.

BAÑARES, XIV condesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Barroco: 4, 57.

Basquiña: 47.

Bastón: 13, 14.

– de mando: 55, 56, 66, 72.

funda del – de mando: 7, 48.

Batalla: 66. Véase además Guerra.

Bayoneta: 65.

BÉJAR, XII duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

BELALCÁZAR, XV condesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Bellas Artes: 39, 57, 73. Véase además Artes escénicas, Coleccionismo de arte, Contemplación artística, Gusto artístico, Música, Poesía lírica, Teatro, Tragedia.

Belleza: 10, 33, 40, 52, 57. Véase además Apostura.

BELLPUIG, XXVII barón de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

BENAVENTE, XII duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

BENAVENTE, XV condesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Bengala: Véase Bastón de mando; Cetro real.

Bibliófilo: 31, 35, 36, 42.

Bibliotecario:

– de la Real Academia Española de la Lengua: 75.

BIBONA, IX duque de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Bicornio: 20, 39, 43, 46, 48, 50, 55, 56, 58, 61, 62, 64, 66, 72.

Bigote: 55, 59, 61, 66.

Biógrafo:

– de Leandro Fernández de Moratín: 35.

BIVONA, marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Boa: 6.

BOADILLA DEL MONTE, marqués de: Véase Borbón y Vallabriga, Luis María de.

BOADILLA DEL MONTE, marquesa de: Véase Borbón y Vallabriga, María Teresa Josefa.

Bocabotín: 41.

Bocado: 59, 62.

Bocamangas: 8, 13, 56.

Boceto preparatorio: 1, 2, 7, 32, 41.

Bolsillos: 36, 74.

– de tapilla: 4, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 55, 58.

Bondad: 18, 77. Véase además Bonhomía.

Bonhomía: 16, 46, 48, 50. Véase además Bondad.

BORBÓN Y FARNESIO, Luis Antonio Jaime de (1727-1785), Infante de España, XIII conde de Chinchón: 1.

BORBÓN Y VALLABRIGA, Luis María de (1777-1823), XIV conde de Chinchón, marqués de San Martín de la Vega y de Boadilla del Monte: 4, 53, 54.

BORBÓN Y VALLABRIGA, María Teresa Josefa (1780-1828), XV condesa de Chinchón, marquesa de Boadilla del Monte: 5, 44, 52.

Bordados: 7, 10, 11, 12, 13, 16, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 30, 33, 38, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 57, 59, 65, 66, 70, 71, 72.

Borla: 13, 14, 48, 50.

Borlas: 49, 51, 55, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72.

Borlón: 56.

Bosques: 5, 7. Véase además Árboles, Matorrales, Paisaje, Praderas, Vegetación.

Botas:

– de media caña: 43, 56.

– de montar: 7, 39, 41, 46, 48, 49, 55, 58, 59, 62, 66, 69.

Botines: 16.

Botón: 73.

Botones: 1, 4, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 36, 39, 42, 46, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 63, 66, 68, 72, 74, 78.

– dorados: 43.

Brazalete: 40, 44.

Brazaletes: 34.

Breviario: 53, 54, 75.

Brial: 3.

Brida: 49.

Bridas: 7, 41, 48, 58.

Brillantes: 13, 35, 44, 51.

Broche: 39, 59, 67, 68.

Broches: 44, 57, 63.

Bucles: 77.

 peluca de dos –: 8.

 peluca de un solo –: 12, 13, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 35, 36, 46, 48, 50.

Burdeos:

 concejal del Ayuntamiento de –: 78.

BURGOS, Francisco Javier de (1778-1849):

 amigo de –: 75.

 mentor de –: 75.

Burgués: 18, 36, 76, 78, 79.

Burguesa: 34, 77.

Burguesía: 31, 34, 42, 76, 77, 78, 79.

C

Caballería: 59.

Caballero:

– comendador de la Orden de Santiago: 41, 55.

– de la Maestranza de Sevilla: 1, 41, 55.

– de la Orden de Alcántara: 72.

– de la Orden de Calatrava: 13.

– de la Orden de Carlos III: 8, 14, 32, 39, 41, 55, 72, 75.

– de la Orden de Cristo: 41, 55.

– de la Orden de Isabel la Católica: 72.

– de la Orden de la Jarretera: 62, 63, 64.

– de la Orden de Lis de la Vandée: 60, 66.

– de la Orden de San Fernando: 60, 66.

– de la Orden de San Jenaro: 1, 72.

– de la Orden de San Juan de Jerusalén: 60, 66.

– de la Orden de Santiago: 1, 14.

– de la Orden del Espíritu Santo: 1, 72.

– de la Orden del Toisón de Oro: 39, 41, 55, 62, 63, 64, 72.

– de la Orden de San Hermenegildo: 41, 55, 60, 66.

Caballo: 59

– bayo: 7, 69.

– blanco: 69.

– careto: 48, 62.

– de juguete: 65.

– negro: 69.

– tordo: 66.

– zaino: 41, 49, 58, 62.

Caballos:

– bayos: 55.

– zainos: 55.

CABARRÚS Y LALANNE, Francisco (1752-1810), I conde de Cabarrús, vizconde de Rabouillet: 15.

CABARRÚS, I conde de: Véase Cabarrús y Lalanne, Francisco.

Cabellos:

– crespados: 79.

– despeinados: 79.

– empolvados: 6, 31.

– naturales: 42, 56.

– rizados: 9, 10, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 33, 34, 38, 40, 44, 45, 47, 49, 51, 57.

Cabildo Metropolitano de Zaragoza:

canónigo del –: 32.

CABRA, XVII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Cáceres:

– corregidor de –: 74.

Cadena: 21, 53, 61, 68.

– metálica: 77.

CÁDIZ, marquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Cádiz:

diputado de las Cortes de –: 75.

Caja:

– de bordar: 34.

Calidad:

– deficiente: 18.

CALONGE Y DE LINOLA (reino de las Dos Sicilias), XII barón de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

CALTABELLOTA, XVIII conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

CALTANAGETA, XV conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Calzón: 4, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 36, 37, 41, 46, 50, 56, 60, 68, 70, 71, 72.

Camafeo: 33.

Cámara del Consejo:

portero de –: 13.

Camarera mayor de Palacio: 57, 73.

CAMAS Y LAS HERAS, Manuela Margarita: 34.

Camino: 10.

Camisa: 1, 4, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 36, 37, 42, 43, 46, 48, 49, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 79, 80.

Campamento militar: 55, 69. Véase además Tiendas de campaña.

Campo de batalla: 66. Véase además Hogueras.

Canal Imperial de Aragón:

protector del –: 32, 74, 75.

tesorero del –: 18.

Canal Real de Tauste:

protector del –: 32.

Canciller mayor de Castilla: 1.

Canónigo:

– del Cabildo Metropolitano de Zaragoza: 32.

Canonista: 75.

Cansancio: 1, 11, 16, 37, 63.

Cantante: 73.

Canto: 73. Véase además Música, Poesía lírica.

Capa: 64.

Capellán:

– de honor de Su Majestad: 75.

Capitán:

– de Caballería: 61.

– General: 37, 41, 55, 60, 62, 63, 64, 66.

– General de Cataluña: 37.

– General de Navarra: 72.

– graduado de Húsares: 59.

Caramba: 9, 38, 40, 47.

Cardenal:

– de Santa María della Scala: 4, 53, 54.

– diácono de Santa María della Scala: 1.

Caricaturización: 11, 16.

CARLOS III, rey de España (1716-1788): 11, 16.

CARLOS IV, rey de España (1748-1819): 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50.

CARPIO, XI marquesa del: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Carrera:

– militar: 41, 59, 60. Véase además Cursus honorum, Ejército español, Ejército británico

Carta: 79.

Cartucherín: 61.

CARVAJAL VARGAS Y MANRIQUE, José Miguel de (1771-1828), II duque de San Carlos, VI conde de Castillejo, IX conde del Puerto, X Correo Mayor de Indias, señor de Valhondo y Santa Cruz de la Sierra: 72.

Casa de Borbón: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Coronación, Crisis monárquica, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

CASA PONTEJOS, marquesa de: Véase Pontejos y Sandoval, Mariana de.

Casaca: 1, 4, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 37, 41, 46, 48, 49, 50, 56, 58, 60, 62, 66, 67, 68, 69, 71, 72.

– de estilo francés: 39.

Casacas: 55.

Cascabeles: 10.

CASTELLVÍ DE ROSANES, barón de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Castilla:

canciller mayor de –: 1.

gran canciller de –: 4, 53, 54.

CASTILLEJO, VI conde de: Véase Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de.

Castillo: 61.

Castillofiel, CONDE DE: Véase GODOY ÁLVAREZ DE FARIA, MANUEL.

Cataluña:

- capitán general de –: 37.
- gobernador del Principado de –: 37.
- presidente de la Audiencia de –: 37.

Catedrático:

- de Derecho de la Universidad de Zaragoza: 74.
- de Matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País: 75.

Caza: 16, 46. Véase además Tradición cinegética.

- puñal de –: 16, 46.
- traje de –: 16, 46.

CAZAZA EN AFRICA, XIV marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

CEÁN-BERMÚDEZ GARCÍA-CIFUENTES, Juan Agustín (1749-1829): 35

- amigo de –: 36.

Cenefas: 39, 72.

CERTOVI, XX conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Cetro real: 11, 20, 50, 58, 67, 68, 70, 71.

Chacó: 59.

Chal: 38, 45, 57, 73.

Chaleco: 36, 39, 46, 58, 70, 74, 78, 79.

Chapines: 5, 10, 21, 33, 45, 51.

Chaqueta: 36, 80.

- traje de –: 74, 76, 78, 79.

Chaquetilla: 65.

Charente-Inférieure:

- prefecto de la –: 43.

Charreteras: 61.

Chile:

- diputado de la nobleza del reino de –: 78.

CHINCHÓN, XIII conde de: Véase Borbón y Farnesio, Luis Antonio Jaime de.

CHINCHÓN, XIV conde de: Véase Borbón y Vallabriga, Luis María de.

CHINCHÓN, XV condesa de: Véase Borbón y Vallabriga, María Teresa Josefa.

Chinelas: 47, 57.

Chorreras: 1, 4, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 36, 37, 46, 48, 50, 58, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74.

Chupa: 4, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 37, 41, 42, 48, 49, 50, 56, 72.

Cielo: 10, 41, 47, 55.

- azul: 69. Véase además Nubes.

Ciencia: 9, 56. Véase además Cultura, Ilustración, Trabajo intelectual.

Científico: 56.

Cinta: 2, 14, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 38, 46, 48, 50, 58, 62, 63, 64, 69.

Cintas: 5, 7, 9, 10, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 34, 45, 49, 51, 52, 60, 65, 72.

Cinturón: 16, 46, 55, 59, 60, 61, 77.

CIUDAD RODRIGO, I duque de: Véase Wellesley, Arthur.

Claridad: 16.

Clarooscuro: 1, 3.

- Clasicismo: 39, 40, 45, 57. Véase además Ilustración, Mitología, Neoclasicismo.
- Clavel: 10.
- Claveteamiento: 3, 4.
- Clérigo: 32, 53, 54, 75.
- Cofia: 52.
- COGUINAS, condesa de: Véase Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Manuela Isidra.
- Colbac: 55.
- Coleccionismo
- de arte: 35. Véase además Bellas artes, Gusto artístico.
- Coleccionista:
- de arte: 1, 12, 13, 18, 31, 35, 36, 39, 41, 42, 55, 74, 76, 79.
- Colegio Militar del arma de Caballería de Ocaña:
- fundador del –: 37.
- Coleta: 1, 4, 11, 12, 13, 14, 15, 41, 49.
- Collar: 16, 40, 46, 73.
- de la Orden de Carlos III: 11.
 - de la Orden del Toisón de Oro: 11, 67, 70, 71.
- Collares: 51.
- Collarín: 37, 48, 49, 50, 55, 56, 61, 68, 69.
- COLLESANO, XIV conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- Columna: 3.
- Comandante en jefe:
- del Ejército británico: 62, 63, 64.
- Comendador:
- de Esparragosa de Lares: 72.
 - de la Orden de Calatrava: 60, 66.
- Comerciante: 15, 18, 31, 36, 42, 76, 78, 79.
- Comisario:
- de los Reales Ejércitos: 14.
 - General de Guerra: 14.
 - Ordenador: 14.
- Comodidad: 56.
- Compás: 4.
- Composición
- cóncava: 52.
 - diagonal: 5.
 - piramidal: 46.
 - vertical: 44. Véase además Verticalidad.
- Compostura: 8, 12, 13, 14.
- Comprensión: 18.
- Compromiso:
- matrimonial: 10. Véase además Fidelidad, Matrimonio, Regalo de bodas.
- Concejal:
- del Ayuntamiento de Burdeos: 78.
- Condecoración: 60.
- Condecoraciones: 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 53, 54, 58, 66, 68, 69, 71, 72, 75.

- Congreso de Rastadt:
embajador plenipotenciario de España en el –: 15.
- Consejero:
– de Estado: 4, 41, 53, 54, 55, 72.
– de la Real Hacienda: 15.
- Consejo de Estado:
decano del –: 41, 55.
- Consejo de Finanzas:
tesorero general del –: 36.
- Consejo de Indias:
ministro togado del –: 74.
- Consejo de Ministros:
presidente del –: 76.
- Consejo de Su Majestad:
miembro del –: 8.
- Conservador (actitud política): 62, 63, 64.
- Conservador (cargo administrativo):
– perpetuo de la Universidad de Salamanca: 72.
- Constitución española de 1837:
ponente de la –: 76.
- Constitucionalismo: 68. Véase además Absolutismo, Liberalismo.
- Construcciones:
– arquitectónicas: 16, 49.
- Contemplación:
– artística: 35, 36. Véase además Bellas artes, Gusto artístico.
- Contraste:
– cromático. 70, 71. Véase además Exuberancia cromática, Sobriedad cromática.
- Convalecencia: 31. Véase además Enfermedad.
- Convención:
diputado en la –: 43.
- Corbata: 79.
- Corbatín: 1, 4, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 36, 42, 43, 46, 58, 60, 62, 63, 64, 67, 70, 71, 72, 76, 78, 80.
- Cordones: 55, 59, 61, 63.
- CORIA, XIII marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Corona real: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 69, 71.
- Coronación: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30. Véase además Casa de Borbón, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, Poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.
- Coronel general de los regimientos de Infantería suiza: 41, 55.
- Corpiño: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 34, 47.
- Corregidor:
– de Cáceres: 74.
– de Don Benito: 74.
- Correspondencia: 31.
- Cortes de Cádiz:
diputado de las –: 75.

Cortes:

diputado de las –: 76, 79.

presidente de las –: 79.

secretario de las –: 79.

senador de las –: 76, 79.

vicepresidente de las –: 79.

Cortina: 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29.

Cortinas: 39.

Corveta: 62.

COSTA Y BONELLS, José (1807-1870): 65

Costura: 34. Véase además Industria textil.

Crines: 41, 48, 49, 62.

Crisis monárquica: 47. Véase Destronamiento pictórico, Monarquía, Reinstauración dinástica.

Cruz:

– de cuatro cabezas. 57.

– de la Orden de Alcántara: 50.

– de la Orden de Calatrava: 13, 50.

– de la Orden de Carlos III: 14, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 72, 75.

– de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa: 44, 51.

– de la Orden de Malta: 48, 50. Véase además Orden de San Juan de Jerusalén.

– de la Orden de Montesa: 50.

– de la Orden de Santiago: 50, 55.

– de la Orden de Cristo: 55.

– de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano

Germánico: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 49, 51.

– de Oro de la Península: 63.

– pectoral: 53, 54.

Cuadrúpedos: 56. Véase además Animales disecados

Cuarto:

– de juegos: 17, 65.

Cuerda: 17.

Cuerpo de Hijosdalgos de Madrid:

miembro del –: 8.

Cuerpo de la Hacienda Militar:

miembro del –: 14.

Cultura: 35, 36, 39, 45, 57, 73. Véase además Ciencia, Ilustración, Mitología, Renacimiento.

Cursus honorum: 37, 41, 55, 56, 59, 60, 61, 66. Véase además Carrera militar, Ejército español, Ejército británico, Victoria militar.

D

Dama:

– de la Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa: 9.

Decano:

– del Consejo de Estado: 41, 55.

Decisión: 78.

Dedicatoria: 36.

Delicadeza: 38, 73.

Desamparo: 65.

Despacho: 12, 43, 79.

Destronamiento pictórico: 11. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Crisis monárquica, Dinastía, Entronización, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

DICASTILLO, SAN MARTÍN, CURTON Y GUISENS, XV baronesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Dignidad: 37.

Dijes de reloj: 14, 15, 20.

Dinamismo: 15.

Dinastía: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Destronamiento pictórico, Entronización, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

DIONISO: 57.

Diplomacia: 50, 51. Véase además Política internacional.

Diputado:

– de la Asamblea Nacional Francesa: 78.

– de la Nobleza del reino de Chile: 8.

– de las Cortes de Cádiz: 75.

– de las Cortes: 76, 79.

– del Común del Ayuntamiento de Zaragoza: 18, 31, 42.

– del Parlamento británico: 62, 63, 64.

– en la Convención: 43.

Dirección del Giro del:

–Banco de San Carlos: 14.

Director:

– bienal del Banco de San Carlos: 8, 12, 13, 14.

– de la Gaceta de Madrid: 75.

– de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: 41, 55.

– del Banco de San Carlos: 72.

– honorario de la Dirección del Giro del Banco de San Carlos: 14.

– nato del Banco de San Carlos. 12, 15.

– perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua: 72.

Disciplina: 13, 56, 63.

Distinción: 39. Véase además Elegancia.

Diván: 57.

Doctor en Jurisprudencia:

– de la Universidad de Huesca: 60, 66.

Dolman: 55, 59, 61.

Don Benito:

corregidor de – 74.

Dormilona: 5.

DOURO, marqués de: Véase Wellesley, Arthur.

DUASO LATRE, José (1775-1849): 75

amigo de -: 74.

E

Eclesiástico: 53, 54, 75.

Economista. 15, 75.

Editor: 76, 78.

Eficacia. 78.

Ejército:

– británico: 62, 63, 64. Véase además Carrera militar, Cursus honorum, Ejército español.

– comandante en jefe del – británico: 62, 63, 64.

– español: 14, 37, 41, 48, 49, 50, 55, 56, 59, 60, 61, 66, 68, 72. Véase además Carrera militar, Cursus honorum, Ejército británico, Hacienda militar.

El Pardo:

– Montes de -: 16.

ELCHE, XIII marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Elegancia: 9, 10, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 73. Véase además Distinción.

ELICHE, IX marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Embajador:

– de España en Lisboa: 72.

– de España en Londres: 72.

– de España en París: 72.

– de la República Francesa en España: 43.

– permanente de España en Francia: 15.

– plenipotenciario de España en el Congreso de Rastadt: 15.

Embarazo: 52. Véase además Familia, Fertilidad, Maternidad, Matrimonio.

EMPECINADO, EL: Véase Martín Díaz, Juan.

Empuñadura: 11, 13, 14, 16, 20, 22, 28, 43, 46, 48, 50, 55, 56, 60, 68, 69, 70, 71.

Encajes: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 28,29, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 45, 47, 50, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77.

Enfermedad: 31. Véase además Convalecencia.

Entorchado: 60.

Entorchados: 37, 41, 55, 62, 66, 68, 69, 71, 72.

Entronización: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Destronamiento pictórico, Dinastía, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

Envaramiento: 70. Véase además Estatismo.

Épica: 49, 55, 59, 60, 61, 62, 66. Véase además Gallardía, Guerra, Heroísmo, Tradición heroica, Valor, Victoria militar.

ERATO: 57.

ERÍGONE: 57.

Erizón: Véase Peinado en erizón.

- Erudito: 76.
Escarapela: 43, 48, 49, 50, 55, 56, 64, 66, 69.
Esclavina: 70, 71.
Escofieta: 5, 19, 21, 23, 25, 27, 29.
Escopeta: 16, 46.
Escorzo: 35.
Escribanía: 12, 79.
Escritor: 43.
Escudo: 65.
– de armas: 33.
Escudos: 55.
Eslabones: 68.
Espacio:
– doméstico: 34.
– simbólico: 10, 17, 33, 65.
Espacio:
– exterior: 3, 5, 7, 10, 16, 33, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 55, 58, 59, 62, 63, 66, 69.
– interior: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80.
Espada: 43, 48, 50, 60, 68, 70, 71.
Espadín: 11, 15, 20, 22, 28, 72.
España: 68. Véase además Identidad Nacional, Patriotismo.
embajador de – en Lisboa: 72.
embajador de – en Londres: 72.
embajador de – en París: 72.
embajador permanente de – en Francia: 15.
embajador plenipotenciario de – en el Congreso de Rastadt: 15.
grande de –: 1, 4, 12, 39, 53, 54.
infante de –: 1.
reina de –: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 47, 49, 51.
rey de –: 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 58, 67, 68, 69, 70, 71.
Esparragosa de Lares:
comendador de –: 72.
Espigas: 52.
Espuelas: 39, 41, 46, 48, 55, 58, 59, 62, 66, 69.
ESQUILACHE, princesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
Estampas: 35.
Estatismo: 53, 54. Véase además Envaramiento.
Estatua: 68.
Estética:
– decimonónica: 74, 76, 77, 78, 79. Véase además Impresionismo, Prerromanticismo, Romanticismo.
Estilo a la polaca:
traje de corte de –: 3, 7, 10.
Estilo Imperio:
traje camisa de –: 30, 40, 44, 45, 51, 52, 57, 73.

Estilo María Antonieta:

traje de corte de –: 19, 21, 23, 25, 27, 29.

traje vaquero de –: 9, 34.

Estrella:

– de la Orden del Baño: 63.

Estribo: 49.

Estribos: 7, 41, 48, 58.

– largos: 62.

Etnógrafo: 56.

Europa: 4.

EUTERPE: 57, 73.

Exiliada: 10, 77.

Exiliado: 76, 79, 80.

Exilio: 76, 77, 79.

Éxito: 41. Véase además Posición social, Reconocimiento social, Triunfo social.

Expresividad: 74.

Exquisitez: 10.

Exuberancia:

– cromática: 34. Véase además Contraste cromático, Sobriedad cromática.

F

Faja: 17, 40.

Fajín: 37, 43, 49, 55, 62, 66, 68, 69, 72.

Falda: 5, 19, 21, 23, 25, 27, 29.

Familia: 34. Véase además Embarazo, Hogar, Maternidad, Matrimonio.

Familiaridad: 35.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1760-1828):

amigo de –: 35.

biógrafo de –: 35.

FERNÁNDEZ DURÁN, Miguel (1721-1791), II marqués de Tolosa: 13.

FERNÁNDEZ RAMOS, María del Rosario (Sevilla 1755-Madrid 1803), La Tirana: 45.

FERNANDINA, VIII duque de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

FERNANDO VII, rey de España (1784-1833): 58, 67, 68, 69, 70, 71.

FERRER Y CAFRANGA, Joaquín María (1777-1861): 76

Fertilidad: 52. Véase además Embarazo, Fertilidad, Maternidad.

Fichú. 7, 9, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 34.

Fidelidad: 10. Véase además Compromiso matrimonial, Matrimonio, Regalo de bodas.

Financiero: 8, 12, 13, 14, 15, 18, 78, 79.

Firmante :

– del Manifiesto de los Persas: 72.

Firmeza: 14, 72, 76, 78.

Fiscal:

– de la Audiencia de Sevilla: 74.

– de los Cuerpos de la Guardia Real: 74.

Fisiognomía: 1, 2.

FLECHILLA Y JARANDILLA, marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
Flecos. 7, 19, 23, 27, 29, 33, 43, 45, 48, 49.
Flequillo: 56, 60, 61, 66.
Flores. 10, 73.
Fortaleza: 9, 74, 75.
Fragilidad: 10, 17, 38, 39, 52, 65.
Franqueza: 56.
Friso: 39.
Frivolidad: 9.
Fuente: 45. Véase además Surtidor.
FUENTES DE VALPERO, IX condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
Fuerza: 55.
Fuerzas:
– maléficas: 17.
Funda
– del bastón de mando: 7, 48.
Fundador:
– del Colegio Militar del arma de Caballería de Ocaña: 37.
Fusil: 65.

G

Gabinete:
– de estudio: 4, 56.
– de música: 39.
Gaceta de Madrid:
director de la –: 75.
redactor de la –: 75.
Gallardía: 41, 61. Véase además Épica, Guerra, Heroísmo, Marcialidad, Valor, Tradición heroica, Victoria militar.
Galones: 41, 48, 49, 50, 52, 56, 66, 68.
GALOS, Jacques (1774-1830): 78
GALVE, XII condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
Gamuza. 36.
GANDÍA, XIV duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
Gasas: 10, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 34.
Gatos. 17.
Generalísimo:
– de los Ejércitos españoles: 62, 63, 64.
– de los Ejércitos españoles de Mar y Tierra: 41, 55.

Gentilhombre de Cámara:

- del príncipe de Asturias: 72.
- del Rey: 13.

Geodesta: 56.

Geógrafo: 56.

GIBRALEÓN, XIII marquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

GINÉS, señor de: Véase Osorio de Moscoso Manrique de Zúñiga, Manuel.

Gobernador:

- de Navarra: 72.
- del Banco de San Carlos: 15.
- del Principado de Cataluña: 37.

GODOY ÁLVAREZ DE FARIA, Manuel (1767-1851), príncipe de la Paz y de Basano, barón de Mascabó, conde de Castillofiel, duque de Alcudia y de Sueca, marqués de Álvarez, señor de Soto de Roma y del Estado de Albalá: 41, 55.

GOICOECHEA Y GALARZA, Juan Martín de (1732-1806): 18.

amigo de –: 31, 42.

GONZAGA Y CARACCILO, María Antonia Dorotea Sinforosa (1735-1801): 38.

Gorro:

– de granadero: 65.

GOYA, Francisco de (1746-1828):

amigo de –: 18, 31, 32, 35, 36, 42, 74, 75, 76, 78, 79, 80.

protector de –: 32, 74, 75.

Grabados: 35, 36.

Gran canciller:

– de Castilla: 4, 53, 54.

Gran cruz:

- de la Orden de Carlos III: 12.
- de la Orden de la Torre y la Espada: 63.

Grande de España: 1, 4, 12, 39, 53, 54.

Gratitud: 49, 64, 72, 74, 75.

Gredos:

Sierra de –: 3, 5, 7.

Gremio de Comerciantes de Paños y Sedas:

miembro del –: 36.

Guadarrama:

Sierra de –: 47.

Gualdrapa: 7, 41, 48, 49, 66.

Guantes: 3, 7, 9, 16, 33, 37, 41, 46, 48, 49, 58, 59, 66, 69.

Guardainfante: Véase Tontillo.

Guardia de Corps:

sargento mayor de la –: 41, 55.

Guardia Real:

fiscal de los Cuerpos de la –: 74.

jefe de la –: 60, 66.

Guerra:

– de la Convención: 37.

– de la Independencia: 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71. Véase además

Batalla, Épica, Gallardía, Heroísmo, Marcialidad, Valor, Tradición heroica, Victoria militar

Guerrera: 63.

Guerrilla: 61.

Guerrillero: 61.

GUILLEMARDET, Ferdinand-Pierre-Marie-Dorothee (1765-1809): 43.

Guirnalda: 57, 73.

Gusto artístico: 35, 36, 39. Véase además Bellas artes, Coleccionismo de arte, Contemplación artística.

H

Hacendado: 31, 42.

Hacienda Militar: 14. Véase además Ejército Español.

HAYDN, Franz Joseph (1732-1809): 39.

Hebilla: 1, 4, 5, 16, 35, 46, 77.

Hebillas: 11, 12, 15, 20, 22, 36, 50, 68, 70, 71, 72.

Hermanidad de Hijosdalgos de Badajoz:

Alcalde de la –: 41, 55.

Heroicidad: Véase Heroísmo

Heroísmo: 61, 66. Véase además Épica, Gallardía, Guerra, Tradición heroica, Valor, Victoria militar.

Hieratismo: 11, 77.

Hieratización: Véase Hieratismo

Historiador:

– de arte: 35.

Hogar: 34. Véase además Familia, Matrimonio, Hospitalidad, Protección.

Hogueras: 66. Véase además Campo de batalla.

Hojas: 73.

– de vid: 57.

Hombre:

– adulto: 8, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 31, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 46, 48, 50, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80.

– anciano: 1, 11, 16, 32, 37, 78.

– joven: 53, 54.

Hombreras: 59, 61.

Hombres adultos: 55.

Hospitalidad: 75. Véase Además Hogar, Protección.

Huesca:

Universidad de –: 60, 66.

HUÉSCAR, XVII duquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Humanidad: 64.

Humildad: 16.

Húsares: 55.

I

Iconografía:

– religiosa: 17. Véase además Religiosidad.

Identidad:

– nacional: 47. Véase además España, Patriotismo.

Ilustración: 4, 5, 9, 12, 17, 18, 31, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 56. Véase además Ciencia, Clasicismo, Cultura, Neoclasicismo.

Ilustrada: 9, 10, 40, 45.

Ilustrado: 12, 15, 18, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 56.

Impresionismo: 71, 72. Véase además Estética decimonónica, Prerromanticismo.

Incomodidad: 12.

Indiano: 8.

INDIAS, X Correo Mayor de: Véase Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de.

Indias:

archivero del Archivo General de –: 35.

oficial de la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia de –: 35.

miembro de la Universidad de Cargadores de –: 36

ministro togado del Consejo de –: 74.

Indumentaria:

– talar: 32, 53, 54.

Industria textil: 34. Véase además costura.

Infancia: 4, 5, 17, 65. Véase además Influencia rousseauiana, Pedagogía.

Infante de España: 1.

Infantería suiza:

coronel general de los regimientos de –: 41, 55.

Influencia:

– británica: 39, 40, 42, 56, 57, 59, 60.

– europea: 10.

– francesa: 4, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 40, 57.

– rousseauiana: 4, 5. Véase además Infancia, Pedagogía.

– velazqueña: 3, 5, 7, 11, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 58, 62, 66.

Ingeniero: 56.

Inocencia: 17.

Inscripción: 31, 79.

Intelectual. 9.

Inteligencia: 8, 9, 14, 15, 16, 18, 36, 37, 56, 75, 76, 78.

Intimidad: 56, 75.

Intrepidez: 41.

Investigador: 56.

Ironía: 11, 16.

– histórica: 69.

ISABEL II, REINA DE ESPAÑA:

aya de –: 57

IZNÁJAR, XVII vizconde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

J

Jardín: 33, 45.

Jarrón: 33.

Jaula:

– de aves: 17.

JAVALQUINTO, VIII marquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Jefe:

– de la Guardia Real: 60, 66.

– del Real Cuerpo de Ingenieros-Cosmógrafos del Estado: 41, 55.

Jilgueros: 17. Véase además Aves

Josefino: 15.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1744-1811):

amigo de –: 35.

Joyas: 3.

Joyel: 13, 20, 22, 24, 26, 28, 63, 68.

Juez:

– de la Real Capilla: 75.

Juguetes: 65.

Junta Central:

presidente de la –: 12.

Junta de Comercio y Moneda:

oidor de la –: 8.

Junta de Damas:

miembro de la–: 10.

presidenta de la –: 9.

Junta de Gobierno Provisional:

presidente de la –: 4, 53, 54.

Junta de Hacienda:

miembro de la–: 15.

Justillo: 5.

Juventud: 10, 33.

L

La Granja de San Ildefonso: 47.

Lacre: 79.

Lámina. 36.

LARRUMBE, Francisco Javier de: 14.

Lazadas: 17, 65.

Lazo: 1, 4, 7, 11, 17, 21, 33, 34, 38, 40, 47, 73.

Lazos: 3, 9, 10, 49, 58.

LEGANÉS, VII marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Lentejuelas: 45.
León: 68.
LERÍN, XIV condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
Levita: 43, 74, 76, 78, 79.
Liberal: 4, 10, 53, 54, 76, 77, 78, 79, 80.
Liberalismo: 53, 54. Véase además Absolutismo, Constitucionalismo.
Libertad: 68.
Libro: 76.
Libros: 56.
Ligas: 11, 12, 20, 22, 50, 68, 70, 71, 72.
– sencillas: 4.
Linaje: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 17, 32, 33, 38, 39, 40, 44, 52, 53, 54, 57, 73. Véase además Aristocracia, Nobleza, Poder nobiliario.
Lira-Guitarra: 57.
LODOSA, X conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
LOMBAY, marquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
Luminosidad: 16, 60.

M

Madrid:

Alcalde de –: 76, 80.
director de la Gaceta de –: 75.
redactor de la Gaceta de –: 75.
regidor de la villa de –: 8.
regidor perpetuo de la villa de –: 60, 66.
sierra de –: 16
Maestranza de Sevilla:
caballero de la –: 1, 41, 55.
Magistrado: 74.
MAIRENA, VII marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
MANDAS, VII duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
Manifiesto de los Persas:
firmante del –: 72.
Manteleta: 3, 6.
Manteo: 75.
Mantilla: 5, 47.
Manto: 53, 54.
– real: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 67, 68, 70, 71.
Mapas: 4.
MAQUEDA, XIV duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
Marcialidad: 58, 59, 60, 61, 69. Véase además Épica, Gallardía, Guerra, Heroísmo, Marcialidad, Valor, Tradición heroica, Victoria militar.

- MARÍA LUISA, reina consorte de Carlos IV, rey de España (1751-1819): 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 47, 49, 51.
- Marino: 56.
- MARTÍN DÍAZ, Juan (1775-1825), El Empecinado: 61
- MARTÍNEZ PÉREZ, Sebastián (1747-1800): 36.
amigo de -: 31, 35, 42.
- MARTORELL, VII marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- MASCALBÓ, barón de: Véase Godoy Álvarez de Faria, Manuel.
- Matemático: 75.
- Maternidad: 52. Véase además Embarazo, Familia, Fertilidad, matrimonio.
- Matorrales: 33. Véase además Árboles, Bosques, Paisaje, Praderas, Vegetación.
- Matrimonio: 10, 33, 34, 52, 57, 73. Véase además Compromiso matrimonial, Fidelidad, Hogar, Regalo de bodas.
– morganático: 1, 2, 3, 6, 7.
- Mayor General: 59.
- Mayordomo:
– de Semana del Rey: 13.
– mayor de Palacio: 72.
- MAYORGA, condesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
- Mecenas: 1, 9, 40.
- Medalla: 21.
– de la Orden de Calatrava: 66.
– de la Orden de San Juan de Jerusalén: 66.
- Medallas: 60.
- Medallón: 58, 77.
- Medias: 4, 10, 11, 12, 15, 16, 20, 33, 35, 36, 45, 46, 47, 50, 51, 57, 68, 70, 71, 72.
- Médico: 43.
- MEDINA DE LAS TORRES, VI duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
- MEDINA DE RÍOSECO, XV duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.
- MEDINA SIDONIA, XV duque de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- Melancolía: 80.
- Memorial: 72.
- Mentor:
– de Francisco Javier de Burgos: 75.
- Mesa: 4, 12, 20, 22, 28, 31, 43, 71, 79.
– de velador: 35.
- Metáforas:
– femeninas: 10, 33, 34, 40, 45, 52, 57. Véase además Arquetipos femeninos.
- Miembro:
– de la Junta de Damas: 10.
– de la Junta de Hacienda: 15.
– de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País: 18, 31, 42, 74, 75.
– de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: 9, 10, 32, 37.
– de la Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País: 32.

- de la Universidad de Cargadores de Indias: 36.
 - del Banco de los Cinco Gremios: 13.
 - del Consejo de Su Majestad: 8.
 - del Cuerpo de Hijosdalgos de Madrid: 8.
 - del Cuerpo de la Hacienda Militar: 14.
 - del Gremio de Comerciantes de Paños y Sedas: 36.
 - fundador de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País: 32.
- Militar: 14, 37, 41, 48, 50, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 72.
- Militares: 55.
- Ministro: 76.
- de Hacienda: 15.
 - togado del Consejo de Indias: 74.
- Mitología: 52, 57, 73. Véase además Clasicismo, Cultura, Neoclasicismo, Renacimiento.
- Modernidad: 9, 76, 79. Véase además Progreso.
- MOLINA Y RODRÍGUEZ, José Pío de: 80
- MOLINA, XIV marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- Monarquía: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Crisis monárquica, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.
- MONASTERIO, VI marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
- Mono (prenda de vestir): 17, 65.
- MONTALBÁN, VIII príncipe de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- MONTALTO, XI duque de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- Montañas: 3, 5, 7, 16, 46, 47, 49, 55, 58, 62.
- Montañero: 75.
- MONTEAGUDO, XV conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
- MONTERREY, XI condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Montes de El Pardo*: 16.
- MONTORO, VI duquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Montura: 7, 41, 48, 49, 58, 62, 66.
- Monumentalidad: 66.
- Moño: 2, 6, 45, 73, 77.
- trenzado: 7.
- MORATA DE LA VEGA, VI marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
- MORUENTE, condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Motivos:
- fitomórficos: 11, 12, 13, 22, 24, 28, 46, 67.
 - geométricos: 39.
- Muceta: 53.
- Mueble: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30.
- Muerte: 17, 80.
- MUGUIRO E IRIBARREN, Juan Bautista (1786-?): 79

Mujer:

- adulta: 9, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 34, 45, 47, 49, 51, 77.
- anciana: 38.
- embarazada: 52.
- joven: 2, 3, 6, 7, 10, 33, 40, 44, 52, 57, 73.

Musa: 57, 73.

Música: 39, 57, 73. Véase además Artes escénicas, Bellas artes, Canto, Poesía lírica, Teatro.

Músico: 39.

N

Naturaleza: 5, 10, 56.

Naturalista: 56.

NAVARRA, XIV condestabla de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Navarra:

- capitán general de –: 72.
- gobernador de –: 72.
- virrey de –: 72.

Neoclasicismo: 6, 39, 45, 57. Véase además Clasicismo, Cultura, Ilustración, Mitología.

NIEBLA, XXII conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

NIEVA, XVIII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Niña: 5.

Niño: 4, 17, 65.

Noble: 4, 5, 8, 9, 12, 13, 15, 17, 32, 33, 39, 40, 44, 52, 53, 54, 57, 73.

- de Aragón: 31, 42.

Nobleza: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 32, 33, 38, 39, 40, 44, 52, 53, 54, 57, 73. Véase además Aristocracia, Linaje, Poder nobiliario.

Nubes: 10, 41, 48, 49, 55, 58, 62, 66. Véase además Cielo.

O

Obra maestra: 10, 17, 36, 39, 40, 48, 49, 52, 57.

Ocaña:

- fundador del Colegio Militar del arma de Caballería de: 37.

Oficial:

- de la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia de Indias: 35.
- del Banco de San Carlos: 35.

Oidor:

- de la Junta de Comercio y Moneda: 8.

OLIVARES, VIII condesa-duquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

OLIVETO, XII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Orden de Alcántara:

caballero de la –: 72.

cruz de la –: 50.

Orden de Calatrava:

caballero de la –: 13.

comendador de la –: 60, 66.

cruz de la –: 13, 50.

medalla de la –: 66.

Orden de Carlos III:

banda de la –: 1, 11, 12, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 37, 41, 46, 48, 50, 53, 54, 55, 58, 67, 68, 69, 70, 71, 72.

caballero de la –: 8, 14, 32, 39, 41, 55, 72, 75.

collar de la –: 11.

cruz de la –: 14, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 72, 75.

gran cruz de la –: 12.

placa de la –: 37, 50.

Orden de Cristo:

caballero de la –: 41, 55.

cruz de la –: 55.

Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa:

banda de la –: 30, 44, 49, 51.

cruz de la –: 44, 51.

dama de la –: 9.

Orden de Isabel la Católica:

caballero de la –: 72.

Orden de la Jarretera:

caballero de la –: 62, 63, 64.

Orden de la Torre y la Espada:

banda de la –: 63.

gran cruz de la –: 63.

Orden de Lis de la Vandeé:

caballero de la –: 60, 66.

Orden de Malta:

cruz de la –: 48, 50.

Orden de Montesa:

cruz de la –: 50.

Orden de San Fernando:

caballero de la –: 60, 66.

placa de la –: 63.

venera de la –: 66.

Orden de San Hermenegildo:

caballero de la –: 41, 55, 60, 66.

venera de la –: 66.

Orden de San Jenaro:

banda de la –: 1, 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 53, 54, 58.

caballero de la –: 1, 72.

placa de la –: 50.

- Orden de San Juan de Jerusalén:
caballero de la —: 60, 66.
medalla de la —: 66.
- Orden de Santiago:
caballero comendador de la —: 41, 55.
caballero de la —: 1, 14.
cruz de la —: 50, 55.
venera de la —: 37.
- Orden del Baño:
banda de la —: 63.
estrella de la —: 63.
- Orden del Espíritu Santo:
banda de la —: 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 53, 54.
caballero de la —: 1, 72.
placa de la —: 50.
- Orden del Toisón de Oro:
caballero de la —: 39, 41, 55, 62, 63, 64, 72.
collar de la —: 11, 67, 70, 71.
venera de la —: 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 58, 63, 68, 69, 72.
- Orden Imperial de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio Romano Germánico:
cruz de la —: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 49, 51.
- Orgullo: 14, 43.
- Orla: 39.
- OROPESA, XIII condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Oscuridad: 17, 74, 75, 76, 77, 78, 79.
- OSILO, condesa de: Véase Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Joaquina María del Pilar.
- OSORIO DE MOSCOSO MANRIQUE DE ZÚÑIGA, Manuel (1784-1792), señor de Ginés: 17.
- 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 (todos del 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): 12.
- OSORNO, XIV condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.
- Ostentación: 70.

P

- Paisaje: 3, 5, 7, 10, 16, 33, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 62, 66. Véase además Árboles, Bosques, Matorrales, Praderas, Vegetación.
- Paisanaje: 2, 3, 6, 7, 18, 31, 32, 34, 37, 42, 56, 60, 66, 74, 75. Véase además Amistad.
- Palacio:
- camarera mayor de –: 57, 73.
- PALMAOS, XVIII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.
- Pámpanos: 57.
- Pantalón: 39, 43, 59, 61, 62, 74, 79.
- de montar: 48, 55, 58, 66, 69.
- Pañuelo: 57.
- Papel. Véase Pliego de papel.
- Papeles. Véase Pliegos de papel.
- Pared: 17, 65.
- Parlamento británico:
- diputado del –: 62, 63, 64.
- Partitura: 73.
- Partituras: 39.
- Pasamanería: 61.
- PATERNO, IX príncipe de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- Patillas: 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72.
- Patín: 65.
- Patriotismo: 58, 61, 66, 69. Véase además España, Identidad nacional.
- PAZ Y DE BASANO, príncipe de la: Véase Godoy Álvarez de Faria, Manuel.
- Pedagogía: 4, 5. Véase además Infancia, Influencia rousseauniana.
- Pedestal: 68.
- Peinado:
- en erizón: 9, 10, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 34, 38.
- Peinador: 2.
- Pelliza: 59.
- Peluca: 11, 16.
- de dos bucles: 8.
 - de un solo bucle: 12, 13, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 32, 35, 36, 46, 48, 50.
- Pendientes. 38, 40, 44, 45, 51, 73.
- PEÑA-RAMIRO, VI conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.
- PÉREZ DE NENIN, Pantaleón (1779-?): 59
- Perlas: 51, 73.
- PERPSÍCORE: 57.
- Perro:
- caniche: 5.
 - carlino: 10.
 - lebel: 16, 46.
 - Lówchen: 40.
- Peto: 3.
- Petral: 41, 48, 49, 58, 66.

Pianoforte. 39.

PIEDRAHITA, condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Piedras:

– preciosas: 3, 44.

PIGNATELLI DE ARAGÓN Y MONCAYO, Ramón (1734-1793): 32.

Placa: 61.

– de la Orden de Carlos III: 37, 50.

– de la Orden de San Fernando: 63.

– de la Orden de San Jenaro: 50.

– de la Orden del Espíritu Santo: 50.

Planitud. 3.

Planos: 4.

PLASENCIA, duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

Pliego:

– de papel: 55, 72.

Pliegos:

– de papel: 12, 31, 43, 56, 79.

Pluma: 30, 34, 51, 79.

– de avestruz: 9.

Plumas: 3, 7, 12, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 43, 52, 55, 59, 62, 64, 65, 66, 69.

Plumero: 51.

Poder:

– económico: 8, 12, 13, 14, 15, 18, 31, 36, 42, 76, 78, 79.

– militar: 37, 41, 49, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72.

– nobiliario: 9, 10, 40. Véase además Aristocracia, Linaje, Nobleza.

– político: 12, 15, 32, 37, 41, 43, 55, 58, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 78.

– regio: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50,

51, 58, 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Casa de Borbón, Coronación,

Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, Proclamación real,

Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

Poesía:

– lírica: 57. Véase además Artes escénicas, Bellas artes, Canto, Música, Teatro, Tragedia.

Polainas: 16.

Política:

– internacional: 43. Véase además Diplomacia.

Político: 32, 41, 43, 55, 62, 63, 64, 72, 76, 78, 79.

Ponente:

– de la Constitución española de 1837: 76.

PONTEJOS Y SANDOVAL, Mariana de (1762-1834), marquesa de Casa Pontejos, condesa de la Ventosa: 10.

Portero:

– de Cámara del Consejo: 13.

Posición:

– social: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,

23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 79. Véase además Éxito, Reconocimiento social, Triunfo social.

POZA, XI marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Praderas: 40. Véase además Árboles, Bosques, Matorrales, Paisaje, Vegetación.

Prefecto:

– de la Charente-Inférieure: 43.

– de l' Allier: 43.

Prerromanticismo: 42. Véase además Estética decimonónica, Impresionismo, Romanticismo.

Presidenta:

– de la Junta de Damas: 9.

Presidente:

– de la Audiencia de Cataluña: 37.

– de la Junta Central: 12.

– de la Junta de Gobierno Provisional: 4, 53, 54.

– de la Real Audiencia de Aragón: 60, 66.

– de las Cortes: 79.

– del Consejo de Ministros: 76.

Pretil: 8, 13, 14, 42.

Primer ministro:

– del gobierno británico: 62, 63, 64.

Primer secretario:

– de Estado: 72.

– de Estado y del Despacho: 41, 55.

Proclamación real: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, poder regio, Reinstauración dinástica, Símbolos reales.

Profundidad: 16, 48

– espacial: 3, 7, 46.

Progreso: 9. Véase además Modernidad.

Protección: 74, 75. Véase además Hogar, Hospitalidad.

Protector:

– de Francisco de Goya: 32, 74, 75.

– del Canal Imperial de Aragón: 32.

– del Canal Real de Tauste: 32.

Proximidad: 35, 36, 42.

Prudencia: 63.

PUEBLA DE ALCOCER, XIV vizcondesa de la: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

PUERTO, IX conde del: Véase Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de.

Pulsera: 40, 44, 73.

Puntera: 56.

Puntilla: Véase Encaje.

Puñal:

– de caza: 16, 46.

Puzzle: 4.

R

- RABOUILLET, vizconde de: Véase Cabarrús y Lalanne, Francisco.
- Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:
académico de la –: 35.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:
académico de la –: 32, 35, 36.
académico de mérito de la –: 13.
- Real Academia de la Historia:
académico de la –: 35.
- Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis:
académico de honor de la –: 31, 35, 37, 42, 60, 66.
académico de la –: 32.
- Real Academia Española de la Lengua:
académico de la –: 75.
bibliotecario de la –: 75.
director perpetuo de la –: 72.
- Real Audiencia de Aragón:
abogado de la –: 74.
presidente de la –: 60, 66.
- Real Capilla:
juez de la –: 75.
- Real Casa de Misericordia:
regidor de la –: 32.
- Real Casa y Corte:
– Alcalde de la –: 74.
- Real Cuerpo de Ingenieros-Cosmógrafos del Estado:
jefe del –: 41, 55.
- Real e Ilustre Orden de San Jenaro: Véase Orden de San Jenaro.
- Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso:
administrador del –: 75.
- Real Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa: Véase Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa.
- Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País:
catedrático de Matemáticas de la –: 75.
miembro de la–: 18, 31, 42, 74, 75.
miembro fundador de la –: 32.
- Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País:
director de la –: 41, 55.
miembro de la–: 9, 10, 32, 37.
- Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País:
miembro de la–: 32.
- Real y Distinguida Orden Española de Carlos III: Véase Orden de Carlos III.
- REBOLLEDO DE PALAFOX Y MELZI, José (1775-1847), I duque de Zaragoza: 60, 66.
- Reconocimiento:
– social: 52, 53, 54. Véase además Éxito, Posición social, Triunfo social.

Rector:

- de la Universidad de Zaragoza: 32.

Redactor:

- de la Gaceta de Madrid: 75.

Refinamiento: 34, 36, 39.

Regalo:

- de bodas: 57, 73. Véase además Compromiso matrimonial, Fidelidad, Matrimonio.

Regente del reino: 4, 53, 54.

Regidor:

- de la Real Casa de Misericordia: 32.
- de la villa de Madrid: 79.
- honorario de la villa de Madrid: 8.
- perpetuo de la ciudad Zaragoza: 60, 66.
- perpetuo de la villa de Madrid: 60, 66.

Reina:

- de España: 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 47, 49, 51.
- secretario de la –: 41, 55.

Reinstauración dinástica: 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Crisis monárquica, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Símbolos reales.

Religiosidad: 53, 54, 75. Véase además Iconografía religiosa.

Renacimiento: 57. Véase además Cultura, Mitología.

República Francesa: 43. Véase además Revolución Francesa.

- embajador de la – en España: 15.

Retraimiento: 39.

Retrato:

- alegórico: 17, 52, 55, 57, 68, 73.
- aristocrático: 9, 10, 17, 40.
- conmemorativo: 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 41, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 73.
- de amigo: 18, 31, 34, 35, 36, 42, 74, 75, 80.
- de aparato: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 48, 49, 50, 51, 58, 67, 68, 70, 71.
- de atribución dudosa: 60.
- de busto: 1, 2, 78, 80, 80.
- de busto largo: 6, 32, 63.
- de cuerpo entero: 4, 5, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 33, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72.
- de encargo: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79.
- Retrato de frente: 5, 6, 17, 40, 42, 52, 57, 59, 65, 68, 70.
- de medio cuerpo: 38, 42, 64, 73, 76, 77.
- de medio cuerpo largo: 8, 9, 13, 14, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 31, 61, 67, 74, 75.
- de perfil: 1, 2, 7, 36, 41, 43, 49, 66.

- de tamaño natural: 4, 5, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 39, 55, 57, 59, 65, 72.
 - de tema cinegético: 16, 46.
 - de tres cuartos: 3, 22, 23, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 60, 79.
 - ecuestre: 7, 41, 48, 49, 58, 62, 66.
 - ecuestre desmontado: 59, 65, 69.
 - en pie: 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78.
 - en posición de tres cuartos: 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80.
 - en posición frontal. Véase Retrato de frente.
 - inacabado: 80.
 - infantil: 4, 5, 17, 65.
 - oficial: 8, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 43, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72.
 - ovalado: 42.
 - pendant. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 38, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 71, 72, 76, 77.
 - privado: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 16, 17, 18, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 55, 56, 57, 59, 61, 64, 65, 66, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80.
 - psicológico: 1, 2, 5, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 61, 74, 75.
 - regio: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 67, 68, 69, 70, 71.
 - repintado: 6, 7, 30, 52, 62, 63.
 - sedente: 12, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 52, 55, 79.
 - yacente: 57.
- Revolución Francesa: 40. Véase además República Francesa
- Rey:
- de España: 11, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 58, 67, 68, 69, 70, 71.
 - gentilhombre de cámara del –: 13.
 - mayordomo de semana del –: 13.
- Riachuelo: 48. Véase además Ríos.
- Ribetes: 56.
- plateados: 14.
- RICARDOS CARRILLO DE ALBORNOZ, Antonio Buenaventura (1727-1794): 37.
- Riendas: 41, 48, 49, 58, 59, 65, 66, 69.
- dobles: 62.
 - simples: 7.
- Rigidez: 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
- Rigurosidad: 12, 13.
- Ríos: 16. Véase además Riachuelo.
- Rizos: 72.
- Rocas: 55.
- Rococó: 10, 33, 34, 73.
- Rodetes: 73.

Rollos:

– de papel: 33. Véase además Pliegos de papel.

Romanticismo: 39, 55, 63, 64, 73, 76, 78. Véase además Estética decimonónica, Prerromanticismo.

Roquete: 53, 54.

Rosa: 9, 38.

Rosas: 34.

S

Sable: 55, 56, 59, 62, 66, 69.

Sacerdote: 53, 54, 75.

Salamanca:

conservador perpetuo de la Universidad de –: 72.

Salón: 11, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 71, 72.

SALTÉS, X conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

SALVATIERRA, XII condesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

SAN CARLOS, II duque de: Véase Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de.

SAN MARTÍN DE LA VEGA, marqués de: Véase Borbón y Vallabriga, Luis María de.

SAN ROMÁN, IX marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Sanlúcar de Barrameda: 40.

SANLUCAR LA MAYOR, VIII duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

SANTA CRUZ DE MUDELA, marquesa de: Véase Téllez-Girón Alonso-Pimentel, Joaquina María del Pilar.

SANTA MARTA DE ORTIGUEIRA, XVII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

SANTÁNGELO (reino de las Dos Sicilias), XII duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Sarcasmo: 16.

Sargento mayor:

– de la Guardia de Corps: 41, 55.

SATUÉ ALLUÉ, Ramón (1765-1824): 74

amigo de –: 75.

Saya: 47.

SCAFANI, XVII conde de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Secretaría de Estado de Gracia y Justicia de Indias:

oficial de la –: 35.

Secretario:

– de la reina: 41, 55.

– de las Cortes: 79.

Seda: 36.

Seguridad: 36, 55, 75.

– en sí mismo: 74.

Senado:

vicepresidente del –: 76.

Senador:

– de las Cortes: 76, 79.

Sencillez: 8, 13, 14, 15, 31, 35, 42, 64.

– compositiva: 74, 75, 76, 77, 78.

Sensibilidad: 9.

Sensualidad: 40, 57.

Serenidad: 13, 16, 73.

Seriedad: 8, 12, 14, 15, 39. Véase además Severidad.

Servidor:

– del Estado: 35, 37, 43, 56, 62, 63, 66.

SESSA, XIV duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Severidad: 13, 63. Véase además Seriedad.

Sevilla:

arzobispo de –: 1, 4, 53, 54.

caballero de la Maestranza de –: 1, 41, 55.

fiscal de la Audiencia de –: 74.

Sfumato: 3.

Sierra:

– de Gredos: 3, 5, 7.

– de Guadarrama: 47.

– de Madrid: 16.

Silla: 36, 43, 79.

– de montar: 7, 41, 48, 49, 58, 62, 66.

Sillón: 12, 31, 34, 35, 37.

– de estilo cabriolé: 3, 4, 38, 52.

SILVA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, María del Pilar Teresa Cayetana de (1762-1802), 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 condesa de Fuentes de Valpero, condesa de Alcaudete y Deleitosa, XVII señora del Estado de Valdecorneja y otros, XV baronesa de Dicastillo, San Martín, Curton y Guissens: 40.

Simbología:

– numérica: 17.

Símbolos:

– fálicos: 55. Véase además Arquetipos masculinos

– reales: 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 48, 50, 58, 67, 68, 69, 70, 71. Véase además Casa de Borbón, Coronación, Destronamiento pictórico, Dinastía, Entronización, Monarquía, poder regio, Proclamación real, Reinstauración dinástica.

Simplicidad: 8, 13, 15, 80.

Simplificación:

– compositiva: 1, 2, 6.

Situación:

– política: 62, 66.

– social: Véase Posición social.

Sobriedad: 16, 79

– cromática: 75, 76, 77, 78. Véase además Contraste cromático, Exuberancia cromática.

Sofisticación: 34.

Soldados: 55.

Soledad: 12, 13, 52.

Solemnidad: 8, 14, 15, 53, 54.

Solideo: 53, 54, 75.

SOMA, XI duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Sombrero: 7, 10, 13, 34, 49.

– de estilo inglés: 9.

– militar: 65.

Sortija: 21, 30, 34, 45, 52.

Sortijas: 38, 47, 51.

Sotana: 32, 53, 54, 75.

SOTO DE ROMA EN GRANADA, señor del: Véase Wellesley, Arthur.

SOTO DE ROMA Y DEL ESTADO DE ALBALÁ, señor de: Véase Godoy Álvarez de Faria, Manuel.

Spencer: 65.

Suelo: 65.

Surtidor: 45. Véase además Fuente.

T

Tahalí: 60, 66.

TALAVERA, vizconde de: Véase Wellesley, Arthur.

Tambor: 65.

Tapete: 12, 43, 71.

TARAZONA, VI marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

Tarjeta:

– de visita: 17.

Tauste:

protector del Canal Real de –: 32.

Teatralidad: 71.

Teatro: 45. Véase además Artes escénicas, Bellas artes, Música, Poesía lírica, Tragedia.

Técnica:

– abocetada: 76, 77.

Tejuelos: 56.

TÉLLEZ-GIRÓN ALONSO-PIMENTEL, Joaquina María del Pilar (1785-1851), condesa de Osilo, marquesa de Santa Cruz de Mudela: 57.

TÉLLEZ-GIRÓN ALONSO-PIMENTEL, Manuela Isidra (1794-1838), condesa de Coguinás, duquesa de Abrantes: 73.

Tenacidad: 32.

Teniente:

– General: 72.

– Vicario Auditor General del Ejército y de la Armada: 75.

TERRANOVA (reino de las Dos Sicilias), XII duque de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Tesorero:

– del Canal Imperial de Aragón: 18.

– General del Consejo de Finanzas: 36.

Tiendas de campaña: 69. Véase además Campamento militar.

Timidez: 52, 53, 54.

Tintero: 12, 43, 79.

TIRANA, la: Véase Fernández Ramos, María del Rosario.

Tocado: 3.

Toledo:

arzobispo de –: 4, 53, 54.

TOLOSA, II marqués de: Véase Fernández Durán, Miguel.

Tontillo: 21.

TORO Y ZAMBRANO URETA, José de (¿-1806): 8.

TORRES VEDRAS, marqués de: Véase Wellesley, Arthur.

Trabajo:

– intelectual: 56. Véase además Ciencia.

Tradicición:

– cinegética: 16, 46. Véase además Caza.

– ecuestre: 41, 48, 49, 58, 59, 62, 65, 66, 69.

– heroica: 16, 46, 48, 58, 69. Véase además Épica, Guerra, Heroísmo, Valor, Victoria militar.

Tragedia: 45. Véase además Artes escénicas, Bellas artes, Música, Poesía lírica, Teatro.

Traje: 2, 18, 31, 35, 39, 42.

– camisa: 33.

– camisa de estilo Imperio: 30, 40, 44, 45, 51, 52, 57, 73.

– de caza: 16, 46.

– de chaqueta: 74, 76, 78, 79.

– de corte: 1, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 15, 20, 22, 24, 26, 28, 38, 67, 70, 71.

– de corte de estilo a la polaca: 3, 7, 10.

– de corte de estilo María Antonieta: 19, 21, 23, 25, 27, 29.

– de gala: 58.

– de maja: 47.

– de montar: 62.

– de talle alto: 77.

– infantil: 17, 65.

– vaquero de estilo María Antonieta: 9, 34.

Transparencia: 16.

TRASTÁMARA, XVI conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Travestismo indumentario: 49.

Tricornio: 11, 14, 15, 16, 41, 69.

Tristeza: 48.

Triunfo:

– militar: 37, 62, 63, 66. Véase además Carrera militar, Cursus honorum, Ejército español, Ejército británico, Victoria militar.

– social: 15, 18, 31, 36, 41, 42, 53, 54, 55. Véase además Éxito, Posición social, Reconocimiento social, Triunfo social.

TRIVENTO (reino de las Dos Sicilias), XVIII conde de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

Turbante: 30, 45, 51.

U

Uniforme:

– de alto funcionario: 43.

– militar: 14, 37, 41, 48, 49, 50, 59, 60, 61, 64, 66, 68, 69, 72.

– militar de gala de brigadier ingeniero de la Real Armada: 56.

– militar de teniente general: 63.

Uniformes:

– militares: 55.

Universidad de Cargadores de Indias:

miembro de la –: 36.

Universidad de Huesca:

doctor en Jurisprudencia de la –: 60, 66.

Universidad de Salamanca:

conservador perpetuo de la –: 72.

Universidad de Zaragoza:

catedrático de Derecho de la –: 74.

rector de la –: 32.

Urraca: 17.

Uvas: 57.

V

Vaina: 16, 43, 55, 56, 59, 62.

VALDECORNEJA Y OTROS, XVII señora del estado de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

VALHONDO Y SANTA CRUZ DE LA SIERRA, señor de: Véase Carvajal Vargas y Manrique, José Miguel de.

Valido real: 41, 55.

VALLABRIGA Y ROZAS, María Teresa de (1759-1820): 2, 3, 6, 7.

Valor: 16, 61, 66. Véase además Épica, Gallardía, Guerra, Heroísmo, Tradición heroica, Victoria militar.

VALVERDE, VI marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Vegetación: 46. Véase además Árboles, Bosques, Matorrales, Paisaje, Praderas.

Vejez: 11, 16, 32, 80. Véase además Ancianidad

VELADA, X marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

VÉLEZ, XI marqués de los: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

Venera: 13.

– de la Orden de San Fernando: 66.

– de la Orden de San Hermenegildo: 66.

– de la Orden de Santiago: 37.

– de la Orden del Toisón de Oro: 16, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 48, 50, 58, 63, 68, 69, 72.

VENTOSA, condesa de la: Véase Pontejos y Sandoval, Mariana de.

VENUS: 57.

Verticalidad: 16, 53, 54. Véase además Composición vertical.

Vicepresidente:

– de las Cortes: 79.

– del Senado: 76.

VICTORIA, duque da: Véase Wellesley, Arthur.

Victoria:

– militar: 55. Véase además Carrera militar, Cursus honorum, Ejército español, Ejército británico, Épica, Gallardía, Guerra, Heroísmo, Tradición heroica, Triunfo militar.

VILLAFRANCA DEL BIERZO, XI marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

VILLAMANRIQUE, IX marqués de: Véase Osorio de Moscoso y Guzmán, Vicente Joaquín.

VILLANUEVA DE VALDUEZA, VI marqués de: Véase Álvarez de Toledo y Gonzaga, José.

VILLANUEVA DEL RÍO, XII marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

VILLANUEVA, duquesa de: Véase Alonso-Pimentel Téllez-Girón, María Josefa de la Soledad.

VILLAR DE GRAJANEJOS, marquesa de: Véase Silva y Álvarez de Toledo, María del Pilar Teresa Cayetana de.

VIMEIRO, conde de: Véase Wellesley, Arthur.

Violín: 39.

Virrey:

– de Navarra: 72.

Vitalidad: 8, 15, 32.

Viveza: 36.

Volantes: 3.

Voluntad: 70.

Vueltas: 12, 15.

W

WELLESLEY, Arthur (1769-1852), I duque de Wellington, I duque de Ciudad Rodrigo, marqués de Douro, marqués de Torres Vedras, duque da Victoria, conde de Vimeiro, señor del Soto de Roma en Granada, vizconde de Talavera: 62, 63, 64.

WELLINGTON, I duque de: Véase Wellesley, Arthur.

Z

ZAPATER Y CLAVERÍA, Martín (1747-1803): 31, 42.

 amigo de –: 18, 36.

Zapatos. 4, 11, 12, 15, 17, 20, 35, 50, 65, 68, 70, 71, 72.

ZARAGOZA, I duque de: Véase Rebolledo de Palafox y Melzi, José.

Zaragoza:

 canónigo del Cabildo Metropolitano de –: 32.

 catedrático de Derecho de la Universidad de –: 74.

 diputado del Común del Ayuntamiento de –: 18, 31, 42.

 rector de la Universidad de –: 32.

 regidor perpetuo de la ciudad de –: 60, 66.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES

4.0. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta tesis ha consistido en establecer las bases teóricas y metodológicas del análisis de contenido de los retratos pictóricos, considerándolos como textos artísticos cuyo discurso se puede examinar atendiendo a su valor informativo y documental.

Para alcanzarlo, hemos propuesto un *modelo teórico de análisis* que identifica y analiza los diversos códigos que forman parte de su arquitectura semántica; y posteriormente, hemos desarrollado *una metodología aplicada, específicamente documental, de análisis de contenido* que permite, tanto la elaboración de resúmenes y descriptores controlados como la sistematización de las fuentes de información requeridas –entendidas ambas operaciones no como sucesivas, sino como mutuamente interdependientes–. Finalmente hemos descrito una *norma metodológica* que permite especificar hasta un alto nivel de detalle la naturaleza y el número de ocurrencias que caracterizan la descripción de un retrato pictórico, y que presenta la forma y la secuencia convencionales de redactarlas en un resumen documental.

Tanto el modelo teórico como la metodología de análisis han sido aplicados sobre una muestra representativa de retratos realizados por el pintor aragonés F. de Goya, entre 1783 y 1828, en la que fue la última época dorada del género en la mayoría de los países europeos, ya que las nuevas y más baratas técnicas fotográficas permitieron –sólo unos pocos años después– extender las imágenes de la figura humana a capas sociales más amplias, manteniendo códigos retóricos de representación muy similares a los empleados por los retratos pictóricos.

Por otra parte, como nos proponíamos en la Introducción, esta investigación ha llevado a buen puerto su propósito inicial de mostrar la compatibilidad, la complementariedad y la mútua interdependencia –en el ámbito acotado como muestra– entre los discursos lógico-lingüístico e icónico, respectivamente.

A continuación presentamos una recapitulación de las principales conclusiones que hemos obtenido a lo largo de nuestra investigación, relativas a la teoría de la Documentación; a la metodología del análisis de contenido; y al dominio específico de

estudio –Goya y su obra retratística–, así como una breve relación de las líneas de desarrollo futuro que cabe derivar a partir de las primeras.

4.1. CONCLUSIONES

4.1.1. Conclusiones para la teoría de la Documentación

1. Las imágenes pictóricas son productos culturales cuya creación material obedece a procesos artesanales o técnicos y cuya significación está sometida, así mismo, a procesos de construcción –estética, histórica y cultural–. En tanto que *artefactos y mensajes codificados*, su valor documental es susceptible de ser analizado a través del estudio de cada uno de los códigos sobre los que se articula, de manera que se ponen de manifiesto las pautas –estéticas, estilísticas, ideológicas, etc.– que dicho constructo refleja.
2. Las diferentes nociones teóricas que requiere el análisis documental de las imágenes pictóricas proceden de un ámbito teórico interdisciplinar que contempla el encuentro entre las Ciencias de la Documentación, la Historia del Arte, la Semiótica, la Antropología, la Psicología, la Sociología y la Historia, principalmente.
3. Dentro del paradigma artístico-comunicativo, el espectador –como receptor del discurso– es uno de los sujetos intervinientes más importantes en el intercambio de significados, ello le habilita para recomponer e interpretar el discurso que se manifiesta en la obra. Por ello, todo análisis de contenido debe contemplar su existencia, su competencia y su capacidad de acción.
4. Todo cuadro constituye un texto visual; un espacio significante, cuyas propiedades, relaciones, niveles de referencia y sistemas de representación, pueden ser analizados y verbalizados a través de unas representaciones documentales susceptibles de ser recuperadas en entornos documentales.
5. El lenguaje verbal desempeña un papel determinante en el análisis de contenido de la obra pictórica. En este sentido, la aparente distancia entre un objeto de estudio visual y su análisis articulado mediante un discurso lingüístico –su

nominalización– es salvable, ya que el ámbito de los significados se construye a través de la verbalización¹ y se organiza mediante discursos.

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

6. La noción de texto pictórico –desarrollada principalmente con las aportaciones de los semióticos italianos U. Eco y O. Calabrese– permite abordar las obras de arte como estructuras comunicativas organizadas sistémicamente y caracterizadas por un funcionamiento, que se actualiza en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación. Este concepto permite plantear el estudio de las estructuras sistémicas del texto pictórico, en sucesivos y crecientes niveles de complejidad, para ordenarlas y aprehenderlas dentro de un nuevo campo interpretativo.
7. El análisis documental que las imágenes pictóricas requieren toma aportaciones procedimentales y herramientas metodológicas que proceden de un ámbito teórico interdisciplinar –Ciencias de la Documentación, Semiótica, Historia del Arte, Antropología, Psicología, Sociología, e Historia, principalmente–. Esta panoplia de aportaciones ofrece los instrumentos necesarios para llevar a cabo el estudio de las imágenes pictóricas inscritas en procesos de comunicación cultural; y simultáneamente, permite ampliar y consolidar las bases científicas interdisciplinares de las Ciencias de la Documentación.
8. La metodología de análisis de contenido de los retratos pictóricos que proponemos ensancha el catálogo de métodos, técnicas y procedimientos cualitativos de que dispone las Ciencias de la Documentación y contribuye a afianzar y enriquecer su *estatus* científico.
9. Sistematizar y ordenar las fases del análisis documental de contenido – descripción, identificación e interpretación– y los correspondientes niveles de análisis –indicativo e informativo, respectivamente– permite normalizar el

¹ Marin, L. *Eléments pour une sémiologie picturale*. En Marin, L. (ed.) *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 17-43, p. 23-24.

formato y la estructura textual de los resúmenes documentales elaborados como resultado de dicho análisis.

10. Dicha normalización procedimental, estructural y formal permite, en una fase de automatización posterior, crear programas específicos de *software* documental que posibiliten la generación automática de resúmenes.
11. Documentar el proceso de análisis de contenido de los retratos pictóricos permite generar –si es el caso– o contribuye a articular el sistema de información de patrimonio del que la obra artística forman parte.
12. El modelo de análisis documental de contenido desarrollado sobre los retratos pictóricos goyescos se puede extender cronológicamente y aplicarse también a retratos de otro tipo, como los fotográficos. Goya vivió el tránsito entre el Antiguo y el Nuevo Régimen y su muerte coincidió con el descubrimiento de la Fotografía que, a lo largo del siglo XIX, se consagró progresivamente como el medio retratístico por excelencia –no sólo a pequeña escala, con el objetivo de exhibir socialmente la imagen que se deseaba proyectar; sino a gran escala, con fines burocráticos, judiciales, médicos, científicos, etc.–. No obstante, el lenguaje plástico y el léxico retórico que nuestra investigación sobre Goya ha desvelado, se puede extrapolar en su mayor parte a nuevos campos de aplicación, ya que los códigos de representación pasaron de la tradición pictórica a la fotográfica sin apenas modificaciones.

4.1.3. Conclusiones sobre el dominio específico de estudio

13. La investigación de la obra retratística de Francisco de Goya requiere un estudio documental y científico de sus obras, incluyendo sus contextos de creación y recepción. No es suficiente la literatura sobre tópicos establecidos. Hay que desarrollar las posibilidades que ofrece la metodología específica de la Historia de Arte y añadirle saberes y técnicas aplicadas procedentes de otras ciencias.

Todo ello para determinar lo que es verdaderamente esencial en el conocimiento de una obra de arte: por quién fue pintada; cuándo, dónde, para quién y por qué².

14. Documentar la historia crítica de los diferentes retratos –y de la obra artística en general– es una tarea central, puesto que la Historia del Arte es una disciplina histórica, que no puede concebirse como algo atemporal o ajeno al curso de la Historia.
15. Es necesario, así mismo, documentar las circunstancias en que han sido exhibidas las obras de arte³, puesto que este factor permite analizar la estima y la valoración que han recibido, así como los contextos en que se han desenvuelto a lo largo de la Historia.
16. Las Ciencias de la Documentación prestan a la Historia del Arte un apoyo científico determinante, pues le proporcionan métodos y técnicas que permiten documentar sistematizadamente el alcance de la obra de un artista –Goya en este caso–, llevando a cabo un estudio minucioso de la génesis, realización y trayectoria de cada cuadro. Ello contribuye a evitar que se le arrebatan o que se le atribuyan falsamente –con argumentos peregrinos o con opiniones que buscan la notoriedad mediática– pinturas que le pertenecen o que no son suyas.
17. Es posible apoyar documentalmente, además del inventario de sus cuadros; los encargos oficiales que recibió; las facturas o recibos que se conservan; las referencias a sus obras en la correspondencia que mantuvo con otras personas; la procedencia de sus obras; la historia de la posesión y/o exhibición de las mismas, etc. Ello contribuirá a aclarar notablemente algunas lagunas que todavía existen en el conocimiento de determinadas etapas de su trayectoria artística, así como a definir el catálogo de las imitaciones, atribuciones y copias posteriores.

² Este es el esquema nuclear de indagación que plantea M. B. Mena Marqués. *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. 163-164.

³ Así lo considera también 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. 111– cuando documenta cómo fue expuesta y recibida la obra de Goya en su primera gran exposición pública nacional, acontecida en 1900, 70 años después de su muerte y hace ya más de un siglo.

18. Aplicar las técnicas de análisis documental de contenido a la obra retratística goyesca permite establecer parámetros para relacionar dicha obra con el fenómeno del mecenazgo y con los perfiles de sus principales comitentes –según su identidad; posición social; formación; etc.–, así como sistematizar la naturaleza y el objeto de los encargos. A diferencia de otros artistas, Goya trabajó para un público muy diverso y desarrolló un lenguaje plástico propio y un vocabulario artístico específico para los gustos y aspiraciones de diferentes mecenas. Así, por ejemplo, cuando pintaba para Carlos IV y María Luisa estaba participando de la tradición velazqueña del retrato de aparato, y mostraba a unos reyes autocomplacientes y satisfechos. Para Manuel Godoy desarrolló una retórica que ensalzaba su rápido ascenso en los círculos aúlicos; sin embargo, en las representaciones de su esposa M.^a Teresa de Borbón, atendía más que a su rango, a su descripción psicológica. Mientras, sus amigos burgueses eran retratados en obras intimistas y de formato pequeño; que reflejaban bien el desarrollo emergente de una nueva clase social.
19. El análisis documental de contenido aplicado a los retratos de F. de Goya facilita el estudio diacrónico de este género pictórico y permite poner de relieve la forma en que el léxico pictórico goyesco evolucionó a través de las corrientes estéticas, filosóficas, sociales, etc., relevantes en cada momento histórico.

4.2. LÍNEAS DE DESARROLLO FUTURO

A partir de los resultados obtenidos y las conclusiones alcanzadas con nuestra investigación y, antes de concluir esta memoria, queremos reflejar que no consideramos en modo alguno agotado el tema.

Más bien al contrario, el horizonte que se vislumbra es más amplio ahora si cabe, y nuevos caminos quedan abiertos. Por ello avanzamos a continuación las líneas de trabajo futuro:

1. Completar los procesos de análisis de contenido y de representación documental hasta concluir el estudio de toda la obra retratística completa de Francisco de Goya.

2. Desarrollar una aplicación informática –basada en los algoritmos y en la norma de procedimientos y de descripción incluidos en el Capítulo 1– que permita generar de forma automática los resúmenes documentales y los descriptores correspondientes.
3. Elaborar un tesoro terminológico que comprenda todos los descriptores requeridos para representar y recuperar temáticamente el contenido semántico de los retratos de F. de Goya.
4. Diseñar e implementar una base de datos cuyos registros contengan las reproducciones gráficas de cada retrato, así como los resúmenes, descriptores y bibliografía correspondientes al análisis de contenido de cada uno de ellos.
5. Compilar, sistematizar y mantener actualizado el repertorio completo de las fuentes de información correspondientes a los retratos goyescos pendientes de analizar, hasta implementar el módulo bibliográfico correspondiente a los retratos dentro del sistema de información que se ocupe de la totalidad de la obra creativa de Francisco de Goya.
6. Extender el modelo de análisis aplicado a los retratos goyescos a tipologías documentales conexas, como los retratos periodísticos, o las fotografías publicitarias.

**BIBLIOGRAFÍA
GENERAL**

A

- *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.
- *ABBRUZZESE, M. Goya: The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates.* London: Thames and Hudson, 1976. Dolphin art books.
- *ACTAS del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración".* Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. 3 v.
- *ACTAS del primer simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa.* Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987.
- *ACTON, M. Learning to look at paintings.* London; New York: Routledge, 1999.
- *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.
- *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. 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.
- *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.
- *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.
- *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.
- *AGUILAR PIÑAL, F. Introducción al siglo XVIII.* Madrid; Gijón: Júcar, 1991. Historia de la literatura española; 25
- *AGUILAR PIÑAL, F. La prensa española en el siglo XVIII, diarios, revistas y pronósticos.* Madrid: C.S.I.C., 1978. Cuadernos bibliográficos; 35.
- *AGUILAR PIÑAL, F. La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.* Madrid: [s.n.], 1972.

- AGUILAR PIÑAL, F. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII: guía del investigador*. San Sebastián : [s.n.], 1974.
- AGUILERA, E. M. *Los trajes populares de España, vistos por los pintores españoles*. Barcelona: Omega, 1948.
- AGUILERA, M. *La vida y los cuadros de Goya*. Barcelona: Iberia, 1952.
- AGUIRRE DE CARCER, I. *Diccionario moderno de terminología militar: francés-español, español-francés*. Madrid: Dossat, 1966.
- PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. *Un eco de clarines. La caballería española*. Madrid: Tabapress, 1992.
- ALBIAC BLANCO, M.-D. *Félix de Azara*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000. CAI100; 83.
- ALCALÁ FLECHA, R. Expresión y gesto en el obra de Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 341-352.
- ALCALÁ FLECHA, R. *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.
- 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.
- 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.
- ALFARO LAPUERTA, E. Los principales retratos de Palafox. *Zaragoza*. 1958, VII, p. 165-176.
- ALÍA MIRANDA, F. *Fuentes de información para historiadores: obras de referencia y bibliografías*. Gijón: Trea, 1998. Biblioteconomía y administración cultural; 21.
- 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).
- 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.
- 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.
- *ALIANZA de dos monarquías, La: Wellington en España. Museo Municipal 19 octubre-11 diciembre 1988: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Fundación Hispano-Británica, 1988.

- ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Madrid. Junta de Iconografía Nacional, 1919.
- ALMIRALL, J. *Las banderas españolas de 1704 a 1977*. Barcelona: Agrupación de Miniaturistas Militares de España, 1978.
- ALMIRANTE, J. *Diccionario militar*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1989. 2 v.
- ALONSO TEJADA, L. Goya, perseguido por la Inquisición. *Historia 16*. 1996, 240, p. 58-72.
- ALONSO-FERNÁNDEZ, F. *El enigma Goya: La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. Breviarios; 593.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. El actor español en el siglo XVIII: Formación, consideración social y profesionalidad. *Revista de Literatura*. 1988, 100, p. 445-466.
- 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.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. Revisión de un lugar común: Goya y Manet. *Reales Sitios*. 1996, 33, 128, p. 23-32.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, E. *Félix de Azara*. Madrid: M. Aguilar, 1935. Biblioteca de Cultura Española.
- 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.
- AMALRIC, J. P.; BENASSAR, B.; PÉREZ, J. y TÉRMIME, E. *Léxico histórico de España: siglos XVI a XX*. Madrid: Taurus, 1982.
- 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.
- 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.
- 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.
- ANDIOC, R. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- ANDRÉS, G. de. La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira. *Hispania*. 1986, XLVI, 164, p. 587-635.
- 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.

- ANDUJAR, F. Mandar; los centros del poder militar en la España del siglo XVIII. *Ius Commune*. 1997, 101, p. 541-562.
- 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.
- 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: Lunberg, 1996, p. 23-36.
- ANES, L. Comercio con América y títulos de nobleza: Cádiz en el siglo XVIII. *Cuadernos dieciochistas*. 2001, 2, p. 109-149.
- 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. Actitudes políticas en Goya. En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 47-66.
- 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. 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. 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.
- 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.
- 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.

- 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 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.
- 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.
- 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.
- ANSÓN NAVARRO, 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.
- 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.
- APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, R. *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Proyecto didáctico Quirón; 6.
- 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.

- ARASSE, D. El artista. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 235-264.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Z. *Goya*. Madrid: [s.n.], 1889.
- ARCO, R. del. Goya en Aragón. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 36-40.
- 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.
- ARIAS ANGLÉS, E. *Goya*. Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1996. Grandes Maestros de la pintura clásica, 3.
- ARIAS CAMPOAMOR, J. A. *María Luisa de Parma (su vida y secretos)*. Madrid: [s.n.], 1968.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. La imagen de la actriz en España. *Boletín de Arte*. 2000, 21, p. 53-78.
- 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.
- ARIÈS, P. y DUBY, G. (dir.). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991. 10 v.
- ARMESTO SÁNCHEZ, J. (coord.). *Historia del arte: comentarios de obras maestras*. Granada: Port-Royal, 1998.
- 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.
- 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 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.
- 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.
- ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986. Paidós Estética; 7.
- ARNHEIM, R. *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1993.
- ARREDONDO, E. *Los húsares españoles en la Guerra de la Independencia, 1800-1814*. Madrid: Almena, 2000. Guerreros y batallas; 2.
- *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.
- 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.
- ARTOLA, M. *La España de Fernando VII*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- 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.
- *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.
- ASSUNTO, R. Los teóricos del Neoclasicismo. En *ARTE, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980. Akal bolsillo; 17, p. 57-70.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX. Madrid. Siglo XXI, 1987.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I. La Casa de Osuna. *Historia 16*. 1987, 12, 130, p. 31-42.
- 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.

- 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.
- AUMONT, J. *La imagen*. 1.^a ed. Barcelona: Paidós, 1992. Paidós Comunicación; 48.
- AUSTIN, D. L. An image is not an object: but it can help. En HELAL, A. H. y WEISS, J. W. (ed.) *Proceedings of the Sixteenth International Essen Symposium: Resource sharing: new technologies as a must for Universal Availability of Information. 18-21 October 1993*. Essen: Universitätsbibliothek Essen, 1994, p. 277-296.
- ÁVILA GRANADOS, J. La obra de Goya en Francia. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 101-106.
- 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, Jean. René. *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- AYUSO GARCÍA, M.^a D. Bibliografía, información y conocimiento. Del método bibliográfico a la normalización y evaluación de recursos electrónicos. Hacia la sistematización de las fuentes del conocimiento. En *HOMENAJE a Juan Antonio Sagredo Fernández: Estudios de Bibliografía y Fuentes de Información*. Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, 2001, p.19-51.
- AZCÁRATE, P. *Wellington y España*. Madrid: Espasa Calpe, 1960. Grandes biografías.
- 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.
- AZPEITÍA BURGOS, A. *Diccionario de arte contemporáneo y terminología de la crítica actual*. Madrid: Compañía General de Bellas Artes, 2002.
- AZÚA, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

B

- BAL, M., y BRYSON, N. Semiotics and Art Theory. *Art Bulletin*. 1991, 73, p. 174-208.
- 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.
- BARBASTRO GIL, L. *Los afrancesados. Primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*. Madrid: Institución "Juan Gil-Albert", 1993.
- BARBAZÁN IGLESIAS, A. (coord.). *Goya en el Museo de Pontevedra. Catálogo Bibliográfico*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996.
- BARBÉ COQUELIN DE LISLE, G. Goya et Napoléon. En *Les ESPAGNOLS et Napoléon*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984, p. 172-179.
- BARCELÓ RUBÍ, B. *El armamento portátil español (1764-1939), una labor artillera*. Madrid: San Martín, 1976.
- BARRENO SEVILLANO, M. L. El bordado de los uniformes en la corte de Carlos IV y María Luisa. *Archivo de Palacio y Museo de Trajes de Aranjuez. Reales Sitios*. 1974, 11, 42, p. 12-17.
- 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.
- BARTHES, R. Histoire et sociologie du vêtement. *Annales*. 1957, 3, juillet-septembre, p. 430-441.
- BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. 2.^a ed. Barcelona: Paidós, 1992, Paidós comunicación; 21.
- BARTHES, R. *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BASO ANDREU, A. Don Antonio Ricardos en la pintura de José Cusachs y Cusachs. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 1989, 103, p. 189-200.
- 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. 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. *Goya de sangre y oro*. Madrid: Aguilar, 1989. Aguilar Universal; 8.
- 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. 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. 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.
- BATICLE, J. *Goya*. Barcelona: Crítica, 1995.
- 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. 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.
- 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.
- 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.
- BATICLE, J. Un même regard sur le roi et l'enfant: Goya portraitiste. *Connaissance des Arts*. 1988, 439, p. 82-93.
- BAULNY, O. *Felix de Azara: Un aragonais précurseur de Darwin*. Pau: Marrimpouey Jeune, 1968.
- BÉDAT, C. *L'Academie des Beaux Arts de Madrid 1744-1808*. Toulouse: Le Mirail, 1974.

- BEERMAN, E. Los últimos días del General Ricardos. *Somontano*. 1994, 4, p. 41-43.
- BELCHEM, J. y PRICE, R. (eds.). *A dictionary of Nineteenth-Century World History*. Oxford: Blackwell, 1994.
- BELL, J. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona. Galaxia Gutember; Círculo de Lectores, 2001.
- BELTRÁN LLORIS, M. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, 1976.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. *Goya en Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1971.
- 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: Lunwerg, 1996, p. 215-216.
- 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.
- BERGERON, L. El hombre de negocios. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 129-150.
- BERNARD, M. *El cuerpo*. Barcelona: Paidós, 1985. Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales; 8.
- 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.
- BERTAUD, J.-P. El soldado. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 93-128.
- BERUETE Y MORET, A. de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916.
- BEYERSDORF, E. S. A rediscovered portrait of Godoy Minister to Carlos IV. *The Burlington Magazine*. 1962, p. 536.
- BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- 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.
- *BIOGRAFÍA del doctor D. José Duaso y Latre*. Madrid: Imprenta S. de Ancos, 1850.
- 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.

- 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.
- 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.
- BLAS, J. (coord.). *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 1992.
- BLEIBERG, G. *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza, 1981. 3 v.
- *BODAS de la Duquesa de Alba con el Marqués de Villafranca y los Vélez: 1775*. Madrid: [s.n.], 1947. (Imprenta Héroes).
- 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.
- BOIS, Jean Pierre. *La revolución francesa*. Madrid: Historia 16, 1989.
- 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.
- 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.
- BONELL COSTA, C. *La divina proporción: Las formas geométricas*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.
- BONET CORREA, A. Goya: arte y libertad. En *GOYA y su época*. Madrid: Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275, p. 4-10.
- BORDEJÉ MORENCOS, F. de. *Diccionario militar, estratégico y político*. Madrid: San Martín, 1981.
- 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, 2000, p. 29-40.
- BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Ensayos Arte.
- 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.
- BORREGUERO BELTRÁN, C. *Diccionario de historia militar. Desde los reinos medievales hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 2000.
- BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.

- BOULEAU, C. *Tramas: La geometría secreta de los pintores*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, 1996. Arte y estética; 47.
- BOURGUET, M. N. El explorador. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, 265-318.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. *Goya y la imagen popular del Neoclasicismo al Romanticismo*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma, 1981.
- 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 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. *El gusto*. Madrid: Visor, 1999. La Balsa de Medusa; 94. Léxico de Estética.
- 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.
- BOZAL, V. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza, 1994.
- 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.
- BOZAL, V. *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989. Historia del Arte; 38.
- BOZAL, V. *Goya*. Madrid: Alianza, 1994. Alianza Cien; 53.
- BOZAL, V. *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen, 1993.
- 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.
- 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.
- BRAHAN, A. *El Greco to Goya: the taste for Spanish paintings in Britain and Ireland*. Introduction and catalogue by Allan Braham. 2ª. ed. rev. London: Publications Dept., National Gallery, 1981.
- 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.
- 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.

- 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.
- 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.
- 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.
- BRYSON, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza editorial, 1991. Alianza Forma; 112.
- BUCHHOLZ, E. L. *Francisco de Goya: vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. Minilibros de arte.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. “El sueño de la mentira y de la inconstancia” y sus raíces wattonianas. *Goya*. 1971, 100, p. 240-245.
- 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. El exilio de la marquesa de Santa Cruz. *Antiquaria*. 1986, 27, p. 23-27.
- 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.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. *Goya*. Madrid: Anaya, 1990. Grandes Maestros del Arte.
- 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: Agualarga, 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.
- 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.
- 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.
- BURKE, P. *Historia social del conocimiento De Gutemberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, 2002. Orígenes; 32.
- BURKE, P. *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica, 2001. Letras de humanidad.
- BURUMA, A. *Fashions of the past*. London: Collins & Brown; New York: Sterling, 1999.

C

- 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.
- CALABRESE, O. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993. Signo e imagen; 30.
- CALABRESE, O. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1995. Instrumentos Paidós; 1.
- CALABRESE, O. From a semiotics of painting to a semiotics of pictorial text. *Versus*. 1980, 25, p. 3-27.
- CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: cátedra, 1989. Signo e imagen; 16.
- CALABRESE, O. *La intertextualidad en pintura: una lectura de "Los Embajadores" de Holbein*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare-Instituto de Cine y RTV; Minneapolis: University of Minnesota, 1990. Documentos de trabajo; 3.
- CALABRESE, O. *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985.
- CALABRESE, O. *Semiotica della pittura*. Milán: Il Saggiatores, 1980.
- CALLAHAN, W. J. *Honor, comerce and industry in 18.th century Spain*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- CALVERT, A. F. *Goya, an account of his life and works*. Londres; Nueva York: John Lane, 1908.
- CALVO SERRALLER, F. 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.
- CALVO SERRALLER, F. Goya y la Constitución. *El País, Artes*. IV, 161, 11-12-1982.
- 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.
- CALVO SERRALLER, F. *Goya*. Madrid: Electa, 1996.
- 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. 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. *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.
- CAMÓN AZNAR, J. Goya como pintor aragonés. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1986, XXVI, p. 127-139.
- CAMÓN AZNAR, J. *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1959.
- CAMÓN AZNAR, J. Goya y el arte moderno. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 9-25.
- 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.
- 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.
- CAMPOS, J. *Teatro y sociedad en España 1780-1820*. Madrid: Moneda y Crédito, 1963.
- *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.
- 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.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1999.
- 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.
- CANELLAS LÓPEZ, A. *Las firmas y rúbricas del pintor Goya*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1991.

- 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.
- CANO CUESTA, M. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano; I.
- CANTO RUBIO, J. Goya y la política. *Instituto de Estudios Alicantinos*. 1978, 24, p. 51-55.
- 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.
- CAPRA, C. El funcionario. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 319-357.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Centellas Salamero, R. (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.
- *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.
- *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; Lunweg, 1996, p.102.
- *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.
- 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.
- CARRERE, A. y SABORIT, J. A. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000. Signo e imagen; 59.
- CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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. 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. 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. 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. 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.
- 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. 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.
- 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.
- CARRETERO REBÉS, S. *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993.
- 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.
- CARRIZO SAINERO, G. (aut. y coord.) *Manual de fuentes de información*. 2.^a ed. Zaragoza: CEGAL, 2000
- CARRIZO SAINERO, G. La bibliografía como base de las fuentes de información. En *HOMENAJE a Juan Antonio Sagredo Fernández: Estudios de Bibliografía y Fuentes de Información*. Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, 2001, p. 53-61
- CARRIZO SAINERO, G. *La información en ciencias sociales*. Gijón: Trea, 2000. Biblioteconomía y administración cultural; 41.

- *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].
- CASSINELLO PÉREZ, A. *Juan Martín, "El Empecinado", o el amor a la libertad*. Madrid: San Martín, 1995.
- 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.
- CASTELLS, M. *La Galaxia Internet*. Barcelona: DeBolsillo, 2003. Ensayo. Actualidad; 5.
- CASTILLO PUCHE, J. L. La influencia de Goya en la obra Hemingway. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1987, 28, p. 5-12.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998. Ariel Patrimonio Histórico.
- 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.
- *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.
- *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.
- CATURLA, M. L. Paret, de Goya coetáneo y dispar. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 27-41.
- 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.
- 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.
- CAWKELL, A. E. Developments in indexing picture collections. *Information Services and Use*. 1993, 13, 4, p. 381-388.

- CAWKELL, T. Image indexing and retrieval by content. *Information Services and Use*. 2000, 20, 1, p. 49-58.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Istmo: Akal, 2001. Fuentes de Arte; 17. Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- CEPEDA ADÁN, J. *Perfil humano de Carlos III y ambiente de su corte*. Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 1989.
- 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.
- 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.
- 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.
- CHABRUN, J.-F. *Goya*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970. Genios del Arte.
- CHAN, V. Time and Fortune in three early portraits by Goya. *Arts Magazine*. 1980, LV, p. 107-117.
- CHARTIER, R. El hombre de letras. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 151-195.
- CHARTRAND, R. y YOUNGHUSBAND, B. *Spanish Army in the Napoleonic Wars*. Oxford: Osprey, 1998-1999. 3 v.
- CHASSÉ, D. y WHITNEY, G. *Guide de redaction des références bibliographiques*. Montreal: Éditions de l'École Polytechnique, 1997.

- CHASTENET, J. *Godoy y la España de Goya*. Barcelona: Planeta, 1963. Hombre y época.
- CHASTENET, J. *La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya*. Paris: Hachette, 1966.
- CHEVALIER, J. (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CHILVERS, I. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza, 1995.
- CHOUILLET, J. *L' esthétique des lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974. Littératures Modernes; 4.
- CHOUILLET, J. *L' esthétique des lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974. Collection Sup. Littératures Modernes; 4.
- CHUECA GOITIA, F. Goya ante la arquitectura. *ABC*. 12-11-1961, p. 17-21.
- 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.
- 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.
- 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.
- CIOFALO, J. J. *Goya's self-portraits: a transposition toward 'truth' and romantic paganism (Francisco Goya)*. [Tesis doctoral]. Iowa: University of Iowa, 1995.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. 2.^a ed. Madrid: Siruela, 1997.
- CIRLOT, L. Goya en la Corte de Carlos IV. *Historia y Vida*, 1999, 380, p. 36-45.
- CLISSON ALDAMA, J. *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982.
- *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).
- *COLECCIÓN de las Órdenes militares, cruces y medallas de distinción de España*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995.
- *COLECCIÓN del Banco Exterior de España: Madrid, Marzo-Abril 1983: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Banco Exterior de España, 1983.
- *COLOQUIO internacional Carlos III y su siglo: Actas*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Moderna, 1990. 2 v.

- 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. *Goya: las visiones de un genio*. [CD-ROM]. Florencia: Quadriodio; 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.
- COMBA, M. Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII. *Reales Sitios*. 1971, VIII, 29, p. 61-68.
- COMÍN COMÍN, F. Un banco para la transición del antiguo régimen a la sociedad liberal. *Revista de Economía*. 1989, 2, 7-9.
- CONDE de Aranda, El. *Palacio de Sástago. Zaragoza, 1 de octubre-13 de diciembre de 1998: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998.
- COOK, W. Portraits by Goya. *Gazette des Beaux Arts*. 1945, XXVIII, p. 151-162.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. México: Gustavo Gili, 2000.
- CORDÓN GARCÍA J. A. Objeto y método de la bibliografía. En *HOMENAJE a Juan Antonio Sagredo Fernández: Estudios de Bibliografía y Fuentes de Información*. Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, 2001, p. 105-125.
- CORDÓN GARCÍA, J. A., LÓPEZ LUCAS, J. Y VAQUERO PULIDO, J. R. *Manual de búsqueda documental y práctica bibliográfica*. Madrid: Pirámide, 1999. Ozalid.
- CORONA BARATECH, C. E. *Las ideas políticas en el reinado de Carlos IV*. Madrid: Ateneo, 1954. Colección "O Crece o Muere".
- CORONA BARATECH, C. E. *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*. Madrid: Rialp, 1957.
- CORREDOR-MATHEOS, J. *El juguete en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- CORRIGAN, G. *Wellington: a military life*. London; New York: Hambledon and London, 2001.
- CORVISIER, A. (dir.). *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- CORVISIER, A. *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- 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.
- CREMMINS, E. *El arte de resumir*, Barcelona: Mitre, 1985.
- CROW, T. E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.

- 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.
- 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. *Goya*. Barcelona: Salvat, 1986.
- 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.
- 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.
- *CUATRO siglos de teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero. Mayo-junio 1992.[Catálogo de Exposición]*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, 1992.

D

- DAGANZO, G. Algunos personajes en la vida de Goya. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 162-169.
- DALMAU, R. y SOLER JANER, J. M.^a *Historia del traje*. Barcelona: Dalmau, 1946. 2 v. Temas clave; 78.
- 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.
- DAVIS, F. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza editorial, 2002. El libro de bolsillo. Ciencias sociales. Psicología; 3600.
- *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.
- *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.
- 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> >.
- DELGADO, S. *Guerra de la Independencia: proclamas, bandos y combatientes*. Madrid: Editora Nacional, 1979. Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados. Segunda serie; 7
- 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.
- DELON, M. (dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. 1.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- 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.
- DESANTES-GUANter, J. M. y LÓPEZ YEPES, J. *Teoría y técnica de la investigación científica*. Madrid: Síntesis, 1996. Letras Universitarias.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. *Goya*. París: Amiot; Milán: Dumont, 1956.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. *L' Oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. París: F. de Nobele, 1928-1950. 4 v.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X. Un retrato olvidado de María Luisa de Parma por Goya. *Goya*. 1993, 232, p. 194-197.

- 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.
- *DICCIONARIO de arte*. Barcelona: Biblograf, 1993.
- *DICCIONARIO de pintura*. Barcelona: Larousse, 1996. Referencias Larousse. Humanidades.
- *DICCIONARIO de términos del calzado: francés-español, español-francés = Dictionnaire de termes de la chaussure : français-espagnol, espagnol-français*. Alicante: Cámara, 2001.
- *DICCIONARIO monográfico de Bellas Artes*. Barcelona: Biblograf, 1979. Vox Monográficos.
- DIJK, T. A. v. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DIJK, T. A. v. *Texto y contexto: Semántica y Pragmática del discurso*. 3.^a ed. Madrid. Cátedra, 1988.
- *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.
- 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.
- 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.
- DOMERGUE, L. Goya y el liberalismo. En 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, p. 53-71.
- DOMÍNGUEZ DÍEZ, R. La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y graciosos. En *CUATRO siglos de teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero. Mayo-junio 1992. [Catálogo de Exposición]*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, 1992, p. 201-211.
- 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: CSIC, 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. *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.
- 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.
- 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.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 11.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- 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.
- DURÁN, M. A. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- DURÁN, M. A. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

E

- 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.
- ECO, U. *La definición del arte*. 2.^a ed. Barcelona. Martínez Roca, 1972.
- ECO, U. *Obra abierta*. 2.^a ed. Barcelona: Ariel, 1984.
- ECO, U. *Tratado de Semiótica general*. 4.^a ed. Barcelona: Lumen 1988. Palabra en el tiempo; 122.
- ECO, U. y CALABRESE, O. *El tiempo en la pintura*. Madrid: Mondadori, 1987.
- 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.
- ELAM, K. *Geometry of design: Studies in proportion and composition*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- EMBID MIÑANA, A. Goya y el mundo financiero. *Técnica Económica*. 1996, 155, p. 38-41.
- 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.
- ENSER, P. G. B. Progress in Documentation: Pictorial information retrieval. *Journal of Documentation*. 1995, 51, 2, p. 126-170.
- ENTWISTLE, J. *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- 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.
- ESCUDERO, J.A. *Curso de Historia del Derecho: Fuentes e Instituciones político-administrativas*. 2.^a ed. Madrid: [s.n.], 1995.
- 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.
- ESDAILE, C. J. *The duke of Wellington and the command of the Spanish army (1812-1814)*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- *ESPAGNOLS et Napoleón, Les*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984.
- ESTRADA, G. *Bibliografía de Goya*. México D. F.: La Casa de España en México, 1940.

- *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.
- *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 de niño en España: catálogo general ilustrado: Madrid, mayo-junio 1925: [Catálogo de exposición].* Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1925.
- *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.
- *EXPOSITION d'Art Espagnol 1828-1929: Palais des Beaux Arts: [Catálogo de exposición].* Bruxelles: [s.n.], 1928.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. Iconografía de Goya. *Arte Español.* 1928, 9, p. 310-311.
- 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.

F

- FAHY, E. European painting: Goya's portrait of Pepito Costa y Bonells. *M.M.A.Bulletin*. 1973, 31, 4, p. 174.
- 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.
- 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.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. *Goya y Burdeos. 1824-1828*. Zaragoza: Oroel, 1982.
- 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 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.
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, F. *El ejército español en el siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- 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.
- 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.
- FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y GÓMEZ, F. *Condecoraciones españolas: órdenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias*. Madrid: [s.n.], 1953.
- FERNÁNDEZ DOCTOR, A. y SEVA DÍAZ, A. *Goya y la locura*. Zaragoza: Fernández Doctor, A. y Seva Díaz, A., 2000.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. Los viajes de Goya a Andalucía. *El siglo que viene*. 1996, 29, p. 4-8.
- FERNÁNDEZ, P. J. *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste, 1996.
- FERNÁNDEZ, R. *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001. Los Borbones; 4.

- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. La Junta de Damas de Honor y Mérito. *Historia 16*. 1980, 5, 54, p. 65-73.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- 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.
- 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.
- FERRONE, V. El hombre científico. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 197-233.
- FERRONE, V. y ROCHE, D. (eds.). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1998. Alianza Diccionarios.
- FISCHER-LICHTE, E. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999. Perspectivas.
- 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.
- FLOR, F. R. de la. *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995. Alianza Forma; 132.
- 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.
- 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.

- 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.
- FRANCASTEL, G. y FRANCASTEL, P. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978. Cuadernos Arte Cátedra; 3.
- 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.
- FRANCASTEL, P. *La figura y el lugar*. Barcelona: Laia; Monte Ávila, 1988.
- FRANCASTEL, P. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975. El libro de bolsillo. Arte; 568.
- FRANCÉS, J. La sala de Goya en la Real Academia de San Fernando. *La Esfera: Ilustración mundial*. 1928, 745, p. 26-30.
- *FRANCISCO de Goya: Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2001.
- *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001.
- FRANZINI, E. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 2000. La balsa de Medusa; 106. Léxico de estética.
- 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.
- FRY, R. Principal adquisición: portrait of don Sebastián Martínez, by Goya. *M.M.A. Bulletin*. 1906. I, 5, p. 76.
- FUENTES I PUJOL, M. E., *Análisis y efectos de las campañas de publicidad política: elecciones generales 15 Junio 1977, estudio post-electoral*. Madrid: I.N.P., 1981. Investigación; 3.
- FUENTES I PUJOL, M. E., *Documentación científica e información. Metodología del trabajo intelectual y científico*. Barcelona: P.P.U., 1992.
- FUENTES I PUJOL, M. E., *Documentación y periodismo*. Pamplona: Eunsa, 1997. Manuales; 28.
- FUENTES I PUJOL, M. E., GONZÁLEZ QUESADA, A. y JIMÉNEZ LÓPEZ, M. A. Documentación e información electrónica. En MOREIRO, J. A. (coord.). *Manual de documentación informativa*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 345-422.
- FUSTER, F. F. *Goya. Los retratos*. Madrid: [s.n.], 1965.

G

- GAEHTGENS, T. W. y POMIAN, K. *Le XVIII^{ème} siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. Histoire artistique de l' Europe.
- 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.
- 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. 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: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo del Prado, 1991, p. 29-36.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *En torno a Goya*. Zaragoza: Librería General, 1978.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Francia y Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 250-259.
- 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 en Andalucía. En *GOYA: Pabellón de Aragón, Exposición Universal Sevilla 1992*. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, 1992, p. 158-175.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya en el arte moderno. *Goya*. 1971, 100, p. 252-261.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya vuelve a Zaragoza. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 13-25.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya y Burdeos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1978, 27-28, p. 13-23.
- 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.
- GÁLLEGO SERRANO, J. *Goya y la caza*. Madrid: El Viso, 1985.
- GÁLLEGO SERRANO, J. Goya, hombre contemporáneo. *Seminario de Arte aragonés*. 1980, 32, p. 97-107.

- 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. 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. La France et Goya. *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*. 1982, número extraordinario, p. 4-6.
- 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.
- 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. 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.
- 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.
- 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.
- GARCÍA DE GARAY, M. Goya y Valencia. *Anales de la Universidad de Valencia*. 1971, p. 7-31.
- 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 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 FELGUERA, M.^a *La obra de Goya*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996.
- GARCÍA GUAL, C. Rostros para la eternidad. En *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p. 27-41.

- 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 GUATAS, M. Estudio para el retrato de Ramón Pignatelli. En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 68-69.
- 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 LEAL, J. *Arte y conocimiento*. 2.^a ed. Granada: Universidad de Granada, 1997. Monográfica; Filosofía.
- GARCÍA MARCO, F. J. El concepto de información: una aproximación interdisciplinar. I Hacia una definición objetiva. *Revista General de Información y Documentación*. 1998, 8, 1, p. 303-326.
- GARCÍA MARCO, F. J. *Fundamentos de tratamiento y recuperación de la información: Aspectos informacionales, cognitivos y lingüísticos*. Zaragoza: Kronos, 1996.
- GARCÍA MARCO, F. J. Hacia un modelo de intervención en procesos de transmisión del conocimiento. *Scire: Representación y Organización del Conocimiento*. 1995, 1, 2 p. 105-138.
- GARCÍA MARCO, F. J. Hacia un modelo de intervención en procesos de transmisión del conocimiento. *Scire: Representación y Organización del Conocimiento*. 1995, 1, 2, p. 105-138.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a C. 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.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a C. El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*, 1998-1999, 3-4. p. 106-127.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a C. 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.
- 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.

- 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.
- GARCÍA MELERO, J. E. Goya y Juan de Villanueva en la Academia. *Reales Sitios*. 1996, 128, p. 12-22.
- GARCÍA MELERO, J. E. Proceso técnico para la elaboración de una bibliografía de historia del arte. En *Homenaje a Justo García Morales*. Madrid: ANABAD, 1987, p. 219-250.
- GARCÍA MERCADAL, J. Dos cartas sobre el retrato ecuestre de Palafox. *Aragón*. 1936, 135, p. 233.
- 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.
- 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.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. María Luisa de Parma: la educación de una futura reina. *Historia 16*. 1996, 21, 246, p. 30-39.
- GARCÍA SERRANO, F. *El museo imaginado: Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España. Proyecto y catálogo*. Madrid. Musima, 2000.
- GARCÍA-BAQUERO GONZALEZ, A. *Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1988.
- GARÍN LLOMBART, F. V. Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico. En *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya; Fundación del Museo de Prado, 1994, p. 9-25.
- 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.
- GASSIER, P. Goya à Paris. *Goya*. 1971, 100, p. 246-251.
- GASSIER, P. *Goya dans les collections suisses: Fondation Pierre Gianadda, 12 juin-29 août 1982: [Catálogo de exposición]*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1982.
- 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. *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.

- 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. 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- GAUR, A. *Historia de la escritura*. Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1990. Biblioteca del libro; T.
- GAYA NUÑO, J. A. *La pintura española fuera de España. (Historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- GAYA NUÑO, J. A. Para una teoría del romanticismo de Goya. *Mundo Hispánico*. 1961, 164, p. 22-25.
- 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.
- 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.
- GERVEREAU, L. Le sens du regard. *Bulletin des Bibliothèques de France*. 2001, 46, 5, p. 22-25.

- GIL FILLOL, L. Goya, Reynolds y el otro. *Gaceta de Bellas Artes*. 1947, 462, p. 4-7.
- GIL LEIVA, I. *La automatización de la indización de documentos*. Gijón: Trea, 1999.
- GIL NOVALES, A. *Diccionario biográfico del trienio liberal: (DBTL)*. Madrid: El Museo Universal, 1991.
- 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.
- 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. 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.
- 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.
- 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.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. *El fin del Antiguo Régimen: el reinado de Carlos IV*. Madrid: Historia 16; Temas de Hoy, 1996. Historia de España 20.
- GIMÉNEZ Y GONZÁLEZ, M. *El ejército y la Armada*. Madrid: Ediciones Ejército, 1982. 2 v. Ed. Facsímil de 1862.
- GIMENO, J. Goya y Fuendetodos. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 108-109.
- GIRALDI, G. *Dizionario di Estetica e di Linguistica generale*. Milano: Pergamena, 1975.
- 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. 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 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. 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. *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.
- GLENDINNING, N. Goya and England in the Nineteenth century. *The Burlington Magazine*. 1964, CVI, p. 4-14.
- 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. Goya, ¿romántico? En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 67-76.
- GLENDINNING, N. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Real Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- GLENDINNING, N. Goya's Patrons. *Apollo*. 1981, CXIV, p. 236-247.
- 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 duquesa de Alba. En CARRETE PARRONDO, J. (dir.). *Francisco de Goya: Obras maestras*. [CD-ROM]. Zaragoza: Ibercaja; Gante: Tijdsbeeld, 1996.
- 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. 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.
- 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. 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: 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.
- 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.
- 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: 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.
- 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.
- GLENDINNING, N. Spanish Inventory References to Paintings by Goya, 1800-1850: Originals, copies and valuations. *The Burlington Magazine*. 1994, 136, 1091, p. 100-110.
- 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.
- GODINEAU, D. La mujer. En VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 395-428.
- GODOY, M. de. *Memorias*. Seco Serrano, C. (ed.). Madrid: Atlas, 1965. 2 v. Biblioteca de Autores Españoles; 88 y 89.
- GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- 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.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya en Cádiz*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.

- 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 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.).
- 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.
- 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.
- 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 CREMONA, J. M. y ANTÓN SERRANO, N. *Diccionario universal de batallas*. Barcelona: Mitre, 1990.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *Goya: de lo bello a lo sublime*. Vitoria: Ayuntamiento, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1990.
- 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 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.
- GONZÁLEZ 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.
- GONZÁLEZ 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.
- GONZÁLEZ, J. C. *Don Félix de Azara; apuntes bio-bibliográficos*. Buenos Aires: Editorial Bajel, 1943.

- 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.
- GÓNZALEZ-DORIA, F. *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. San Fernando de Henares, Madrid: Bitácora, 1994.
- GÓNZALEZ-DORIA, F. *Las reinas de España*. 5ª ed. Madrid: Bitácora, 1989.
- 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 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 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 and His Times: Royal Academy Winther Exhibition 1963-4: [Catálogo de exposición]*. London: Royal Academy of Arts, 1963. Catalogue; 3/6.
- *GOYA en España*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 1996.
- *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>>
- *GOYA en la Biblioteca Nacional*. [CD-ROM]. Madrid: Pcmanía; Ministerio de Educación y Cultura; Biblioteca Nacional, 1996.
- *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 in the collection of the Hispanic Society of America: Oil paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1926. Hispanic Notes & Monographs.
- *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 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.
- *GOYA y su época*. Madrid : Historia 16, 1985. Cuadernos Historia 16; 275.
- *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, 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.
- GOYA, F. de. *El cuaderno italiano, 1770-1786: Los orígenes del arte de Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1994. Ed. facsímil.
- *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*. [CD-ROM]. Madrid: F & G, 1997. Pinacoteca universal multimedia.
- *GOYA*. Barcelona: Altaya, 2001. Grandes maestros de la pintura; 8.
- *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. 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. La imagen de la mujer: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001.
- *GOYA*. [CD-ROM]. Madrid: F & G Editores, 1997. Pinacoteca universal multimedia..

- GOYA. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001.
- GOYA: (*Exposition*), *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 26 septembre-22 décembre 1985: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Europalia, 1985
- GOYA: [*Catálogo de exposición*]. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- GOYA: *250 aniversario: La vida cotidiana en Aragón en la época de Francisco de Goya 1746-1828. [CD-ROM]*. Zaragoza: Diputación Provincial, 1996.
- 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: *exposición extraordinaria de Goya en Japón, 1971-1972: [Catálogo de exposición]*. Japan: Mainichi Shimbun, 1972.
- 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: *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: *su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Libsa, 2001.
- GOYA: *Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. París: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998.
- GOYA: (*cinco estudios*). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, J. Marco Conceptual para el estudio de la información y documentación en Humanidades y Ciencias Sociales. En *Homenaje a Juan Antonio Sagredo Fernández: Estudios de Bibliografía y Fuentes de Información*. Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, 2001, p. 307-331.
- GRAHAM, M. E. The cataloguing and indexing of images: time for a new paradigm? *Art Libraries Journal*. 2001, 26, 1, p. 22-27.
- GRANDES maestros: *Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 1995.
- GRASA, F. y BARBOZA, C. *Goya en el camino*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1992.
- GRATE, P. (ed.). *Spanska Mästare: En konsbok fran Nationalmuseum*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1960. *Arsbok för Svenska statens konstsamlingar*; VIII.
- 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.
- GREGORI SANRICARDO, E. y POZO, P. del. *Uniformes del ejército español*. Madrid: Argenteria, 1998.
- GROUPE μ. *Tratado del signo visual para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2000. Signo e imagen; 31.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama, 1996.
- GUBERN, R. Del rostro al retrato. *Anàlisi*. 2001, 27, p. 37-42.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. 3.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. Mass Media.
- GUDIOL, J. Esquema del proceso de investigación de la obra de Goya. *Seminario de Arte Aragonés*. 1980, 32, p. 81-84.
- GUDIOL, J. *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas* 1ª 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.
- GUDIOL, J. *Goya*. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- GUDIOL, J. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
- GUDIOL, J. *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, [1965]. The Library of Great Painters.
- *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.
- GUERRERO ACOSTA, J. M. *El ejército español en campaña*. Madrid: Almena, 1998.
- 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.
- GUERRERO LOVILLO, J. Goya en Andalucía. *Goya*. 1971, 100, p. 211-217.
- *GUÍA didáctica: Museo del Prado: El siglo XVIII y Goya*. 1.ª ed. Madrid: Museo del Prado, 1993. Pintura española.
- GUILLÉN TATO, J. F. *Historia de las condecoraciones marineras: Cruces, medallas y escudos de distinción*. Madrid: Instituto Histórico de Marina, 1958.
- 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).
- GUIRAO LARRAÑAGA, R. La Campaña del Rosellón de 1793. *Somontano*. 1994, 4, p.75-90.
- GUTIÉRREZ GARCÍA BRAZALES, M. Cardenal Lorenzana. *Anales Toledanos*. 1984, 18, p. 181-230.

H

- 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.
- HAGEN, R. M. y HAGEN, R. Francisco de Goya: La duquesa de Alba, 1797. La viuda negra, hermosa y destructiva. En HAGEN, R. M. y HAGEN, R. *Los secretos de las obras de arte. Un estudio detallado.* Köln: Taschen, 2001. 2 v., v. 1, p. 134-139.
- HAGEN, R. M. y HAGEN, R. *Los secretos de las obras de arte. Un estudio detallado.* Köln: Taschen, 2001. 2 v.
- HAIDT, R. *Embodying enlightenment: knowing the body in Eighteenth-century Spanish literature and culture.* Houndmills, Basingstoke: MacMillan, 1998.
- HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid: Alianza, 1987. Alianza Diccionarios.
- 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.
- HARBOTTLE, T. *Dictionary of battles.* London: Rupert Hart-Davis, 1971.
- HARMON, R. B. *Elements of bibliographpy: A guide to information sources ans practical applications.* 3.^a ed. Lanham; London: Scarecrow Press, 1998.
- HARRIS, E. *Goya.* London: Phaidon Press, 1969.
- HASKELL, F. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas.* Barcelona. Crítica, 2002.
- HASKELL, F. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado.* Madrid. Alianza Editorial, 1994. Alianza Forma. Serie especial.
- HASKELL, F. *Patronos y pintores: Arte y sociedad en la Italia barroca.* Madrid: Cátedra, 1984. Arte. Grandes temas.
- 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.
- 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.

- HECKES, F. I. *Supernatural themes in the art of Francisco de Goya*. [Tesis doctoral]. [s. l.]: University of Michigan, 1985.
- 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.
- 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. Identity and style in Goya. *The Burlington Magazine*. 1964, 106, 730, p. 30-37.
- HELMAN, E. F. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus, 1970. Persiles; 39.
- 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.
- 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.
- HENCKMANN, W. y LOTTER, K. (eds). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica, 1998. Crítica/Filosofía; 32.
- HEREDIA HERRERA, A. Las Ordenanzas del Consulado de Sevilla. *Archivo Hispalense*. 1973, 171-173, p. 149-183.
- HEREDIA HERRERA, A. *Sevilla y los hombres del comercio: (1700-1800)*. Sevilla: Galaxia, 1989. Colección Galaxia.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. *Juan Martín Díez, el Empecinado, terror de los franceses*. Madrid: Lira, 1985.
- 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.

- HERR, R. *The eighteenth century enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1958.
- 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.
- 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; Lunweg, 1996, p. 73-86.
- HERRANZ. RODRÍGUEZ, C. Indumentaria goyesca. En *GOYA. 250 Años después. 1746-1996. Congreso internacional*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 251-270.
- 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.
- HIERRO, J. Retrato de Juan Bautista de Muguiro. En *MIRAR un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunweg, 1991, p. 238-240.
- HILLS, P. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal, 1995. Arte y estética; 35.
- HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Tesoros*. New York: The Hispanic Society of America, 2000.
- HISTORIA de un cuadro viajero. "La marquesa de Santa Cruz" de Goya. *Lápiz*. 1986, 4, 32, p. 67.
- 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.
- HOFMANN, W. *Goya: Das zeitalter der revolutionen*. Munich: Prestel Verlag, 1980.
- 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.
- HUGHES, P. y WILLIAMS, D. (eds.). *The varied pattern; studies in the 18.th century*. Toronto: A.M. Hakkert, 1971.
- HULL, A. H. *Goya: Man among kings*. New York: Hamilton Press, 1987.

I

- *I CONGRESO Internacional Pintura Española Siglo XVIII: 15 a 18 de abril 1998, Marbella.* [Marbella]: Museo del Grabado Español Contemporáneo, [1998].
- 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. 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.
- IGLESIAS, C. *Razón y sentimiento en el siglo XVIII.* Madrid. Real Academia de la Historia, 1999.
- 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.
- *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.
- *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.
- 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.
- 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.
- IVES, C. y STEIN, S.A. *Goya in the Metropolitan Museum of Art: [Catálogo de exposición]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.
- IVINS, W. M. *Art & geometry: A study in space intuitions*. New York: Dover, 1964.
- IZQUIERDO ARROYO, J. M.^a Epílogo: De la Semiótica del discurso a la Semiótica documental. En MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. *Aplicación de las ciencias del texto al resumen documental.* Madrid: Boletín Oficial del Estado; Universidad Carlos III, 1993, p. 199-216.

- 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.
- 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.

J

- JACOBS, C. If a picture is worth a thousand words, then... *Indexer*. 1999, 21, 3, p. 119-121.
- 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.
- 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: Lunwerk, 1996, p. 93-99.
- JONES, S. R. *El siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. Introducción a la Historia del Arte.
- 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.
- JORGENSEN, C. Indexing images: testing an image description template. En HARDIN, S. (ed.). *Proceedings of the 5Ninth Annual Meeting of the American Society for Information Science, Baltimore, Maryland, 21-4 Oct 1996*. Medford, New Jersey: Information Today, Inc., for American Society for Information Science, 1996, p. 209-13.
- JORGENSEN, C: Attributes of images in describing task. *Information processing and management*. 1998, 34, 2/3, p. 161-174.
- JUAN Agustín Ceán Bermúdez. En "YDIOMA universal". *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 1996, p. 70-71.
- JULIA, D. El sacerdote. VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 359-394.
- JULLIAN, R. Goya et le paisaje. 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.
- 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.
- 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.*
- JUNQUERA, J. J. y SUREDA, J. *El siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos.* Barcelona: Plawerg, 1996. Historia del arte español; 8.
- JUSDADO MARTÍN, J. Goya y el correo. *Boletín de la Academia Iberoamericana y Filipina de Historia Postal.* 1975, 31, 112-113, p. 5-36.

K

- KAMEN, H. *Vocabulario básico de la historia moderna: España y América 1450-1750*. Barcelona: Crítica, 1986.
- KANIZSA, G. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1998. Paidós Comunicación; 22.
- KASL, R. (ed.). *Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and His Contemporaries: [Catálogo de exposición]*. Indiana: Indianapolis Museum of Art, 1997.
- KEPES, G. (dir.) *La structure dans les arts et dans les sciences*. Bruxelles: La Connaissance, 1967.
- KLINGENDER, F. D. *Goya and the democratic tradition*. Londres: Sidwick and Jackson, 1948.
- 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.

L

- LA PARRA LÓPEZ, E. y MELÓN JIMÉNEZ, M. A. (coord.). *Manuel Godoy y la Ilustración. Jornadas de Estudio*. Cáceres: Consejería de Cultura, 2001.
- 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.
- LACARRA DUCAY, M. C. (coord.). *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- LACARRA, M. C., MORTE, C. y AZPEITÍA, A. *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza: Ibercaja, 1990.
- LACHOUQUE, H., TRANIE, J. y CARMIGNIANI, J. C. *Napoleon's War in Spain*. London: Arms and Armour, 1993.
- LAFFIN, J. *Diccionario de batallas*. Barcelona: Salvat, 2001. Diccionarios Salvat.
- LAFOND, P. *Goya*. París: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1902.
- LAFOZ RABAZA, H. *José de Palafox y su tiempo*. Zaragoza: D. G. A., 1994.
- LAFOZ RABAZA, H. José de Palafox, un ilustrado. *Rolde*. 1992, 60, p. 4-10.
- 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. 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. *Centenario de Goya: Exposición de pinturas*. 3.ª ed. Madrid: Tip. Artística, 1928.
- 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. El retrato como género pictórico. *Boletín de la sociedad española de excursiones y de la Comisaría del Patrimonio artístico nacional*. 1951, LV, p. 5-40.
- LAFUENTE FERRARI, E. Goya y el arte francés. En *GOYA: (cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 43-66.
- 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.

- LAFUENTE FERRARI, E. *Goya, mujeres en el Museo del Prado*. Granada: Albaicin; Firenze: Sadea, 1967.
- 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.
- 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 Guerra de la Independencia y Goya: Para una introducción a Los Desastres. *Clavileño*. 1951, 8, p. 11-20.
- 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.
- LAFUENTE FERRARI, E. Soliloquio y confidencia ante la Condesa de Chinchón. *ABC*. 12-11-1961, p. 7-9.
- LAFUENTE-FERRARI, E. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid: Instituto de España, 1985.
- 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.
- LAJO, R. *Léxico de arte*. 4.^a ed. Madrid: Akal, 2001.
- LANCASTER F. W. y PINTO, M. (coords.) *Procesamiento de la información científica*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Instrumenta Bibliológica.
- LANCASTER, F. W. *El control de vocabulario en la recuperación de información*. Valencia: universitat de Valencia, 1995. Educació. Materials; 12.
- LANCASTER, F. W. *Indización y resúmenes: teoría y práctica*. Buenos Aires: EB Publicaciones, 1996.
- LANCASTER, W., y PINTO, M. (coords.) *Procesamiento de la información científica*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- 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.
- 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.
 - LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 1988. Ensayos arte.
 - LAYNE, S. S. Some issues in the indexing of images. *Journal of the American Society for Information Science*. 1994, 45, 8, p.5 83-588.
 - LE DU, J. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona. Paidós Ibérica, 1987. Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales; 10.
 - 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.
 - 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.
 - LEVEY, M. *Rococo to revolution: major trends in eighteenth-century painting*. London: Thames and Hudson, 1988. World of art.
 - LEWIS, A. B. W. *El mundo de Goya*. Madrid: Aguilar, 1970.
 - *LÉXICO histórico de España: siglo XVI a XX*. Madrid: Taurus, 1982. Textos auxiliares; 3.
 - *LIBRO de Grandes de España*. Madrid: Diputación Permanente y Consejo de la Grandeza 1995.
 - 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.
 - 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.
 - LICHT, F. Goya's group of portraits. En *GOYA. Die sozialen Konflikte seiner Zeit und die Rezeption seiner Kunst im 19 und 20 Jahrhundert*. Onsabrück: Universitäten, 1991.
 - LIPSCHUTZ, I. H. *Spanish paintings and the French romantics*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

- 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.
- LOGA, V. von. *Francisco de Goya*. Berlín: G. Grote'sche, 1903.
- LÓPEZ AYALA, A. y B. *Mujer y trabajo. Historia 16*. 1988, 13, 145, p. 33-40.
- LÓPEZ DE HARO, A. *Nobiliario Genealógico de los Reyes y Títulos de España*. Ollobarren, Navarra: Wilsen, 1996. 2 vol.
- LÓPEZ DOMECH, R. *Goya y Velázquez. Letras de Deusto*. 1996, 73, p. 125-
- LÓPEZ DOMECH, R. *Goya y Velázquez. Letras de Deusto*. 1996, 73, p. 125-137.
- LÓPEZ MARSÁ, F. *El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte*. En *CUATRO siglos de teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero. Mayo-junio 1992. [Catálogo de Exposición]*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, 1992, p. 69-83.
- 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 y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- 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 TABAR, J. *Los famosos traidores: Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Regimen (1808-1833)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Historia Biblioteca Nueva.
- 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 fábula burlesca. Boletín del Museo del Prado*. 1995, XVI, 34, p. 21-28.
- 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.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. *Goya y la mitología clásica. Cuadernos de arte e iconografía*. 1993, VI, 12, p. 430-438.
- 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.
- LOPEZ YEPES, J. (coord.). *Manual de Información y Documentación*. Madrid: Pirámide, 1996.
- LÓPEZ YEPES, J. Documentación. En LÓPEZ YEPES, J. (coord.). *Manual de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Pirámide, 2002.
- LÓPEZ YEPES, J. Hacia una teoría de la Documentación. En LÓPEZ YEPES, J. (coord.). *Manual de Información y Documentación*. Madrid: Pirámide, 1996, p. 63-94.
- LÓPEZ YEPES, J. *La Documentación como disciplina. Teoría e historia*. 2.^a ed. Pamplona: Eunsa, 1995.
- LÓPEZ YEPES, J. *Los caminos de la información: cómo buscar, seleccionar y organizar las fuentes de nuestra documentación personal*. Madrid: Fragua, 1997.
- LÓPEZ YEPES, J. Reflexiones sobre el concepto de documento. *Scire: Representación y Organización del Conocimiento*. 1997, 3, 1, p. 11-29.
- LÓPEZ YEPES, J. *Teoría General de la Documentación*. Pamplona: Eunsa, 1978.
- 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.
- LORENTE AZNAR, C. Condecoraciones civiles españolas: compilación normativa: condecoraciones, órdenes, cruces, placas y medallas estatales, autonómicas, universitarias e institucionales. Zaragoza: Inresa, 1999.
- LORENTE, J. P. *Lo mejor del arte del neoclasicismo y Goya*. Madrid: Información e Historia, 1998. Lo mejor del ... ; 23.
- LOVETT, G. H. *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*. Barcelona, Península, 1975. 2 v.
- 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.
- LUCIE-SMITH, E. *Diccionario de términos artísticos*. Barcelona: Destino, 1997. El mundo del arte; 41.
- 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. *Goya en el Museo del Prado*. Zaragoza: Ibercaja, 1994. Musea Nostra. Monumentos y Museos; 6.

- 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. Goya y el ambiente artístico del reinado de José I. *Historia 16*. 1988, XIII, 147, p. 56-67.
- 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.
- 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. 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.
- 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 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.
- 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. 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.
- 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. 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- LURIE, A. *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. Contextos; 17.
- LYNCH, J. *La España del siglo XVIII*. Barcelona: Crítica, 1999.

M

- *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.
- *MAESTROS de la pintura occidental. Una historia del arte en 900 análisis de obras. Del Gótico a la época contemporánea.* Köln: Taschen, 2000.
- MAGAÑA, M. J. La Duquesa de Abrantes En *GOYA: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Electa; Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 136-137.
- MAILLARD, R. (dir.). *Diccionario universal del arte y de los artistas: Estilos y tendencias en el arte occidental.* Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- MALINS, F. *Para entender la pintura: Los elementos de la composición.* 2.^a ed. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- MANGIANTE, P. E. *Goya e l'Italia.* Roma: Fratelli Palombi, 1992.
- MANSBACH, S. A. Goya's liberal iconography: two images of Goya. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* 1978, 41, p. 341-344.
- MANZANARES CASAS, L. *Reyes y reinas de España.* Madrid: Globo, 2000.
- 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. Serie primera, Edad Media. 2. Serie segunda, la época del Renacimiento. 3. Serie tercera, el 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.
- 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.
- 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.
- MARÍA Luisa con mantilla. En *GOYA: Palacio de Pedralbes, Barcelona abril-junio 1977 [Catálogo de exposición]* Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 86-87.
- 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.

- MARIN, L. (ed.). *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971.
- MARIN, L. Eléments pour une sémiologie picturale. En Marin, L. (ed.) *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 17-43.
- MARISCAL, N. Goya y lord Wellington. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 98-102.
- MARKEY, K. Acces to iconographical research collection. *Library Trends*. 1988, 37, 2, p. 157-174.
- 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.
- MARTÍN ACEÑA, P. El Banco de España: Una visión histórica. *Papeles de Economía Española*. 1997, 73, p. 4-14.
- 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 GAITE, C. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Lumen, 1982.
- 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.
- MARTÍN VEGA, A. *Fuentes de información general*. Gijón: Trea, 1995. Biblioteconomía y administración cultural; 7.
- 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 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 FERNÁNDEZ, M. Ricardos y la Academia de Caballería de Ocaña. *Revista de Historia Militar*. 1988, XXXII, 65, p. 61-95.
- 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. 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.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Madrid: La Librería, 1997. Madrid de bolsillo; 14
- 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.

- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Un retrato alegórico de Godoy, por Goya. *Goya*. 1979, 148-150, p. 294-299.
- 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, p. 56 y ss.
- MARTÍNEZ, M. *El Empecinado*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1983. Vallisoletanos; 23.
- MARZAL GARCÍA-QUISMONDO, M. A. Propuesta para la utilización de estructuras verbales aplicadas a la recuperación y representación de la información. *Scire: Representación y Organización del Conocimiento*. 2002, 8, 1, p. 95-102.
- MASON, H. T. y DOYLE, W. (ed.). *The impact of the French Revolution on European consciousness*. Gloucester: Sutton, 1989.
- MATEOS SAÍNZ DE MEDRANO, R. *Los desconocidos Infantes de España*. Barcelona: Thassàlia, 1996.
- 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.
- 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.
- MATILLA TASCÓN, A. La herencia de la duquesa Cayetana. *Hidalguía*. 1979, 27, 152, p. 97-123.
- MATILLA, J. M. *Goya*. Alcobendas: TF; Madrid: Aldeasa, 2000.
- MAYER, A. L. *Francisco de Goya*. Barcelona; Buenos Aires: Labor, 1925.
- MC LAREN, N. y BRAHAM, A. *The Spanish School. National Gallery Catalogue*. Londres, 1970.
- McPHERSON, H. *The modern portrait in nineteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- 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. 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. 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.
- 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. 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 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. *Goya: guía de sala*. 4.^a ed. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000.
 - MENA MARQUÉS, M. B. Goya: la question n’est pas résolue. En *GOYA: Un regard libre: [Catálogo de exposición]*. Paris: Réunion des musées nationaux; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 25-37.
 - 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. 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.
 - 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- MICHELETTI, E. *Museos de Florencia*. Barcelona: Océano, 1978. Grandes Museos del mundo.
- *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.
- MILNER, F. *Goya*. London: Bison Books, 1995.
- MIRANDA, J. H. Goya y el infante don Luis de Borbón. *Album: letras-artes*. 1996, 49, p. 30-33.
- *MIRAR un cuadro en el Museo del Prado*. Madrid: RTVE; Lunweg, 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.
- 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.
- 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.

- MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1991. 2 v. Biblioteca románica hispánica. V. Diccionarios, 5.
- MOLLETT, J. W. *Diccionario de arte y arqueología*. Arganda del Rey, Madrid: EDIMAT, 1998. Biblioteca DM.
- *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.
- 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.
- MONREAL y TEJADA, L. y HAGGAR, R. G. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud, 1992. Diccionarios Juventud.
- 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.
- MONTENEGRO VALENZUELA, J. y PARDOS MIGUEL, C. *Vocabulario ilustrado de términos artísticos*. Zaragoza: Librería Central, 1988.
- MONTERO, A. La condesa de Chinchón y su hermana María Luisa: Retratos de Goya. *Antiquaria*. 1989, 59, p. 38-43.
- 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.
- MONTES PAYA; M. *Espacio-tiempo y simbología en la obra de Goya*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1994.
- 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 Empecinado en el Museo del Ejército de Madrid. *Militaria: Revista de Cultura Militar*. 1997, 10, p. 377-382.
- MONTOYA RAMÍREZ, M. I. *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- 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.
- MORALES MOYA, A. Milicia y nobleza en el siglo XVIII. *Cuadernos de Historia Moderna*. 1988, 9, p. 120-137.
- 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. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.
- MORALES y MARÍN, J. L. Dos cuadros de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1981, 2-3, p. 92-101.
- 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. *Goya: Catálogo de la pintura*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994.
- 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.
- 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. 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Pintura en España: 1750-1808*. Barcelona: Cátedra, 1994. Manuales arte Cátedra.
- 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.
- MORALES y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W. *Goya en las colecciones aragonesas*. Zaragoza: Moncayo, 1995.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. Análisis de imágenes: un enfoque complementario. En PINTO MOLINA, M. (ed.) *Catalogación de documentos: teoría y práctica*. Madrid: Síntesis, 1994, p. 305-328.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. *Aplicación de las ciencias del texto al resumen documental*. Madrid: Universidad Carlos III; Boletín Oficial del Estado, 1993.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. 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.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J.A. (coord.) *Manual de documentación informativa*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MORENO ALONSO, M. Mito y tragedia del Empecinado. *Historia 16*. 1991, 16, 185, p. 31-45.
- 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. 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.
- 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. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.
- 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. 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 Enríquez. En MORENO DE LAS HERAS, M. *Goya. Pinturas del Museo del Prado.* Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 172-173.

- MORTON, R. E. y BROWNING, J. D. (eds.). *Religion in the 18. th century*. New York: Garland, 1979.
- *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.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- MULEY MORALES, L., PECOS CABELLO, S. y BAZO BAREA, M. *Guía de la nobleza*. Madrid: Caliope, 1948.
- MURPHY, A. y ENSER, P. Accessing the visual heritage: metadata construction at the Science and Society Picture Library. *Vine*. 1998, 197, p. 58-64.
- MURRAY, P. y MURRAY, L. *Diccionario de arte y artistas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1988.
- *MUSEO de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK, 1999.
- *MUSEO de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón; Ibercaja, 2000.

N

- 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.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., PÉREZ REYES, C. y ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Del Neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Alhambra, 1979. Historia del arte hispánico; V.
- 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.
- NIETO ALCAIDE, V. *Goya y las imágenes de la guerra* En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 11-21.
- *NOBLEZA y sociedad en la España moderna*. Oviedo: Nobel, 1996.
- 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.
- NORMAN, G. *Nineteenth-century painters and painting: a dictionary*. London: Thames and Hudson, 1977.
- NORTH, R. *Uniformes militares 1686-1918*. Verona: Bruguera, 1972.
- NÖRVICH, K. von. *La duquesa de Alba: La maja duquesa*. Barcelona: A.H.R., 1959.
- 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.
- NOVOTNY, F. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1986. *Manuales arte Cátedra*.
- NUÑEZ DE ARENAS, M. *Manojo 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.

O

- O'DONNELL, J. *Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 2000. Comunicación. Digital; 123.
- *OBRA de Goya, La*. [CD-ROM]. Madrid: Dinamic Multimedia, 1996. 2 v.
- OCAMPO, E. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria, 1992. Antrogit; 47.
- OCETE RUBIO, R. y PEYROUS, P. *Diccionario de terminología militar. Español-francés*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1989.
- 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.
- OLIVÁN BAILE, F. Breve historia de dos Goyas. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 93-98.
- ONA GONZÁLEZ, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- 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/Prodhuñi. Ensayo; 99.
- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *La embajada extraordinaria de Cabarrus*. Madrid: [s.n.], 1968. Monográfica; 1.
- ORTEGA COSTA, A. de P. y GARCÍA OSMA, A. M. *Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*. Madrid: [s. n.], 1974. Monográfica; 4.
- 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.
- 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.
- 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.
- ORTIZ DE LATORRE, E. Un retrato de Fernando VII por Goya. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. 1919, p. 26-30.
- 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.

P

- 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.
- *PAISAJES del Prado, Los*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Nerea, 1993, p. 285-302.
- PALACIO ATARD, V. *Los españoles de la Ilustración*. Madrid : Guadarrama, 1964. Guadarrama de crítica y Ensayo; 44.
- PALAFOX, J. de. *Memorias*. Edición, introducción y notas de H. Lafoz Rabaza. Zaragoza: Rolde de Estudios aragoneses; Ayuntamiento, 1994.
- PANIAGUA SOTO, J. R. *Vocabulario básico de Arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1998. Cuadernos arte Cátedra; 4.
- PANOFISKY, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 4.
- PANOFISKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Alianza Universidad; 12.
- PANOFISKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985. Cuadernos marginales; 31.
- 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.
- PASCUAL, P. El Banco de España (1782-1874): El proceso de formación de un Banco Central. *L'Avenç*. 1996, 209, p. 24-28.
- 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.
- PATIN, T. y MCLERRAN, J. *Artwords: a glossary of contemporary Art theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

- PAVIS, P. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000. Paidós Comunicación; 121.
- PAZ, A. de. *Goya: arte e condizione umana*. Napoli: Liguori Editore, 1990. Storia dell' arte e della crítica d'arte; 1.
- PEDRAZA GRACIA, M. J. Lector, lecturas, bibliotecas: El inventario como fuente para su investigación histórica. *Anales de Documentación*. 1999, 2, p. 137-158.
- PEDRAZA GRACIA, M. J., La bibliografía retrospectiva en la WWW: un nuevo horizonte para una ciencia clásica. *Scire*. 1999, 5, 2, p. 75-89.
- PEDRAZA GRACIA, M. J., CLEMENTE, Y. y REYES, F. de los. *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, 2003.
- PEDRAZA GRACIA, M. J., SÁNCHEZ, J. A. y JULVE, L. (ed.). *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] Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- 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.
- PEÑA LÁZARO, M. R. *El Infante Don Luis de Borbón, coleccionista y mecenas*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1989
- 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.
- PEÑA LAZARO, Rosario. Teresa de Vallabriga: Su vida y pinacoteca. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1989, 35, p. 103-121.
- PÉREZ CARREÑO, F. 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.
- PÉREZ CARREÑO, F. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor, 1988. La balsa de Medusa; 12.
- 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 GUERRA, J. M. *Órdenes y condecoraciones de España: 1800-1975*. Zaragoza: Hermanos Guerra, 2000.
- PÉREZ SAMPER, M. A. *La vida y la época de Carlos III*. Barcelona: Planeta, 1999.
- 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. 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: Tàmesis, 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. 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. Goya y sus fuentes visuales. En *GOYA 250 años después.* Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 105-127.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Goya: Pintura II: Colecciones del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios.* 1970, 7, 25, p. 9-16.
- 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. La importancia de la marquesa de Santa Cruz. *Guadalimar.* 1986, 12, 88, p. 3.
- 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.
- 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.
 - 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. 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.
 - PÉREZ SARRIÓN, G. *La integración de Zaragoza en la red urbana de la ilustración (1700-1808). Historia de Zaragoza, vol. 10*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza; Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.
 - 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.
 - PÉREZ-BERMÚDEZ, C. *Lo que enseña el arte. La percepción estética en Arnheim*. Valencia: Universitat de Valencia, 2000. Colecció oberta; 56.
 - PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 1997. Arte y Literatura.
 - PETTERSSON, R. Interpretation of image content. *ECTJ*. 1988, 36, 1, p. 45-55.
 - PHAY-VAKALIS, S. El retrato en la pintura de Goya. En *FRANCISCO Goya*. Madrid: Kliczkowski, 2001, p. 44-46.
 - PINTO MOLINA, M. *Análisis documental: Fundamentos y procedimientos*. 2ª ed. Madrid: EUDEMA, 1993.
 - PINTO MOLINA, M. El circuito enseñanza-aprendizaje en análisis documental: procedimientos. *Documentación de las Ciencias de la Información*. 1991, 14, p. 23-44.
 - PINTO MOLINA, M. *El resumen documental: principios y métodos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
 - PINTO MOLINA, M. El resumen documental: recomendaciones para la confección de su referencia. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*. 1990, 6, 21, p. 19-31.
 - PINTO MOLINA, M. Indicadores de calidad descriptiva en la gestión de los procesos analítico-documentales. En *IV JORNADAS Españolas de Documentación Automatizada*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994, p. 189-204.
 - PINTO MOLINA, M. Interdisciplinary approaches to the concept and practice of written documentary content analysis. *Journal of Documentation*. 94, 50, 2, p. 111-133.
 - PINTO MOLINA, M. Introducción a los servicios de información y resumen. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*. 1989, 5, 17, 5-13.

- PINTO MOLINA, M. Introducción al análisis documental y sus niveles: el análisis de contenido. *Boletín de ANABAD*. 1989, 39, 2, p. 323-341.
- PINTO MOLINA, M. La operación de resumir: formulación teórica, procedimientos y perspectivas. *Documentación de las Ciencias de la Información*. 1987-1988, 11, 75-99.
- PINTO MOLINA, M. *Resumen documental: paradigmas, modelos y métodos*. 2ª ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.
- PINTO MOLINA, M. Tratamiento de Contenidos en la Sociedad de la Información. En CARIDAD, M. (coord.). *La Sociedad de la Información*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1999.
- PINTO MOLINA, M. y GÁLVEZ, C. *Análisis documental de contenido: Procesamiento de la información*. Madrid: Síntesis, 1996.
- PINTO MOLINA, M.; GARCÍA MARCO, F. J.; AGUSTÍN LACRUZ, C. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos*. Gijón: Trea, 2002.
- PIÑEIRO, L. y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. *Un eco de clarines. La caballería española*. Madrid: Tabapress, 1992.
- 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.
- 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; Lunwerk, 1996, p. 11-15.
- 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; Lunwerk, 1996, p. 20-21.
- 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; Lunwerk, 1996.
- 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; Lunwerk, 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; Lunwerk, 1996, p. 28-29.
- 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.

- 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.
- PITA ANDRADE, J. M. *Goya: obra, vida, sueños*. Madrid: Silex, 1989.
- 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.
- 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, Diputación Provincial, 2001.
- PODRO, M. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. La balsa de Medusa; 115, p. 223-255.
- POPE-HENNESSY, J. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid; Akal, 1985.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Durán. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1978, 46, p. 191-208.
- 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.
- 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.
- PUELL DE LA VILLA, F. *Historia del ejército en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. El libro universitario. Materiales; 34.
- 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.
- PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003. Arte en contexto; 5.
- PUTTFARKEN, T. *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting, 1400-1800*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

Q

- QUERALT, M. P. *Fernando VII*. Barcelona: Planeta, 1997.
- QUERALT, M. P. *La vida y la época de Fernando VII*. Barcelona: Planeta, 1999.
- 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.
- 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.
- QUINTERO, M. Los retratos de Goya. *Historia y Vida*. 1996, extra 80, p. 73-77.

R

- RACINET, A. *Historia del vestido*. Madrid: Libsa, [s.a.].
- 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 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.
- 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.
- RAMOS IRIZAR, A. *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio editorial Universidad del País Vasco, 1998.
- RAPELLI, P. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electa, 1998. ArtBook. Electa bolsillo.
- READ, H. (ed.). *Diccionario del arte y los artistas*. Barcelona: Destino, 2000. El mundo del arte; 26.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999. 2 v.
- REAL DIÁZ, J. J. El Consulado de Cargadores a Indias; su documento fundacional. *Archivo Hispalense*. 1968, 147-152, p. 279-291.
- *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.
- 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.
- REDONDO VEINTEMILLAS, G. Notas para una biografía de Jose Palafox y Melcí. *Cuadernos de Aragón*. 1987, 20, p. 201-204.

- RÉGIMBEAU, G. Accès thématique aux œuvres d'art contemporaines dans les banques de donnés. *Documentaliste*. 1998, 35, 1, p. 15-21.
- REGUERAS GRANDE, F. *Pimentel: fragmentos de una iconografía*. Benavente, Zamora: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 1998.
- 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.
- *REMBRANDT en la memoria de Goya y Picasso: obra gráfica: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza : Ibercaja, Obra Social, 1999.
- 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 de Martín Zapater, 1797. En *MUSEO de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK, 1999, p. 138-139.
- 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.
- *RETRATOS de mujeres por Goya*. Madrid: Fernando Fé, 1909.
- 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.
- 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.
- 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.
- REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999. Arte. Grandes temas.
- REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996. Ensayos de Arte.
- 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. 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.
- 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.
- RIBOT MARTÍN, D. *Goya*. Madrid: Susaeta, 2000. Genios de la pintura.
- RICO LARA, M. Ilustrados en los pinceles de Goya. *Claves de Razón Práctica*. 1995, 52, p. 55-60.
- 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.
- 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. 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. 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. 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.
- 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.
- RINCÓN GARCÍA, W. Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. *Fragmentos*. Junio 1988, nº12-13-14, p. 145-161.
- 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.

- 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: [Catálogo de exposición]*. Zaragoza: Pabellón Aragón'92, 1992, p.224-227.
- 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.
- RÍOS MAZCARELLE, M. *Diccionario de los Reyes de España*. Madrid: Aldebarán, 1995-1999. 2 vol.
- RÍOS MAZCARELLE, M. *Reinas de España. Casa de Borbón*. Madrid: Aldebarán, 1999-2000. 2 vol. El legado de la historia; 13, 23.
- 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.
- RIVERO SAN JOSÉ, J. M.^a *El Empecinado, entre el amor y la muerte*. Valladolid: Ediciones de Cámara, 1983.
- ROBERTS, H. "Do you have any picture of ...?": Subject access to works of arts in visual collection and book reproductions. *Art Documentation*. 1988, 7, 3, p. 87-90.
- ROBINSON, A. M. L. *Introducción A la bibliografía. Guía práctica para trabajos de descripción y compilación*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1992. Biblioteca del libro.
- ROBLEDANO ARILLO, J. *El tratamiento documental de la fotografía de prensa. Sistemas de análisis y recuperación*. Madrid: Archiviana, 2002.
- ROBLEDANO ARILLO, J. Tendencias actuales y perspectivas futuras en la recuperación de información gráfica. En GARCÍA MARCO, F. J. (ed.). *Actas del III Encuentro de ISKO-España, Getafe, 19 al 29 de noviembre de 1997. Organización del Conocimiento en Sistemas de Información*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999, p. 129-132.
- RODRÍGUEZ DE MARIBONA Y DÁVILA, M. M. *Los herederos de la Corona Española: Historia de los Príncipes de Asturias*. Madrid: Sotuer, 1996.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El siglo XVIII: Entre tradición y Academia*. Madrid: Sílex, 1992. Introducción al arte español.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. y CASTILLA SOTO, J. *Diccionario de términos de Historia de España: Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, 1998.
- 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.

- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- ROJAS, C. *Carlos IV*. Barcelona: Planeta, 1997.
- ROJAS, C. *La vida y la época de Carlos IV*. Barcelona: Planeta, 1999.
- ROMANOS DE TIRATEL, S. *Guía de fuentes de información especializadas: humanidades y ciencias sociales*. Buenos Aires: E.B. publicaciones, 1996.
- ROMERO COLOMA, A. Cádiz en la vida de Francisco de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1994, LV, p. 17-20.
- 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. 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.
- ROSE DE VIEJO, I. Lille and Philadelphia. Goya, and regard libre. *The Burlington Magazine*. 1999, 141, 1153, p. 246-248.
- 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.
- 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.
- 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. *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 1983. 2 v.
- 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.
- ROSE-DE VIEJO, I. La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y Paris (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.
- ROSENBLUM, R. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1986. Ensayistas; 270. Serie Mayor.
- ROTBERG, R. I. y RABB, T. K. *Art and history: Images and their meaning*. Cambridge, Massachussets: M.I.T., 1986. Studies in interdisciplinary history.
- 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.
- RUIZ CABRIADA, A. *Aportación a una bibliografía de Goya*. Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1946.
- RUIZ CORTES, F. y SÁNCHEZ COBOS, F. *Diccionario biográfico de personajes históricos del S. XIX español*. Madrid: Rubinos-1860, 1998.
- RUÍZ GARCÍA, P. Tadea Arias de Enríquez, un personaje de Goya. *A distancia*. 1991, octubre, p. XLIV-XLV.
- RUIZ RIVERA, J. y GARCÍA BERNAL, M. C. *Cargadores a Indias*. Madrid: Mapfre, 1992, p. 53-67.
- RÚSPOLI, E. La condesa de Chinchón. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2000, 197, 1, p. 129-152.
- RÚSPOLI, E. *La marca del exilio: la Beltraneja, Cardoso y Godoy*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

S

- SÁEZ PIÑUELA, M. J. Goya en la moda de su tiempo. *Goya*. 1971, 100, p. 232-239.
- SAINT-PAULIEN, J. *Goya, son temps, ses personages*. Paris. Plon, 1965.
- SALABERT, P. *(D)efecto de la pintura*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1985. Palabra plástica; 5.
- 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.
- 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.
- SALAS, X. de. *Goya*. Barcelona: Carroggio, 1986.
- SALAS, X. de. *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Orgaz 1979.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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 retrato del X duque de Osuna de Goya. *Goya*. 1958, 22, p. 212-215.
- 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 cabeza del duque de San Carlos. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4. Separata.
- 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 exposición bordelesa de Goya, en Madrid. *Seminario de Arte Aragonés*. 1952, 4, p. 15-34.
- 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. Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. *Archivo Español de Arte*. 1957, XXX, 118, p. 85-113.
 - 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.
 - SAN JOSÉ, D. *El Madrid de Goya: Tipos, costumbres*. Madrid: Renacimiento, 1928.
 - 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, v. 2.
 - SÁNCHEZ ALMEIDA, A. *Fernando VII: El Deseado*. Madrid: Aldebarán, 1999.
 - 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. Francisco Goya. En *ARS Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1965, T. XVII, p. 331-410.
 - 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. *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. 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.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Los niños en las obras de Goya. En *Goya:(cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 67-87.
- 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.
- SÁNCHEZ MANTERO, R. *Fernando VII: Un reinado polémico*. Madrid: Información e Historia; Temas de Hoy, 1996.
- SÁNCHEZ-PACHECO, F. *Carlos IV, María Luisa de Parma. La Privanza de Godoy*. Madrid: Aldebarán, 1998.
- 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.
- 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.
- SANGUINO, L. (dir.). *Goya: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*. [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 1999. Genios de la pintura. Arte; 4.
- SANTAELLA, L. y NÖTH, W. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Edition Reichenberger; 2003. Problemata Literaria; 55.
- SANTELICES PLAZA, D. R. *La crítica de arte contemporáneo por Camón Aznar*. [Tesis doctoral]. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987.
- 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.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena. *El gabinete de Ceán-Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Gijón: Casa Natal de Jovellanos, 1997.
- 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.

- SANZ RODRÍGUEZ, J. C. y GALLEGO GARCÍA, R. *Diccionario del color*. Madrid: Akal, 2001. Diccionarios Akal.
- SANZ, J. C. *El libro de la imagen*. Madrid. Alianza Editorial, 1991. El libro de bolsillo; 1804. Libros útiles.
- SARASÚA, C. Un mundo de mujeres y hombres. En *VIDA cotidiana en tiempos de Goya [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'98; Barcelona: Lunwerk, 1996, p. 65-72.
- SCHIAFFINO, M. *Goya*. Barcelona: Serres, 1999. Los maestros del arte.
- SCHNEIDER, N. *El arte del retrato: Las principales obras del retrato europeo, 1420-1670*. Köln; London; Madrid; New York; Paris; Tokio: Taschen, 1999.
- SCHROEDER, K. A. Indexing training and workflow on large digitization projects. *Indexer*. 1998, 21, 2, p. 67-69
- SCHROEDER, K. A. Layered indexing of images. *Indexer*. 1998, 21, 1, p. 11-14.
- 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.
- 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. Godoy y la Ilustración: Las "Memorias" del Príncipe de la Paz, como testimonio. *Cuenta y Razón*. 1987, 29, p. 7-23.
- SECO SERRANO, C. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- 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.
- 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.
- SECO SERRANO, C. Leyenda y realidad de una reina de España. En Seco Serrano, C. *Viñetas Históricas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 97-106.
- SECO SERRANO, C. Triunfo y fracaso de Godoy. *Historia 16*. 1978, Extra VIII, p. 87-104.
- 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.
- 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.

- SENTENACH, N. *Los grandes retratistas en España*. Madrid: [s.n.], 1914 (Imprenta de San Francisco de Sales).
- SERNA, P. El noble. En VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo, p. 43-91.
- SERRAILH, J. *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle*. Paris: Kincksieck, 1954.
- SERRANO DE HARO, A. *Palabra y pintura. La tradición crítica anglo-americana*. Madrid: Universidad Nacional d Educación a Distancia; 2000. Aula Abierta; 36139.
- SERRERA, Juan M. Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás. *Ars Hispalense*. 1990, LXXIII, 222, p. 135-159.
- SERULLAZ, M. *Goya, retratos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1959. Minia; 21.
- SGARBI, V. Goya y los dos Luises. *FMR*. 1990, I, p. 11-42.
- SHAPIRO, M. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Madrid. Encuentro, 1998.
- SHATFORD LAYNE, S. Analyzing the subject of a picture: A theoretical approach. *Cataloguing & Classification Quaterly*. 1986, 6, 3, p. 39-62.
- SHATFORD LAYNE, S. Describing a picture: A thousand word are seldom cost effective. *Cataloguing & Classification Quaterly*. 1984, 4, 4, p. 13-30.
- SHATFORD LAYNE, S. Some issues in the indexing of images. *Journal of the American Society for Information Science*. 1994, 45, 8, p.5 83-588.
- SIERRA MONGE, G. Goya, psicólogo. *Aragón*. 1954, 233, p. 20.
- SIMÓN CABARGA, J. Cuándo Goya pinto 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.
- SIMÓN, A. G. El Empecinado. *Historia 16*. 1985, 10, 106, p. 93-100.
- SIMONE, R. *La tercera fase: Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus, 2001.
- 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.
- *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.
- SOLÍS, R. *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*. 5ª ed. Madrid: Sílex, 2000.
- SOLÍS, R. Sebastián Martínez amigo de Goya. *ABC*. 26-4-1962.

- 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.
- SORANDO MUZÁS, L. *Banderas, estandartes y trofeos del Museo del Ejército, 1700-1843: catálogo razonado*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2001.
- 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>>
- SORIA DE IRISARRI, I. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1997, LXVII, p. 123-142.
- SORIA, M. Agustín Esteve and Goya. *The Art Bulletin*. 1943, 3. Separata.
- 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.
- SOURIAU, É. *Diccionario Akal de Estética*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 1998. Akal Diccionarios; 18.
- SQUICCIARINO, N. *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. 2.^a ed. Madrid: Cátedra, 1990. Signo e imagen; 20.
- 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.
- 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.
- 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.
- SUBIRÁ, J. La música teatral en la época de Goya. En *GOYA:(cinco estudios)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, p. 89-121.
- SUBIRACH, J. M. sobre Velázquez y Goya. *Butlletí Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi*. 1995, 9, p. 243-246.
- SULLIVAN, E. *Goya and the art of his time: [Catálogo de exposición]*. Dallas: Meadows Museum, 1982.
- SULLIVAN, E. J. Goya's "two portraits" of Amalia Bonells de Costa. *Arts Magazine*. 1983, LVII, 5, p. 78-81.
- SYMMONS, S. *Goya, in pursuit of patronage*. London: G. Fraser, 1988.
- 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.

T

- TABAR y DE ANITUA, F. Fuentes de Goya en las colecciones reales. *Goya*. 1979, 148-150, p. 280-285.
- 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.
- 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.
- *TAPICES y cartones de Goya: Goya 250 aniversario: Exposición, Mayo-Julio 1996: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Patrimonio Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunwerk, 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.
- 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.
- TEDDE DE LORCA, P. *El Banco de San Carlos (1782-1829)*. Madrid: Alianza; Banco de España, 1988.
- 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.
- *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.
- TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M. *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*. Barcelona: Crítica, 1993.
- TERVARENT, G. de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. Cultura artística; 20.
- *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.

- *TEXTOS para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994. Historia. Serie menor.
- *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).
- 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.
- 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.
- *TODO sobre Goya: Exposición bibliográfica: del 29 de abril al 30 de mayo de 1996, Centro Cultural*. Madrid: Obra Cultural Caja Madrid, [1996].
- 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. A. La familia de Carlos IV. . En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 213-225.
- TOMLINSON, J. *Goya: en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TORÁN, E. L. *El espacio en la imagen: De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*. Barcelona: Mitre, 1985. Interdisciplinar.
- 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.
- TORMO, E. Los Goyas del Museo de Agen. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1928, p. 3-9.
- TORRALBA SORIANO, F. *El entorno familiar de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990. Boira, 8.
- TORRALBA SORIANO, F. *Goya en Aragón*. León: Everest, 1977.
- TORRALBA SORIANO, F. Goya en Cádiz (las pinturas de la "Santa Cueva"). En *GOYA 250 años después*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 77-89.
- 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. 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.
- TORRALBA SORIANO, F. y FORTÚN, A. *Grandes artistas: Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994.
- TORRES RAMÍREZ, I. de. (ed.). *Las fuentes de información. Estudios teórico-prácticos*. Madrid: Síntesis, 1999. Biblioteconomía y documentación; 17.
- TORRES RAMÍREZ, I. de. *Bibliografía. La palabra y el concepto*. Granada: Universidad de Granada, 1990. Monográfica; 101.
- 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: Lunweg, 1996, p. 101-111.
- TORRIONE, M. (ed.). *España festejante: el siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.
- TOSTO, P. *La composición áurea en las artes plásticas: el número de oro*. 3.^a ed. Buenos Aires: Edicial, 1998.
- 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.
- TRAEGER, J. Goyas königliche familie: hofkunst und bürgerblick. *Münchner jahrbuch der bildenden kunst*. 1990, 41, p. 147-181.
- TRAMOYERES BLASCO, L. Goya en Valencia. *Almanaque Las Provincias*. 1900, p. 155-160.
- 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.

U

- *UNIFORMES militares. 1805*. Madrid: Ministerio de Defensa, DRISDE, 1996.
- *UNIFORMES militares. El ejército de Carlos III*. Madrid: Ministerio de Defensa, DRISDE, 1993.
- URREA, J. *Carlos III: soberano y cazador*. Madrid: El Viso, 1989.
- 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.
- 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.
- 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.

V

- VACA DE OSMA, J. A. *Carlos III*. Madrid: Rialp, 1997.
- VALDÉS SÁNCHEZ, A. (ed.). *Al pie de los cañones: La artillería española*. Madrid: Tabapress, 1994.
- VALLE GASTAMINZA, F. del. El análisis documental de la fotografía. *Cuadernos de documentación multimedia*, 1993, 2, p. 43-56.
- VALLE GASTAMINZA, F. del. *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Síntesis, 1999.
- 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. 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 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.
- 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.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. *El infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Avila: Institución Gran Duque de Alba, 1990.
- VÁZQUEZ, M.^a J. Los condes de Altamira. *Estudios mindonienses*. 1994, 10, p. 195-279.
- VEGA, J. (dir.). *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000. Martín Cortés. Ciencias Sociales.
- 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. Joaquín 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 Álvarez 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. 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.
- 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 (¿). 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.
- 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.
 - VEGUÉ, A. Los dos retatos de la Tirana. *ABC*. 28-4-1929.
 - VERGARA, A. (dir.). *Diccionario de arte español*. Madrid: Alianza, 1996. Alianza diccionarios.
 - *VIDA cotidiana en tiempos de Goya: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Sociedad Estatal Goya'96; Barcelona: Lunwerk, 1996.
 - *VIDA y la obra de Félix de Azara, un sabio formado en el desierto, La*. Buenos Aires: Atlántida, 1941.
 - VIDAL GALACHE, F. y VIDAL GALACHE, B. *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*. Madrid: UNED, 2000.
 - 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.
 - VILLACAMPA, E. y BAEZA, A. La mujer y la moda en tiempos de Goya. *Aragón*. 1928, 31, p. 96-97.
 - VILLACAMPA, M. C. Indumentaria goyesca. *Aragón*. 1928, 31, p. 124-125.
 - VILLAFAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid. Pirámide, 1985.
 - VILLAFAÑE, J. y MÍNGUEZ, N. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.
 - 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.
 - VILLAMANA, E. y BAEZA, A. La mujer y la moda en tiempos de Goya. *Aragón*. 1928, 31, p. 96-97.
 - VINSON, J. (ed.). *International dictionary of Art and Artist: Art*. Chicago; London: St. James Press, 1990.
 - VIÑAZA, C. Muñoz y Manzano, Conde de la. *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Tipografía Manuel García Hernández, 1887.
 - 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.
 - VOLLAND, G. *Männermacht und Frauenopfer: Sexualität und Gewalt bei Goya*. Berlin: Reimer, 1993.
 - VOLTES BOU, P. *Carlos III y su tiempo*. 3.^a ed. rev. Barcelona: Juventud, 1988. Grandes biografías.
 - VOVELLE, M. (ed.). *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995. El hombre europeo.



- WALDMANN, S. *Goya and the Duchess of Alba*. Munich; London; New York: Prestel-Verlag, 1998. Pegasus Library.
- WEBSTER, M. El retrato del duque de Wellington por Goya. *Goya*. 1962, 46, p. 303-304.
- WELLESLEY, G. y STEEGMAN, J. *The Iconography of the first Duke of Wellington*. Londres: [s. n.], 1935.
- WHITE, J. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza, 1994. Alianza Forma; 124.
- WIGHT, F. S. *Goya, 1746-1828*. Paris: Flammarion, 1955. Le Grand Art en Livres de Poche.
- WILLIAMS, G. A. *Goya y la revolución imposible*. Barcelona: Icaria, 1978. Icaria; 17.
- 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 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 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. Goya in the Metropolitan-Museum. *The Burlington Magazine*. 1996, 138, 1115, p. 95-103.
- 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.
- WILSON-BAREAU, J. Introducción. En “YDIOMA universal”. *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya’96; Lunwerk, 1996, p. 17-32.
- WILSON-BAREAU, J. La lechera de Burdeos. . En *GOYA*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Fundación Caja Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2001, p. 349-367.
- 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.
- 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.
 - 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. Stockholm, Nationalmuseum. Goya: Art-Exhibit-Review *The Burlington Magazine*. 1995, 137, 1102, p. 46-47.
 - WINDROW, M. y EMBLETON, G. *Military dress of de Peninsular War*. London: Windrow and Green, 1991.
 - 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.
 - WRIGHT, P. *Goya*. Barcelona: Blume; Londres: National Gallery, 1994. Testimonio visual del arte.

Y

- "YDIOMA universal". *Goya en la Biblioteca Nacional: [Catálogo de exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional; Sociedad Estatal Goya'96; Lunweg, 1996
- YEBES, C. Muñoz Roca-Tallada, Condesa de. *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Grandes biografías.
- YEVES, J. A. José Lázaro Galdiano, bibliófilo y editor, y Goya. *Goya*. 1996, 252, p. 331-340.
- YRIARTE, C. *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'ouvre*. Paris: Henri Plon, 1867.
- YVARS, E. 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.

Z

- ZAMANILLO, F. y HOZ, A. de la. *Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Ediciones de Librería Estudio, 1981.
- ZAPATER Y GÓMEZ, F. *Goya: Noticias biográficas*. Centellas Salamero, R (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996. Edición facsímil de 1868.
- 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.
- ZUERAS TORRENS, F. *Goya en Andalucía: (Córdoba, Sevilla y Cádiz)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1989. Plaza Mayor; 4.
- ZUERAS TORRENS, V. Antonio Ricardos Carrillo de Albornoz. *Somontano*. 1994, 4, p 11-39.
- ZUFFI, S. (dir.). *El retrato: Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Madrid: Electa, 2000.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1998. Signo e imagen; 15.

ANEXO

**DICCIONARIO
CONCEPTUAL**

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE DICCIONARIO

<i>A. al.</i>	<i>Alto alemán</i>	<i>Húng.</i>	<i>Húngaro</i>
<i>Adm.</i>	<i>Administración</i>	<i>Igl. cat.</i>	<i>Iglesia católica</i>
<i>Al.</i>	<i>Alemán</i>	<i>Indum.</i>	<i>Indumentaria</i>
<i>Ár.</i>	<i>Árabe</i>	<i>Ing.</i>	<i>Inglés</i>
<i>Art.</i>	<i>Arte</i>	<i>Ingen. hidrául.</i>	<i>Ingeniería Hidráulica</i>
<i>Arm.</i>	<i>Armamento</i>	<i>Inst.</i>	<i>Institución</i>
<i>B. Art.</i>	<i>Bellas Artes</i>	<i>It.</i>	<i>Italiano</i>
<i>B. lat.</i>	<i>Bajo latín</i>	<i>Joy.</i>	<i>Joyería</i>
<i>Cast.</i>	<i>Castellano</i>	<i>Lat.</i>	<i>Latín</i>
<i>Cat.</i>	<i>Catalán</i>	<i>Mil.</i>	<i>Milicia</i>
<i>Célt.</i>	<i>Céltico</i>	<i>Mús.</i>	<i>Música</i>
<i>Cineg.</i>	<i>Cinegética</i>	<i>Occ.</i>	<i>Occitano</i>
<i>Der.</i>	<i>Derivado</i>	<i>Occ. ant.</i>	<i>Occitano antiguo</i>
<i>Dim.</i>	<i>Diminutivo</i>	<i>Or. inc.</i>	<i>Origen incierto</i>
<i>Econ.</i>	<i>Economía</i>	<i>Period.</i>	<i>Periodismo</i>
<i>Embl.</i>	<i>Emblemática</i>	<i>Pint.</i>	<i>Pintura</i>
<i>Equit.</i>	<i>Equitación</i>	<i>Polít.</i>	<i>Política</i>
<i>Esp.</i>	<i>Español</i>	<i>Port.</i>	<i>Portugués</i>
<i>Fisiog.</i>	<i>Fisiognomía</i>	<i>Prov.</i>	<i>Provenzal</i>
<i>Fr.</i>	<i>Francés</i>	<i>Rel.</i>	<i>Religión</i>
<i>Fr. ant.</i>	<i>Francés antiguo</i>	<i>Turc.</i>	<i>Turco</i>
<i>Germ.</i>	<i>Germánico</i>	<i>Val.</i>	<i>Válaco</i>
<i>Gr.</i>	<i>Griego</i>		

A a

Abanico. (Del port. *abanar*, aventar, cribar.) *Indum.* Utensilio manual empleado para dar o darse aire. Su tipología es amplia y variada, aunque el más común está formado por varias varillas que están agrupadas radialmente en un punto inferior y que en la parte más amplia están unidas entre sí por una banda de papel, tela, encaje o piel, llamada “país” o “paisaje” que puede plegarse a la vez que las varillas, para que el abanico quede cerrado. Tanto las varillas como el país pueden estar decorados con diferentes motivos ornamentales, temas literarios, extractos de libros de modas, pasos de baile, etc. Durante todo el siglo XVIII el abanico se convirtió también en un instrumento de comunicación utilizado especialmente por las mujeres de las clases altas para enunciar mensajes relacionados con rituales amorosos y de galanteo.

Absolutismo. *Polít.* Sistema político y de gobierno en el que el poder del Estado es, esencial y efectivamente, ejercido por el soberano –o, en determinados periodos de la Edad Contemporánea, por un solo individuo o grupo al que se le confiere todo el poder– sobre el conjunto del territorio de un país, con el concurso de la organización militar-burocrática, que se encuentra bajo su dependencia. Aunque los sistemas de gobierno absoluto se han dado en muy diversas ocasiones a través de la historia, usualmente el término se emplea para designar la forma de gobierno que comenzó con el nacimiento de los estados nacionales europeos en el siglo XVI y alcanzó el XVII, XVIII e incluso comienzos del XIX. En teoría, el poder del rey era ilimitado, aunque contaba con un ejército permanente a su servicio y un cuerpo de funcionarios que administraba el reino, recaudaba los impuestos y se cuidaba de la administración de la justicia. En la práctica había de tener presentes una serie de limitaciones, como los privilegios de la nobleza y del clero o las resistencias de la burguesía a la libre imposición de impuestos por el gobierno. El ejemplo prototípico se encuentra, quizá, en el reinado de Luis XIV de Francia (1643-1715) cuya declaración *L'Etat, c'est moi* resume con precisión el concepto del derecho divino de los reyes. La Revolución Francesa –dirigida por la burguesía– fue la causa de la caída del absolutismo en Francia. En el resto del continente, durante el siglo XIX se fueron instalando progresivamente regímenes parlamentarios, salvo en Rusia, donde el absolutismo perduró hasta principios del XX. En la historia de España pueden distinguirse dos clases de absolutismo; el primero –a imagen del que rigiera durante siglos en otros países europeos– se fundamentó en la concepción autoritaria del poder; el segundo –que marca una línea divisoria en el ámbito sociopolítico– se mostró permeable, a partir del siglo XVIII, a las ideas de los pensadores ilustrados y adoptó modos políticos paternalistas que fueron llamados despóticos. No obstante, esta influencia, no fue duradera y, a partir de la Constitución liberal de 1812, determinó el carácter agitado y sangriento del siglo XIX y una alternancia violenta entre los gobiernos

despóticos –nostálgicos del absolutismo– y las frágiles tentativas de los gabinetes liberales o constitucionalistas, que tendría su triste reflejo en la posterior dinámica política del siglo XX.

Absolutista. *Polít.* Véase *Absolutismo*.

Actriz. (Del lat. *actrix-īcis*.) Mujer que interpreta un papel o un personaje en una representación teatral. En el siglo XVIII se consideraba sinónimo de cómica.

Aguja. (Del lat. *acucūla*.) Utensilio de metal, hueso o madera utilizado en diversas actividades textiles, como coser, bordar o tejer. Consiste en una varilla fina y larga, con punta en un extremo y un orificio denominado “ojo” en el otro, por el que se pasa el hilo, hebra, cuerda o filamento utilizado. Recibe distintas denominaciones según su uso y características de la labor: aguja lanera, aguja de bordar, aguja de gancho, aguja de malla, aguja colchonera, aguja espartera, etc. Véase también *Bordado*.

Ajustador. *Indum.* Véase *Justillo*.

Alamar. (Del ár. *'amāra*, sedal de pescador, guarnición de traje.) *Indum.* Guarnición de pasamanería que consta de botón y presilla u ojal sobrepuestos o aplicados en los extremos de los vestidos, capas y paños de sobremesa. Sirven para abrochar o enganchar dos partes de una misma pieza o simplemente para su adorno. También recibe el nombre de Brandemburgo. Véase también *Pasamanería*.

Alcalde. (Del ár. *al-qādī*, el juez.) *Adm.* Presidente del Ayuntamiento de cada municipio y delegado del gobierno en el ámbito administrativo dentro del término municipal. En la España cristiana medieval, el término –por asimilación con la prestigiosa institución islámica del mismo nombre, que desempeñaba funciones judiciales– servía para designar a aquellos oficiales cuyo cometido principal era la administración de la justicia en distintos ámbitos y circunstancias y presidir el consejo municipal. A partir del siglo XIX el alcalde pasó a presidir solamente el ayuntamiento de cada pueblo como encargado de ejecutar los acuerdos municipales, dictar bando y en el orden administrativo comenzó a ser un delegado gubernativo sin atribuciones judiciales. || **de casa y corte.** Juez togado que componía en la Corte la Sala de Alcaldes, también denominada Quinta Sala del Consejo de Castilla. || **del crimen.** Juez de lo criminal que actuaba en cada distrito dentro de las ciudades con Chancillería o Audiencia, integrado en las llamadas Salas del Crimen. En tiempos de Carlos III los alcaldes del crimen se instauraron definitivamente. Tenían competencia en todos los asuntos civiles y penales en primera instancia, y en apelación, en el lugar donde estaba la Audiencia, así como en cinco leguas en torno al mismo. || **mayor.** Juez de letras que ejercía su jurisdicción en algún pueblo. || **ordinario.** Vecino de un pueblo que ejercía en él jurisdicción ordinaria.

Alzacuello. (Del fr. *hausse-col*.) *Indum.* Tira suelta de material rígido o de tela endurecida que se ciñe al cuello para llevarlo erguido. Es propia de ciertos trajes femeninos y también eclesiásticos. También se denomina *collarín* o *sobrecuello*.

Anillo. (Del lat. *anĕllus*.) *Joy*. Aro formado por una tira, filamento o varilla de metal u otro material curvado y cerrado, que se lleva como adorno, principalmente en los dedos de las manos. Puede ser liso o labrado; con perlas o piedras preciosas o sin ellas. || **pastoral.** Dícese del anillo que usan y dan a besar los preladados, como representación de su dignidad en el ámbito eclesiástico. Véase también *sortija*.

Archivo General de Indias. *Adm.* Archivo creado en Sevilla en el año 1781 con la documentación procedente del castillo de Simancas relativa a las provincias de Ultramar. Alberga la mayor parte de las fuentes históricas concernientes a la América hispana, cuya consulta es imprescindible para la investigación histórica sobre esos territorios. En él se reúnen fondos procedentes del Antiguo Consejo de Indias (1510-1778); Casa de Contratación de Sevilla (1492-1795); Consulados de Mercaderes de Sevilla y Cádiz (1543-1857), Cuba, Filipinas, etc. Se trata del primer archivo general que conoció el viejo continente, planeado y creado, como empresa de la Ilustración, para concentrar una buena parte de los documentos producidos con ocasión de la colonización del Nuevo Mundo. El alma de esta iniciativa y de su realización fue el historiador Juan Bautista Muñoz. Tras la constitución del fondo original, durante el siglo XIX y parte del XX se llevaron a este archivo documentos procedentes del Ministerio y de la Dirección de Ultramar de Madrid, también de otras dependencias administrativas de La Habana y Cádiz, así como una pequeña pero valiosísima colección documental adquirida al duque de Veragua, descendiente del almirante Colón. La documentación conservada es fundamentalmente la recogida por los órganos de la administración central radicada en la península. No obstante, sus fondos superan en número y calidad a los de cualquier otro archivo similar, lo que hace del de Indias el más importante archivo de la época colonial.

Armador. *Indum.* Véase Justillo.

Arreos. *Equit.* Conjunto de adornos, guarniciones o jaeces de las caballerías de montar o de tiro.

Arzón. (Del b. lat. *arcio*, *-onis*, y este del lat. *arcus*.) *Equit.* Fuste delantero o trasero de la silla de montar. Puede incluir también, a partir del siglo XVII, unas fundas para pistolas denominadas pistoleras de arzón. Antiguamente se llamaba arzón volteado al arzón zaguero o trasero, a causa de su forma curva. Véase también *Borrén*.

Asamblea Nacional Francesa. *Polít.* Órgano parlamentario que surgió en París el 9 de julio de 1789, cuando –tras la convocatoria de Luis XVI de Francia de los Estados Generales– los diputados integrantes del Tercer Estado –profesionales, burgueses, campesinos, etc.–, tras atribuirse la representación de la soberanía popular, se reunieron en la Sala del Juego de Pelota, se constituyeron en Asamblea Nacional e iniciaron la tarea de remodelar políticamente el Estado francés. Su tarea se desarrolló coexistiendo con tres revoluciones: la de los diputados de los Estados Generales en Versalles; el movimiento insurreccional de las ciudades y la revuelta campesina. Entre sus principales logros destacan: la abolición de los derechos feudales y del diezmo; la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, y la promulgación de la *Constitución* de 1791. Como consecuencia de

ésta última se produjo la división de poderes; la descentralización de la administración; la división departamental; la constitución civil del clero y la aparición de la categoría de ciudadanos activos. Finalizada su tarea como Asamblea Constituyente, se disolvió y se convocaron elecciones para la formación de una nueva Asamblea Legislativa.

Audiencia. *Adm.* Órgano supremo y universal de la administración de justicia que ejerce su función en nombre del rey y a costa del reino de España. Su origen se sitúa en el siglo XIV como una derivación de la Chancillería real, cuando al canciller, vicescanciller o regente de la Chancillería, se le dotó de consejeros, doctores u oidores letrados para auxiliarle en la administración de justicia, lo cual dio lugar al surgimiento de un *consejo* o *audiencia*. La Audiencia Real fue reformada institucionalmente en 1528 y posteriormente –con carácter parcial– en 1533, 1564 y 1678. No obstante, la transformación más importante tuvo lugar entre 1707 y 1711, cuando la Audiencia Real de los Austrias se reestructuró –merced al Real Decreto de 3 de abril de 1711– y pasó a estar compuesta por un regente y dos salas: una civil con cuatro ministros y otra criminal con cinco, además de un fiscal para ambas. En el siglo XIX, las Reales Audiencias fueron sustituidas por las Audiencias territoriales.

Ayuntamiento. (De *ayuntar*.) *Adm.* Órgano de gobierno y administración del municipio, integrado por el alcalde y los concejales, salvo en aquéllos que legalmente funcionen en régimen de concejo abierto.

B b

Banco de los Cinco Gremios. *Econ.* Poderosa entidad financiera de carácter privado que dependía de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, institución económica que había sido fundada en el siglo XVII por los gremios de joyeros, merceros, sederos, pañeros y lenceros de la villa y corte para controlar en exclusiva la importación, fabricación y venta de estos productos. Su sede estaba instalada en un elegante palacio ubicado en la plaza de Jacinto Benavente, cerca de la Puerta del Sol, aunque sus actividades se extendieron también a ciudades como Valencia o Cádiz. A mediados del siglo XVIII se convirtió en una organización poderosísima, cuando a cambio de un fuere anticipo al Estado logró la gestión exclusiva del arriendo de las tercias y alcabalas de Madrid y poco después, al recibir en arrendamiento la gestión del excusado –diezmo que aportaba la casa más rica de cada parroquia, no a la Iglesia, sino directamente a las arcas del rey–. Así mismo, controlaba las rentas de los maestrazgos de las Órdenes Militares y, desde 1760, se encargaba de aprovisionar al Ejército, a la Corte y a los Reales Sitios. También prestaba dinero al Estado, participaba en otras empresas económicas, recibía depósitos de dinero a un determinado interés y controlaba a otras compañías comerciales. Sin embargo, a finales de este mismo siglo, la creación del Banco de San Carlos, la quiebra de la Hacienda Real y la creciente liberalización del comercio provocaron la ruina de la institución. Véase además *Banco de San Carlos y Cinco Gremios Mayores de Madrid*.

Banco de San Carlos. *Econ.* Entidad financiera de carácter privado, fundada por Real Cédula de 2 de junio de 1782 bajo la protección real. El proyecto de constitución se debió a Francisco de Cabarrús, quién redactó la *Memoria que presentó a Su Majestad para la formación de un Banco Nacional, por mano del Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, su primer Secretario de Estado*, entregada al rey el 10 de octubre de 1781. Su intención era conseguir la estabilidad de los vales reales mediante la creación de un organismo que garantizase la amortización de dichos títulos. No obstante, la idea de crear un banco nacional era una antigua aspiración defendida por numerosos autores e impulsada por el grupo de los ilustrados. La institución se constituyó con un capital de 300.000.0000 de reales, dividido en 150.000 acciones de 2.000 reales cada una. La dirección de la entidad se depositó en manos de ocho directores, de los cuales seis eran bienales, renovándose la mitad cada año en la junta general de accionistas. Los títulos podían ser adquiridos por súbditos nacionales y extranjeros, aunque tenían prioridad en la compra los primeros. Las actividades que proporcionaron al Banco mayores beneficios fueron la extracción de plata y su participación en la Compañía de Filipinas. En 1788 el fracaso de algunas actividades del Banco –las provisiones del Ejército y la Marina–; irregularidades en su actuación –reparto de dividendos ficticios, concesión de créditos de imposible realización, descubiertos

en la Caja de Descuentos de Cádiz, etc.—; la especulación con sus acciones y la inoportuna compra de un voluminoso paquete de deuda pública francesa, socavaron la credibilidad de la institución y de sus directores. Durante el reinado de Fernando VII la situación —agravada por la pérdida de las colonias— no cambió. El Banco fue disuelto en 1829 y sus créditos contra la Hacienda sirvieron para fundar el Banco Nacional de San Fernando.

Banda. (Del germ. *band*, faja, cinta.) *Indum.* Cinta ancha, faja o tafetán de determinados colores que se lleva cruzada desde un hombro hasta el costado opuesto como signo distintivo de los oficiales militares o de las Órdenes Reales y Militares. || 2. Guarnición que rodea el talle de los vestidos femeninos elegantes, de igual o de diferente tela o de cinta anudada en forma de lazo a la espalda y con extremos flecados, muy del gusto de la damas españolas del siglo XVIII para resaltar la cintura de avispa en los trajes de corte francés, inglés o Imperio.

Basquiña. *Indum.* Prenda femenina a modo de falda que se usa sobre la ropa interior. || 2. Saya exterior de color oscuro, preferentemente negro, confeccionada con distintos tejidos lisos o decorados, con guarnición aplicada de ancha pasamanería de seda negra de uno o tres flecos a modo de volantes escalonados o sobrepuestos, realizados con red de madroños y borlas con borde en dientes de sierra. Fue una prenda muy usada en el XVIII por las petimetras, junto a la mantilla de encaje y el spencer. || 3. En la indumentaria tradicional recibe este nombre un vestido largo con cuerpo pequeño, corto y ajustado, y falda amplia con fruncido parcial, usado en la isla de Ibiza y los valles pirenaicos aragoneses de Hecho y Ansó. Véase también *Saya*.

Bengala. (De *Bengala*, antigua provincia de la India.) *Indum. Mil.* Antigua insignia de mando militar a modo de cetro o bastón. Su forma procede del *manípulo* que los emperadores romanos entregaban a sus generales para denotar que su portador era la mano del César y podía actuar como tal. En los ayuntamientos italianos del siglo XIV fue utilizado para significar —emulando a los césares— el poder de los municipios en sus representaciones iconográficas. A través del reino de Aragón, el uso de este objeto se extendió a toda España, en cuyo Ejército, a lo largo del siglo XVIII, se reglamentó el uso de diferentes bastones como distintivo de mando. La *bengala* era el cetro característico que usaban los generales. Su nombre procedía del material —denominado caña o palo de Bengala— con el que estaban contruidos ya que, en su origen, dicho palo estaba hueco y su interior contenía el nombramiento o despacho.

Bicornio. (Del lat. *bicorne*, dos cuernos.) *Indum.* Sombrero masculino de dos picos.

Birreta. (Del fr. *birrette*.) *Indum.* Bonete de forma cuadrangular que usan los clérigos como distintivo de su dignidad. Suele tener en la parte superior una borla del mismo color que la vestimenta; ésta es roja o púrpura para los cardenales —desde que fue establecida por el papa Paulo II— morada para los obispos y negra para los demás clérigos. Véase además *Birrete* y *Bonete*.

Birrete. (Del fr. *birrette*.) *Indum.* Gorro de forma prismática coronado por una borla que usan, como distintivo de su condición, en actos judiciales los magistrados,

jueces, relatores y abogados y en actividades académicas solemnes los profesores universitarios. Véase además *Birreta* y *Bonete*.

Bocado. *Equit.* Parte del freno que entra en la boca de la caballería. || **2.** Elemento principal de la brida con que se sujeta y dirige al caballo. Pieza de hierro que se compone de tres partes: embocadura, camas y cadenilla de barbada.

Bocamanga. *Indum.* Parte vuelta de la manga que está situada cerca de la muñeca, en la que se colocan las divisas de los jefes militares.

Bolsillo. (Dim. del it. *borsa*, bolsa.) *Indum.* Bolsa o saquito que se cose en los vestidos mediante una pieza de tela superpuesta o que se aplica por la parte interior a una abertura hecha en la prenda. Sirve para guardar pequeños objetos o para proteger las manos. Según su forma y disposición se distinguen diversos tipos: bolsillo de tapeta, bolsillo lateral, bolsillo de parche, etc.

Bonete. (Del fr. *bonnet*, gorro.) *Indum.* Tocado a modo de gorro, de uso masculino y femenino, de tejidos diversos y hechuras circulares o cuadrangulares. En España desde el siglo XV fue usada por eclesiásticos y seminaristas, y antiguamente por colegiales y graduados en la Universidad, como signo distintivo de su condición. Véase además *Birreta* y *Birrete*.

Bordado. *Indum.* Labor textil de adorno ejecutada sobre tela o piel, con aguja y diversas clases de hilo –a veces de diferentes colores y materiales– en la que se forman dibujos ornamentales en relieve. Según la técnica con la que han sido llevados a cabo se distinguen diversos tipos: imaginería, realce, punto de cruz, recortado, aplicación, etc. Véase además *Aguja*.

Borla. (Del lat. *burrūla*, borra.) *Indum.* Conjunto de hebras, hilos o cordones, unidos por la mitad o por uno de sus cabos, con las puntas sueltas, que al esparcirse forman una bola completa o media bola, empleada como adorno o guarnición de diferentes prendas.

Borrén. (Del lat. *burrāgo-īnis*, de *burra*, borra.) *Equit.* Cada una de las almohadillas forradas de cuero que corresponden a los arzones de la montura y que se denominan respectivamente borren delantero y borren trasero. Véase también *Arzón*.

Bota. (Del fr. *botte*, bota.) *Indum.* Calzado, generalmente de cuero, que cubre el pie y parte o la totalidad de la pierna. || **de montar** aquella que cubre la pierna por encima del pantalón o del calzón, usada por los jinetes para cabalgar, o como prenda de uniforme, los militares de cuerpos de caballería. Véase además *Botín*.

Botín. *Indum.* Calzado de cuero, paño o lienzo que cubre el pie, empeine y parte de la pierna, a la que se ajusta con cierres laterales de botones, hebillas o correas.

Botón. *Indum.* Pieza pequeña de metal, hueso, nácar u otra materia, forrada de tela o sin forrar, que se pone en los vestidos para que entre en un ojal y los abroche y asegure. También puede tener una función únicamente ornamental.

- Brandemburgo.** (De *Brandemburgo*, antigua ciudad alemana.) *Indum*. Véase *Alamar*.
- Breviario.** (Del lat. *breviarĭus*, compendioso, sucinto.) *Igl. cat.* Libro eclesiástico de rezos que contiene de forma compendiada las oraciones de todo el año.
- Brial.** (Del fr. ant. *blialt.*) *Indum*. Prenda femenina, a modo de falda o saya, confeccionada con tejido de seda guarnecido con volantes, muy usada en España durante el siglo XVIII. || **2.** Faldón de seda u otro tejido que vestían los hombres de armas desde la cintura hasta encima de las rodillas. Véase también *Caraco*.
- Brida.** (Del a. al. medio *brīdel*, rienda, a través del fr. *bride.*) *Equit.* Freno del caballo con las riendas y todo el correaje, que sirve para sujetarlo a la cabeza del animal. Se compone de dos partes, cabezada y bocado.
- Brigadier.** (Del fr. *brigadier.*) *Mil.* Grado militar del Ejército español, intermedio entre el de coronel y el de mariscal de campo, establecido por el rey Felipe V en el año 1702. En 1820 fue suprimido y en 1828 restablecido, con la consideración de general pero sin unidad específica que mandar. En 1889 fue sustituido por el grado de general de brigada.
- Bucle** (Del fr. *boucle.*) Rizo de cabello en forma helicoidal. Véase también *Tirabuzón*.
- Burgués.** (Del lat. *burgus*, pequeña aldea dependiente de otra ciudad.) *Polít.* Véase *Burguesía*.
- Burguesía.** (Del lat. *burgus*, pequeña aldea dependiente de otra ciudad.) *Polít.* En su sentido original, el término sirvió –en un principio– para designar a los ciudadanos libres de las ciudades europeas durante la Edad Media, que habitaban en los burgos, no eran siervos ni pertenecían a la nobleza. Eran hombres jurídicamente libres y económicamente independientes, por lo general, comerciantes, menestrales y artesanos, y en épocas posteriores, también banqueros, financieros y empresarios. Históricamente, la burguesía comenzó a cobrar importancia como grupo socioeconómico hacia los siglos XI y XII, como consecuencia del renacimiento industrial y mercantil que tuvo lugar en los núcleos urbanos. En la fuertemente jerarquizada sociedad medieval, el burgués era un hombre libre no privilegiado, frente al clero y a la nobleza –de un lado– y las clase semilibres –de otro–. La nueva clase social no dependía de la tierra, que vinculaba con lazos señoriales a los que la cultivaban, sino que su desarrollo se apoyó en su propio trabajo y en el dinero que de él obtenía. Con esta base económica, la burguesía permanecía fuera del conjunto de relaciones que integraban el régimen señorial y surgió como clase libre e independiente, agrupándose en corporaciones y gremios para defender sus intereses mutuos ante los grandes propietarios y terratenientes. La burguesía se nutrió originariamente de elementos sociales heterogéneos como el asentamiento de mercaderes ambulantes que abandonan su vida errante para dedicarse al comercio en establecimientos permanentes; la inmigración de las clases rurales semilibres –y aun de siervos–, que huían a las ciudades en busca de la libertad y de una vida más cómoda, etc. Al no estar encuadrada en el sistema señorial que formaba entonces la estructura de la sociedad y del Estado, se organizó de una manera

autónoma, constituyendo las ciudades en municipios –núcleos de vida con una organización propia e incluso con un derecho particular que en España se recogió en los *Fueros municipales*–. En ellas desplegó su actividad –mercantil o artesana– a la vez que comenzaba a asentarse en sus órganos de gobierno. Al final de la Edad Media, la aparición de Estados nacionales en Europa occidental, concentró el poder en manos de los monarcas. Por su parte, la burguesía apoyó a esta monarquía como modo de enfrentarse al orden feudal, aumentando su propia influencia en los recién creados Estados de manera que –a medida que la sociedad feudal iba transformándose en una sociedad capitalista– la burguesía encarnaba el motor del progreso industrial de los científicos y del cambio social. Desde el siglo XVII, esta incipiente clase media defendía los principios de los derechos naturales y del gobierno constitucional frente a las teorías de los reyes por derecho divino y los privilegios de los soberanos y de la nobleza. Por ello, fueron los burgueses los que lideraron la revolución inglesa del siglo XVII y las revoluciones estadounidenses y francesas de finales del siglo XVIII así como las revoluciones latinoamericanas de principios del siglo XIX. Estas revoluciones impulsaron la institucionalización de los derechos políticos y de las libertades personales para los ciudadanos de cada país como parte de un conjunto más amplio de derechos que englobaba el derecho de propiedad, la movilidad geográfica y la libertad de mercado, lo que beneficiaba a sus intereses económicos. La burguesía protagonizó –en gran medida– la pujante revolución industrial del siglo XIX, provocando importantes cambios en la historia económica, con el desarrollo de la mecánica y del sistema industrial y el crecimiento de los centros urbanos. Se trataba de una clase burguesa muy poderosa, a cuya fuerza económica había que añadir su entrada en los órganos de gobierno de muchos países. Aparecieron dos tipos de burgueses: la gran burguesía —los capitalistas— y la cada vez más numerosa pequeña burguesía —los tenderos, pequeños comerciantes y pequeños propietarios—. Los grandes burgueses capitalistas eran propietarios y gestores de industrias, buscaban asociarse con la elite hegemónica en el poder mediante procedimientos diversos, como su ennoblecimiento. En ese contexto, las sucesivas revoluciones industriales marcaron la máxima potencia económica y política de la burguesía y –al mismo tiempo– provocaron un importantísimo crecimiento del proletariado –organizado como clase social– encuadrado en asociaciones de trabajadores y en algunos partidos políticos. K. Marx, desarrolló su teoría de la lucha de clases sobre la idea de que la clase burguesa capitalista —los empresarios propietarios— era una clase reaccionaria que lograba mantener su posición predominante impidiendo el progreso del proletariado o clase trabajadora y anticipó que el proletariado se sublevaría para sustituir a la burguesía como clase económica dominante asumiendo la propiedad de los medios de producción. Actualmente, en el siglo XXI, salvo en historia económica, el término burguesía no se emplea con su sentido original, sino como sinónimo de clase media alta o acomodada, ya que en las sociedades modernas, la burguesía está compuesta por quienes ejercen profesiones liberales, ejecutivos y grandes propietarios.

C c

Caballería. (De *caballero*.) *Mil.* Arma del ejército compuesta por soldados montados a caballo, así como por el personal y el material de guerra complementario que utilizan. || **de línea.** Clasificación de la caballería para designar a las unidades de este arma que forman en línea a los costados de la infantería, constituyendo las alas del despliegue. Está integrada normalmente por caballería pesada, pero también por unidades cuya efectividad en el choque les hizo cambiar de situación y, por tanto, de clasificación. || **ligera.** Clasificación de la caballería para designar a las unidades de este arma que utilizan medios y armas ligeras, pues cumplen preferentemente misiones de seguridad, reconocimiento y exploración. || **mixta.** Clasificación propia de la caballería española en el siglo XIX para designar unidades de este arma, que por su organización, medios y armamento, podían cumplir indistintamente misiones propias de la caballería ligera o pesada. || **pesada.** Clasificación de la caballería para designar a las unidades de este arma que actúan preferentemente mediante la carga en formación y el choque para decidir las batallas y que utilizan medios y armas pesadas.

Caballeros de la orden de Malta. *Embl.* Véase *Orden de San Juan de Jerusalén*.

Caballeros hospitalarios. *Embl.* Véase *Orden de San Juan de Jerusalén*.

Caballo. (Del lat. *caballus*.) *Equit.* Mamífero del orden de los perisodáctilos, solípedo, de cuello y cola poblados de cerdas largas y abundantes que se domestica fácilmente y es de gran utilidad para el ser humano. || **alazán.** Dícese del caballo que tiene el pelo de color más o menos rojo, o muy parecido al de la canela. || **bayo.** Caballo que tiene el pelo de color blanco o amarillento. || **careto.** Dícese del animal de raza caballar o vacuna que tiene la cara blanca y la frente y el resto de la cabeza de color oscuro. || **pío.** Dícese del caballo, mulo o asno cuyo pelo es de color blanco en su fondo y presenta manchas más o menos extensas de otro color cualquiera, negro, castaño, alazán, etc. || **tordo.** Dícese del caballo, mulo o asno que tiene el pelo mezclado de negro y blanco, como el plumaje del tordo. || **zaino.** *Equit.* Aplícase al caballo o yegua castaño oscuro que no tiene otro color.

Cabezada. *Equit.* Conjunto de todas las correas que se adaptan a la cabeza de la caballería sirviendo para mantener el bocado en su sitio.

Cabildo metropolitano. (Del lat. *capitulum*, capítulo.) *Igl. Cat.* Corporación o colegio de beneficiados adscritos a una determinada iglesia, unidos por una tarea espiritual común –la celebración solemne del culto divino en el coro capitular– y por una comunidad temporal parcial –la retribución de la mesa capitular–. Si la

iglesia es una catedral, el cabildo asume el calificativo de *catedralicio*; si ésta es además metropolitana, el de *metropolitano*; y si la iglesia no es una catedral se denomina *colegial*. El cabildo está constituido por los *canónigos*; en sentido amplio, lo forman, además, los titulares de las dignidades capitulares y los racioneros. Por disciplina canónica general, tanto unos como otros, habían de ser clérigos, ya que gozaban de un beneficio. Los cabildos aparecieron en España hacia el siglo IX y desde el XII comenzaron a estructurarse jurídicamente bajo la forma con la que han prevalecido hasta la actualidad. Gozaron de una notable influencia en las estructuras diocesanas, ya que sus funciones trascendieron el mero ámbito litúrgico al actuar como senado del prelado, quien –por regla general– se servía de sus miembros para el ejercicio de su carga pastoral.

Cabildo municipal. (Del lat. *capitūlum*, capítulo.) *Adm.* Órgano de gobierno municipal castellano formado por los componentes de un concejo. Estaba integrado por el alcalde ordinario con jurisdicción sobre lo civil y criminal; los regidores o concejales; el alguacil mayor; el alférez real; los procuradores –como representante de la ciudad en la metrópoli– y los escribanos. Este modelo de cabildo, con un corregidor o alcalde mayor al frente, fue también exportado a América.

Cadena. (Del lat. *catēna*, cadena.) *Joy.* Serie de eslabones de hierro, plata u otros metales enlazados entre sí de modo que el conjunto resulta articulado. Su uso como adorno o para colgar otros adornos de ella.

Calatravas. *Embl.* Véase *Orden de Calatrava*.

Calza. *Indum.* Véase *Media*.

Calzón. *Indum.* Prenda de vestir exterior masculina que cubre el cuerpo con dos perneras desde la cintura hasta una altura variable de los muslos y se cierra por delante con una portañuela. En el siglo XVI tiene perneras anchas que llegan hasta las rodillas, posteriormente, en el XVIII, cada vez es más ajustado y tiene abrochadero entre la pernera y cintura, pretina y tapa abotonada o anudada. Hacia finales de esta época apareció la bragueta en su forma actual, con un solo corte en la delantera del calzón. El calzón que tenía este tipo de abertura fue prohibido por la Inquisición y se procedió a castigar no sólo a los que usaban dichas prendas sino también a los sastres que los habían confeccionado. Paulatinamente, desde finales del XVIII el calzón fue sustituido en la indumentaria masculina formal por el pantalón largo. En la indumentaria tradicional los calzones se denominan en Galicia cirolas, nagüetas en Canarias, ataqueras en León y taleguillas en la vestimenta taurina.

Camisa. (Del latín *camisā*.) *Indum.* Prenda de vestir interior –masculina o femenina– que cubre el torso y está confeccionada en tejido de lienzo, lino o algodón. || 2. En el siglo XVIII recibe este nombre una prenda masculina colocada debajo de la casaca. Suele ser larga y amplia, con frunces en el hombro, puño y escote, abertura parcial en la pechera y costados, cuadradillo o nesga en las axilas y hombros. Se confecciona con varias piezas de diferente calidad, más fuerte en las zonas de mayor desgaste y se adorna con encajes en los puños –denominados

puñetas– y en el cuello –denominados chorreras–. || 3. Las que utilizan las mujeres como prenda interior también se denominan chambra y camisón.

Canal Imperial de Aragón. *Ingen. Hidrául.* Canal de riego y navegación construido en el último tercio del siglo XVIII entre Fontellas (Navarra) y la ciudad de Zaragoza. Constituye una de las mayores obras públicas realizadas durante el Antiguo Régimen y como tal, participaba del proyecto ilustrado de construir en España canales –a imitación de Francia e Inglaterra– para comunicar el Atlántico y el Mediterráneo y dar salida a Aragón hacia el mar. La obra fue impulsada principalmente por el canónigo zaragozano Ramón de Pignatelli y Moncayo quien, entre 1779 y 1790, logró finalizar el acueducto del Jalón, construir el cauce hasta Zaragoza, edificar el puerto de Miraflores, el azud del Bocal, las esclusas y el molino de Casablanca. El Canal mejoró los riegos agrícolas que hasta entonces proporcionaba su antecesora –la antigua Acequia Imperial de Aragón, iniciada por la sociedad Badín y Compañía–; extendió considerablemente el regadío entorno a la ciudad de Zaragoza y estableció un servicio de transporte de viajeros y mercancías entre Tudela y Zaragoza. Se proyectó continuar su construcción hasta Sástago, para ampliar las zonas de regadío y, sobre todo, para poder disponer de un canal que permitiera navegar el Ebro en toda su longitud, evitando el difícil curso medio, aunque este tramo no llegó a construirse.

Canal Real de Tauste. *Ingen. Hidrául.* Canal de riego cuyos antecedentes históricos se remontan al año 1252, cuando el rey Teobaldo I de Navarra otorgó una concesión a la Orden de San Juan de Jerusalén y a las villas de Cabanillas y Fustiñana, para sacar aguas del río Ebro mediante la construcción de una presa y la excavación de una acequia. El interés por el riego con aguas del Ebro era también compartido por la villa aragonesa de Tauste. Este hecho, unido a la necesidad de derivar aguas del río con suficiente cota para poder fertilizar sus campos, dió lugar desde muy antiguo, a litigios por los términos y las aguas. En el año 1444 la villa de Tauste obtuvo de don Carlos, Príncipe de Viana, una concesión para tomar aguas del Ebro mediante una acequia que atravesaba tierras navarras, aunque los intentos por ejecutar la obra resultaron infructuosos. En 1552 las villas de Cabanillas, Fustiñana y Tauste suscribieron la *Escritura de Concordia* por la que Tauste se comprometía a reforzar el azud, ensanchar, alargar y mejorar el cauce existente. Así pues, la segunda mitad del siglo XVI vió nacer a la Acequia o Canal de Tauste, denominada así por el protagonismo que la mencionada villa tuvo en su ejecución. En el año 1775, el Ayuntamiento de Tauste solicitó la intercesión de Ramón Pignatelli y Moncayo para que la Acequia fuese acogida –al igual que el Canal Imperial– bajo la Real Protección, lo que se consiguió años más tarde. Desde ese momento la Acequia de Tauste quedó incorporada a la Corona y se agregó al Canal Imperial y a su normativa. Pignatelli amplió la capacidad de transporte de la acequia, mejoró su trazado y aumentó la superficie regada.

Canónigo. (Del lat. *canonicus*.) *Igl. Cat.* El que tiene una canonjía. || 2. Clérigo distinguido, miembro de un cabildo o cuerpo de clérigos que viven según una regla y que preside uno del cuerpo. Su denominación deriva del *canon* o *matrícula* de los clérigos que servían en iglesias a las que eran asignados y en la que eran inscritos; posteriormente el término *canónigo* fue sinónimo de regular,

ya que *canon* designaba la regla que debían observar los clérigos que vivían en comunidad con su obispo.

Capa. (Del lat. *cappa*, tocado de cabeza.) *Indum*. Prenda de vestir larga y suelta, sin mangas, abierta por delante, que se lleva sobre los hombros o encima del vestido por hombres o mujeres como prenda de cubrición y abrigo. Puede tener una longitud variable y completarse con una capucha o esclavina. En España, durante el siglo XVIII suele ser larga, presenta esclavina mixtilínea, aberturas en el centro del espaldar y costados y está guarnecida con cintas y en ocasiones también puede estar adornada con bordados. En la indumentaria tradicional suele tener un uso ceremonial.

Capellán. (Probablemente del prov. *capelán*.) *Igl. Cat.* El que obtiene alguna capellanía. || **2.** Sacerdote que dice misa en un oratorio privado y frecuentemente mora en la casa, con cierto estipendio. || **3.** Sacerdote destinado a asistir al que celebra. || **de altar.** El que canta las misas solemnes en la capilla real de palacio, en los días en que no hay capilla pública. || **de honor.** El que dice misa al rey y demás personas reales en su oratorio privado y asiste a los oficios divinos, horas canónicas y otras funciones de la capilla real en el banco que llaman “de capellanes”. || **mayor.** Cabeza o superior de un cabildo o comunidad de capellanes. || **mayor de los ejércitos.** Vicario general de los ejércitos. || **mayor del rey.** Prelado que tiene jurisdicción espiritual y eclesiástica en palacio, en la casa real y en los reales sitios. || **real.** El que obtiene una capellanía por nombramiento del rey, como los que hay en las capillas reales de Toledo, Sevilla y Granada

Capelo. (Del it. *cappello*.) *Indum*. Sombrero rojo, utilizado por los cardenales como signo de su dignidad desde el año 1245.

Capitán general. *Mil.* Jefe de una demarcación territorial con poderes máximos en el orden militar y en el orden administrativo –designaban a los funcionarios que integraban la burocracia real–, también era presidente nato de la Audiencia, que quedaba constituida como su consejo ejecutivo. El capitán general y la Real Audiencia actuaban conjuntamente en las tareas de gobierno y la Audiencia funcionaba como una especie de Senado consultivo del capitán general, que era su presidente nato y con la que formaba el *Real Acuerdo*. El cargo de capitán general era ocupado generalmente por personajes de la nobleza militarizada y vino a cumplir –en muchas ocasiones, con indudable eficacia– la triple función de representación real, gobierno político y protección militar. La institución surgió de la reforma administrativa borbónica como resultado de la política de Felipe V a tenor de los Decretos de Nueva Planta. En el siglo XVIII las Capitanías Generales fueron siete: Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca, Granada, Galicia y Asturias. Todo el poder de esta figura se mantuvo hasta las reformas acometidas durante el siglo XIX, cuando, paulatinamente, los capitanes generales quedaron como jefes militares. || **en las Indias.** Jefe de una demarcación enclavada dentro de un virreinato con funciones específicamente militares. En ocasiones, el Capitán General asumía las funciones de gobernador o virrey. Si el Capitán General no estaba vinculado a un virreinato, era Presidente de la Audiencia y en el ámbito militar era auxiliado por la Junta de Guerra y el auditor. Entre sus funciones

estaban reclutar tropas, garantizar el avituallamiento de víveres, armas y municiones y sotener los cuarteles y hospitales. Guatemala, Chile, Venezuela y Buenos Aires fueron los territorios que durante más tiempo se organizaron como Capitanías Generales. Véase además *Capitanía General*.

Capitanía General. *Adm.* Demarcación territorial surgida de la reforma administrativa borbónica como resultado de la política practicada por Felipe V a tenor de los Decretos de Nueva Planta. En el siglo XVIII, en España, las Capitanías Generales fueron siete: Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca, Granada, Galicia y Asturias. Al frente de cada una de ellas había un capitán general con amplias y variadas atribuciones, como el mando militar de la región, la designación de los funcionarios que integraban la burocracia real y la presidencia de la Audiencia, que constituía su órgano consultivo. Véase además *Capitán General*.

Caraco. (Del fr. *caraco*, *chambra*.) *Indum.* Prenda femenina elegante, surgida en Francia a mediados del siglo XVIII, a modo de chaquetilla entallada, con mangas largas o de tres cuartos, delanteros retranqueados hacia el espaldar, faldón fruncido en abanico que cae por la espalda hasta el coxis, adornada con cintas. Forma vestido –confeccionado con el mismo o con distinto tejido– con el brial. En ocasiones se denominó *Carcó*. Véase además *brial*.

Caramba. (De la “Caramba” sobrenombre con que se conocía a una actriz teatral española que popularizó este ornamento.) *Indum.* Término empleado desde el siglo XVIII para designar una moña o adorno en forma de lazo de raso aplicado sobre el tocado de cabeza femenino.

Carcó. (Del fr. *caraco*, *chambra*.) *Indum.* Véase *Caraco*.

Cardenal. (Del lat. *cardenālis*.) *Igl. Cat.* Cada uno de los miembros del colegio de prelados denominado Sacro Colegio cardenalicio, al que compete formar el Cónclave para la elección del Sumo Pontífice y aconsejar al papa en los asuntos graves de la Iglesia, a quien asisten, ya colegialmente –cuando los convoca para tratar de asuntos importantes para la Iglesia universal– ya singularmente –desempeñando los oficios que les encomienda, especialmente la dirección de los principales dicasterios de la Curia romana–. El Colegio cardenalicio fue constituido formalmente en 1150, con un decano que era obispo de Ostia y un camarlengo que administraba sus bienes; posteriormente se añadieron un tesorero y un prelado secretario. La figura del cardenal tiene su origen en los presbíteros, que estaban al frente de las 25 iglesias cuasiparroquiales de Roma, de los 7 –después 14– diáconos regionales, los 6 diáconos palatinos y los 7 obispos del entorno de la urbe romana, todos los cuales prestaban su consejo y colaboración al papa como obispo de Roma. La institución cardenalicia se reforzó a partir del siglo XVI, cuando se hizo patente su intervención en el gobierno de la Iglesia. Su distintivo indumentario es capelo, birreta y vestido encarnados.

Carmañola. (Del fr. *carmagnole*.) *Indum.* Prenda masculina de cubrición del torso característica de la época de la Revolución Francesa. Recibe esta denominación la chaqueta corta usada junto al pantalón largo en el traje de los “sans culotte” franceses.

Casa de Contratación. *Adm.* Organismo reglamentado por unas Ordenanzas de 1503 destinado a inspeccionar y controlar las cuestiones relativas al tráfico marítimo y comercial con las Indias españolas, como barcos, pasajeros, tripulaciones, reglamentaciones, impuestos, mercancías, técnicas de navegación, formación de pilotos, mapas, etc. Cuando en 1524 se creó el Consejo de Indias, pasó a depender de él y también del Consejo de Hacienda y Guerra. Entre los funcionarios y oficiales reales que atendían la Casa destacaban: el factor –que aprovisionaba y revisaba los barcos–, el tesorero –que controlaba todos los caudales incluidos los bienes de difuntos– y el contador-secretario –encargado de la contabilidad–. Posteriormente, se crearon otras figuras como el fiscal en 1546; el juez asesor en 1553; el piloto mayor en 1508 y el cartógrafo que registraba las tierras descubiertas en un padrón real. La Casa de Contratación se ubicó en Sevilla entre 1503 y 1717, año en que fue trasladada a la ciudad de Cádiz, que ya poseía un Juzgado de Indias y era el puerto de mar más accesible para los barcos de gran tonelaje. Esta institución se suprimió en el año 1790.

Casaca. (Del fr. *casaque* y del it. *casaca*.) *Indum.* Prenda masculina larga y abierta por delante, entallada y ceñida al cuerpo, con mangas largas y faldón hasta las corvas. Inicialmente era propia de la indumentaria militar y posteriormente pasó a tener uso civil. Se utilizó ampliamente en España desde el siglo XVI; y en el XVIII, junto al calzón y la chupa o chaleco, conformaba el traje de gala masculino. Las más antiguas tenían amplio faldón y bocamanga con anchas vueltas y poco a poco tanto el faldón como las mangas se fueron estrechando evolucionado hacia el frac actual.

Cetro. (Del lat. *sceptrum*, y este del gr. *σκηπτρον*.) *Símb.* Vara de oro u otro material precioso que usan solamente emperadores y reyes como insignia o distintivo de su dignidad.

Chacó. (Del húng. *csáká* o *czaká*.) *Indum.* Nombre genérico de una prenda masculina militar de origen húngaro, destinada a cubrir la cabeza. Su forma primitiva era tronco-cónica y solía estar adornado con cordones. Fue adoptado por el Ejército napoleónico a finales del siglo XVIII y en España se introdujo durante la Guerra de la Independencia.

Chal. (Del fr. *châle*, chal, mantón.) *Indum.* Prenda femenina elegante de abrigo y adorno, confeccionada con tejidos de lana y seda, a modo de manto rectangular y largo que cubre los hombros y cae por delante alcanzando, en ocasiones, los tobillos. Fue una de las prendas más utilizadas del estilo Imperio, durante el cual comenzó a elaborarse con tejidos transparentes, rayados, de red, o con motivos de cachemira, adornados con flecos y con guarnición de borlas de madroños. Véase también *Mantón*.

Chaleco. (Del ár. *yalīka*.) *Indum.* Prenda masculina que llega hasta la cintura y cubre el pecho y la espalda, no tiene mangas, se abrocha por delante y generalmente se usa encima de la camisa. Puede incluir una pechera falsa y en ese caso se cierra por la espalda.

Chalina. (Del fr. *châle*, chal, mantón.) *Indum.* Prenda ornamental usada por hombres y mujeres. Tiene forma de corbata de larga caída, similar a un chal estrecho. Puede confeccionarse con tejidos y formas variadas. Véase además *Corbata*.

Chancillería. (Del cast. *chancellor*, der. del fr. *chancellor*.) *Adm.* Institución de origen medieval para la administración de justicia en su grado superior, correspondiente a la jurisdicción real en la Corona de Castilla. Sólo se crearon dos Chancillerías: la de Valladolid y la de Granada. La primera era la más antigua y se había establecido en la ciudad castellana en 1489, después de estar itinerante por distintas ciudades de la zona. La de Granada la fundaron los Reyes Católicos, tuvo sede primero en Ciudad Real, hasta 1505, año en que fue trasladada a la capital andaluza. La Chancillería estaba integrada por un regente que presidía el organismo, dieciséis oidores o jueces de lo civil y tres alcaldes del crimen o jueces de los criminal, agrupados en cuatro salas de lo civil, una de lo criminal y otra de hijosdalgos, donde se resolvían los pleitos de la nobleza. En la Chancillería de Valladolid estaba el *Juez Mayor de Vizcaya*, que juzgaba las apelaciones de los naturales de aquel señorío. A lo largo del siglo XVI se crearon las Audiencias – también tribunales de administración de justicia– órganos administrativos inferiores en rango a las Chancillerías y de competencia menos extensa, pero que representaban la misma instancia que éstas. Las sentencias de las Chancillerías eran definitivas e irrevocables y sólo en casos muy graves se podía recurrir al Consejo de Castilla. Después de los Decretos de Nueva Planta, en 1716, Felipe V tomó la decisión de transformar las Chancillerías en Audiencias y constituir el *Real Acuerdo*, órgano intermedio entre ambas, destinado a reunir a militares y civiles para gobernar por consenso, presididos por el capitán general.

Chapín. *Indum.* Calzado femenino de suela gruesa de corcho y forrado de cordobán. También denominado *zapato goyesco*.

Chaqueta. *Indum.* Prenda exterior de vestir, con mangas y sin faldones, que se ajusta al cuerpo y llega hasta poco más abajo de la cintura. Los tejidos con los que se confecciona y su tipología pueden ser muy variados: amplia o ajustada, corta o larga, con o sin bolsillos, y con distintos cuellos y solapas. Véase además *Chaquetilla*.

Chaquetilla. *Indum.* Prenda exterior de vestir consistente en una chaqueta corta. En España, durante el siglo XVIII esta prenda carecía de cuello y abrochadero, tenía las hojas abiertas y retranqueadas hacia el espaldar, solapa mixtilínea, bolsillos, pequeño vuelo en el centro del espaldar y adornos de tejidos sobrepuestos y aplicaciones de pasamanería. Era muy usada por majos y toreros.

Charretera. (Del célt. *garra*, pierna, a través del fr. *jarretière*.) *Indum.* Divisa militar de oro, plata, seda u otra materia, en forma de pala, que se sujeta al hombro por una presilla y de la cual pende un fleco largo. Surgió en Francia, mediante un reglamento datado el 25 abril 1765. Se componía de tres elementos –la pala, el puente y el canelón ó fleco– que se sujetaban al hombro por fuertes ganchos y presillas. Además del material con que estaban confeccionadas, tenían muchas variantes según el cuerpo que las lucía: de hilillo, para la infantería; de canelón, para la guardia real; de escamas en la pala, para caballería; de seda para los

sargentos; de estambre para la tropa. Sobre la pala iban bordados los emblemas de las distintas armas: castillos, granadas, cornetas, lanzas, etc.

Chinela. (Del it. *cianella, pianella*, plana, sin tacon.) *Indum.* Zapato sin talón y de suela ligera que se usa únicamente dentro de casa. || **2.** Chapín que utilizaban las mujeres, a modo de zueco, sobre otro zapato para protegerse del lodo. || **3.** Zapato femenino elegante usado durante todo el siglo XVIII; hacia 1710 tiene tacón alto y a partir de 1779 es plano y abarquillado con puntera afilada y levantada.

Chorrera. *Indum.* Adorno de encajes y volantes que caen hacia delante, colocados en la abertura del cuello y el pecho de la camisa o camisola. || **2.** Adorno del traje de golilla, con un lazo grande arriba y otros más pequeños dispuestos sucesivamente, del cual pendía la venera que se ponían los caballeros del hábito en días de gala.

Chupa. (Del ár. *yubba*, túnica.) *Indum.* Prenda masculina de uso militar, cortesano y elegante, similar a un chaleco de lujo, largo hasta la cadera, a veces con faldillas desde la cintura hacia abajo, abotonado, con o sin mangas, usado bajo la casaca y sobre el calzón. En el siglo XVII era tan largo como la casaca, con escote redondeado, abrochadero en el centro del delantero y bolsillos de cartera; hacia finales del XVIII se reduce, al compás que se acorta la casaca, para dar paso al chaleco.

Cinco Gremios Mayores de Madrid. *Econ.* Organización económica fundada en el siglo XVII –sus primeras ordenanzas datan de 1648– en Madrid agrupando a las cinco asociaciones gremiales más importantes –sedas, mercería, especiería y droguería, joyería, paños y lencería– de la ciudad. Su denominación colectiva data del siglo XVIII, época en la que incrementó notablemente su riqueza y poder. Tomando como punto de partida la gestión del arrendamiento de las rentas reales actuaron como apoyo de la Corona –con préstamos y abasteciendo al Ejército y a la ciudad de Madrid–; como promotores de la industria local y como banqueros y grandes comerciantes en Europa y América. Fueron un importante motor de la actividad económica y entre sus actividades destacan el monopolio del comercio al detalle de sus mercaderías; la ejecución de determinadas recaudaciones fiscales –a causa de la inexistente organización recaudatoria de la Hacienda Real–; así como el desarrollo de actuaciones bancarias y financieras, con cuyos beneficios constituyeron importantes compañías de comercio –Compañía de Paños en 1748, Compañía del Gremio de Especiería, Mercería y Droguería en 1748 y Compañía de los Lienzos, vulgo de “los Mozos” de 1755, Compañía General de los Cinco Gremios Mayores, adoptando conformaciones diversas desde 1734–. Las compañías corporativas eran una manifestación de defensa de los agremiados, que se concentraban para la mejor defensa de sus fines. Mientras, la compañía general representó un movimiento de clara expansión, aprobado y sancionado por el Estado, sobre el que se apoyaba, teniendo como base el asiento de las rentas reales. Tanto las corporativas como la general, eran compañías que se formalizaban mediante escritura pública –no por real cédula, como las privilegiadas–, con organización personalista y sujetas a las Ordenanzas de Bilbao de 1737. Tenían unas dimensiones excepcionales, realizaban contratos privilegiados, rindieron un servicio indudable al estado y consiguieron buenos resultados económicos, al menos hasta 1783. A partir de esta fecha, su estructura

fue modificada y sus responsabilidades públicas fueron incrementadas, lo que constituyó una de las causas que motivaron su decadencia, junto a su manifiesta inadaptación a la nueva situación de libre mercado, la creación del Banco de San Carlos y la quiebra de la Hacienda Real. En 1829 se llevó a cabo el anuncio de su liquidación, que fue decretada en 1846 y culminó definitivamente en 1884. Véase *Banco de los Cinco Gremios*, *Real Compañía Guipuzcoana de Caracas* y *Real Compañía Guipuzcoana de Filipinas*.

Cinta. (Del lat. *cinctus*, *cingere*, ceñir.) *Indum*. Faja de cuero, estambre o seda que se usa como atadera, aplicada en el interior de las prendas para ajustar éstas al cuerpo mediante lazadas. || 2. Guarnición, tejido estrecho y largo a modo de banda realizado en el telar, fue muy usado en España durante los siglos XVIII y XIX para adornar la ropas, bien aplicadas en plano, tableadas, o en escala de lazos.

Citoyen. (Del fr. *citoyen*, ciudadano.) *Indum*. Prenda de abrigo usada por los petimetres y petimetras del siglo XVIII asociada habitualmente al sombrero de copa o el turbante. Era larga, amplia, con mangas ajustadas, abertura en el bajo del espaldar, cierre delantero y guarnecida en el borde con unas bandas anchas de tejido o piel.

Clérigo. (Del lat. *clerīgus*.) *Igl. Cat.* Varón que ha recibido las órdenes sagradas. || 2. El que ha recibido la primera tonsura.

Cocarda. (Del fr. *coquarde*, relativo al gallo.) *Indum*. Véase *Escarapela*.

Cofia. (Del lat. *cofia*.) *Indum*. Tocado femenino elegante, voluminoso y hueco, confeccionado con tejidos finos y transparentes y atado con cintas bajo el mentón. || 2. Tocado dieciochesco a modo de bolsa o redecilla de malla, calceta o cintas adornado con un gran lazo superior y unas borlas y madroños en el extremo colgante, que se sujetaba con pasacintas y un peinecillo. Era usado por majos y majas para recogerse el pelo. Véase además *Escofieta* y *Redecilla*.

Colbac. (Del húng., turc. o vál.) *Indum*. Prenda militar masculina para cubrir la cabeza, con forma de cono truncado, confeccionada con piel o con pelo hacia el exterior. En España se tomó, como el chacó, del ejército francés, quien lo había adoptado, después de la expedición a Egipto, para los cazadores a caballo de la Guardia Consular creada por Napoleón. También se denominó *Kolbach*, *Kalpac* o *Kalpack*.

Colegio Militar del Arma de Caballería de Ocaña. *Mil.* Institución académica militar creada en 1775 en Ocaña (Toledo) por iniciativa del teniente general don Antonio Ricardos y Carrillo de Albornoz, dedicada a la preparación y formación de los futuros oficiales del arma de caballería con un método de instrucción más completo que el tradicional realizado en los regimientos. La formación no era exclusivamente técnica, sino que incluía otros elementos inspirados en las corrientes culturales de la época de la Ilustración. Antecedió al Colegio Militar de Caballería de Alcalá de Henares creado en 1850 y trasladado en 1852 a Valladolid, donde se convirtió en la actual Academia Militar de Caballería.

Collarín. *Indum.* Véase *Alzacuello*.

Comendador. (Del lat. *commendātor*, *-oris*.) *Mil.* Caballero que tiene encomienda en alguna de las órdenes militares o de caballeros y que posee un grado superior al de caballero e inferior al de gran cruz.

Concejal. *Adm.* Miembro de una corporación municipal.

Condecoración. *Indum.* Cinta, cruz, venera u otra insignia de honor o distinción con la que se recompensan ciertos hechos, méritos o servicios. Véase también *Venera*.

Congreso de Rastadt. *Polít.* Reunión de ministros plenipotenciarios europeos celebrada en la ciudad belga de Rastadt, entre los meses de octubre de 1797 y diciembre de 1799. El objetivo del evento era que Napoleón compensase a los príncipes alemanes por las pérdidas territoriales que habían sufrido, producidas por la Paz de Campoformio –que dio lugar a la creación de la República Cisalpina y a la cesión de Bélgica a Francia–, para ello les concedió la orilla izquierda del Rin, lo que representó la renuncia napoleónica a los planes de reorganización del Imperio Germánico. En la firma de este tratado, Francia estuvo representada por Jean Debry, como delegado de Austria figuró Metternich y como embajador plenipotenciario del reino de España Francisco de Cabarrús.

Consejo de Estado. *Adm.* Institución central de la monarquía española, que constituye el supremo órgano asesor del monarca, quien es su presidente. Fue creado en 1521 a instancias del canciller Gattinara. Inicialmente estuvo compuesto principalmente por nobles y prelados de alto rango, no obstante, la reorganización de 1526 dio entrada y poder a otras personalidades relevante. Su competencia se centró en los más graves asuntos de interés común, como la política internacional, aunque también se interesaba por cuestiones de índoles económica, conflictos entre Consejos, etc. Desde las Cortes de Cádiz, en diversas ocasiones a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX existió un consejo asesor del monarca, con atribuciones distintas a las del antiguo consejo. La Constitución de 1978 convirtió al Consejo de Estado en el supremo órgano consultivo del Estado.

Consejo de Finanzas. *Adm.* Véase *Consejo de Hacienda*.

Consejo de Hacienda. *Adm.* Órgano central de la hacienda castellana institucionalizado en 1523, que paulatinamente fue adquiriendo relevancia creciente. Desde mediados del siglo XVI estaba compuesto por un presidente; tres consejeros de Castilla y los contadores mayores. Su objeto era el control de rentas y subsidios, proponiendo planes y arbitrios para su incremento y mejor recaudación. El protagonismo de Castilla en el sostenimiento financiero del estado confirió a ese organismo una proyección universal. Ejerció también funciones judiciales, teniendo competencia –como tribunal superior– en la resolución de los conflictos surgidos en la cobranza de rentas. El reformismo borbónico produjo una transformación de las competencias del Consejo de Hacienda, pasando las mismas a la Secretaría de Despacho de Hacienda.

Consejo de Indias. *Adm.* Órgano consultivo perteneciente al sistema de consejos de la monarquía española, creado en 1524 para atender las cuestiones relacionados con el gobierno de la América hispana. Su origen partió de una sección especial del Real Consejo de la Corona de Castilla, que comenzó a funcionar por orden del emperador Carlos V en 1519. En 1524 se organizó como *Consejo Real y Supremo de las Indias* y posteriormente –en 1542– se proclamaron sus primeras ordenanzas. En 1568, una Junta Magna reunida para estudiar los asuntos de su competencia puso de manifiesto la multitud de materias que le interesaban, que finalmente se concretaron dejando fuera los relacionados con Inquisición, Guerra y Hacienda. Desde 1571 estuvo formado por un presidente, un fiscal, un número de consejeros letrados que varió a lo largo del tiempo entre cuatro y diez, un secretario con dos escribanos –uno de gobernación y otro de justicia–, un gran canciller de Indias –que se encargaba del sello real–, un teniente de canciller, un cosmógrafo y un cronista. En principio, los consejeros procedían del Consejo de Castilla, pero posteriormente fueron nombrados por el rey, quien en algunos casos tuvo en cuenta la trayectoria americanista de los personajes. Desde finales del siglo XVI actuó como tribunal de máxima apelación de todas las causas civiles y criminales de los dominios administrativos y tenía, asimismo, competencias consultivas en materia eclesiástica, legislativa y de gobierno. Además, proponía al rey el nombramiento de todos los cargos de la administración americana; participaba en el nombramiento de la jerarquía eclesiástica; realizaba la censura de libros; otorgaba las licencias de impresión; dirigía las inspecciones periódicas de la administración y sancionaba la actividad de los representantes de la corona. A lo largo de los casi tres siglos en los que ejerció su actividad, el Consejo adquirió, modificó y perdió numerosas competencias a causa de las constantes reorganizaciones de la administración de los asuntos americanos. Entre sus trabajos destacan las *Relaciones Geográficas* –recopiladas entre 1530 y 1812, con temas referidos a geografía, demografía, la historia civil y eclesiástica y economía– y la valiosa recopilación y sistematización legislativa acumulada desde el inicio de la política indiana –la primera fue el *Cedulario Indiano* de Diego de Encinas y posteriormente, en 1681, se publicó una *Recopilación completa de Leyes de las Indias*, realizada por Antonio de León Pinelo y Juan de Solórzano Pereira–. El Consejo creó también la figura del cronista de Indias, a cuya disposición estaba toda la información reunida a través de las *Relaciones*. A lo largo del siglo XVII fue burocratizándose notablemente y perdió autoridad, al ser invadidas muchas de sus funciones por los Consejos de Hacienda y Castilla. En el XVIII fue relegado a un segundo plano, quedando vaciado de contenido, a favor de la Secretaría de Estado de Marina e Indias. Fue suprimido en 1809, restablecido en 1810, nuevamente suprimido en 1812, restablecido en 1814 y definitivamente suprimido en 1834.

Consejo de ministros. *Adm.* Órgano colegiado de gobierno que ostenta el poder ejecutivo. Los antecedentes de esta institución se encuentran en el denominado *Consejo de Gabinete* –formado por Felipe V con sus secretarios de Despacho– y la Suprema Junta de Estado –creada por Carlos III y posteriormente sustituida en 1792, por Carlos IV por el Consejo de Estado–. Como tal, el órgano fue instituido por Fernando VII quien, por Decreto del 14 de noviembre de 1823, creó con el

nombre de *Consejo de Ministros* un órgano consultivo y de asesoramiento del rey, formado por los secretarios de Estado y de Despacho.

Consejo de Su Majestad. *Adm.* Órgano consultivo privado del rey constituido por personas próximas a su figura. Tiene sus antecedentes en el Consejo Real creado por las Cortes de Valladolid de 1365, punto de partida del sistema administrativo español hasta el siglo XIX.

Consejo Real y Supremo de las Indias. *Adm.* Véase *Consejo de Indias*.

Constitución de 1812. *Polít.* Véase *Cortes de Cádiz*.

Convención Nacional Francesa. *Polít.* Asamblea convocada –en el año 1792 en Francia– con carácter constituyente y elegida por sufragio universal masculino, que gobernó el país entre septiembre de 1792 y octubre de 1795. Abolió la monarquía, promovió los procesos que concluyeron con la condena a muerte del rey Luis XVI y otros miembros de su familia y proclamó la I República francesa. Estaba compuesta por 794 miembros electos que se agruparon entorno a diferentes grupos políticos –girondinos, montañeses y *sans-culottes*, principalmente–. Además de un considerable número de leyes sobre distintas materias –cultura, enseñanza, derecho, salud pública, etc.– promulgó la Constitución de 1793 y posteriormente la de 1795. Este periodo finalizó con el golpe de estado de termidor como reacción contra la política del gobierno revolucionario y con la ejecución de Robespierre, Saint-Just y otros, después de lo cual la Convención dejó paso al Directorio.

Convención. *Polít.* Véase *Convención Nacional Francesa*.

Corbata. (Del it. *crovatta*, croata, así denominada por lucirla los jinetes de esta nacionalidad.) *Indum.* Prenda elegante masculina de función únicamente ornamental, que consiste en una tira, banda o cinta de diversos tejidos que, tras envolver el cuello de la camisa, se anuda o enlaza a su alrededor, dejando caer los extremos por delante. Véase también *Corbatín*, *Cremona* y *Chalina*.

Corbatín. *Indum.* Corbata corta que solo da una vuelta al cuello y se anuda en la nuca, ajustándose por detrás. Véase también *Corbata*.

Cordón. (Del fr. *cordón*.) *Indum.* Cuerda de seda, lino, lana u otro material filiforme utilizada como guarnición para adornar ciertos tejidos. || **2.** Cuerda con la que se ciñen el hábito los religiosos de algunas órdenes.

Corona. (Del lat. *corōna*.) *Indum.* Aro de flores, ramas o metal con que se ciñe la cabeza, como adorno, insignia honorífica, título nobiliario o símbolo de dignidad. || **real.** Dícese de la que está elaborada con metales y piedras preciosas y constituye una insignia de la jerarquía del rey o soberano.

Corpiño. *Indum.* Véase *Justillo*.

Corregidor. *Adm.* Magistrado que en su territorio ejercía la jurisdicción real y conocía de las causas contenciosas y gubernativas y del castigo de los delitos. || **2.** Alcalde

que –como delegado regio– intervenía en la vida administrativa de algunas poblaciones importantes para presidir el ayuntamiento y ejercer diversas funciones gubernativas. En los municipios castellanos la figura del corregidor fue introducida por Alfonso XI. No obstante, fueron los Reyes Católicos quienes reforzaron sus atribuciones –mediante la promulgación de una pragmática en el año 1500– y redefinieron su función, consolidándolo como oficio regular en los cuadros político-administrativo de la monarquía española. Felipe V extendió la institución a los antiguos territorios de la Corona de Aragón y Carlos III amplió sus iniciales competencias jurisdiccionales –tanto en lo civil como en lo criminal– que derivaron hacia funciones de carácter policial y propiamente político, desembocando además en la adscripción de facultades gubernativas y administrativas ejercidas también en el seno de la municipalidad. En Iberoamérica la institución se consolidó desde el siglo XVI. En España, desapareció definitivamente en el XIX.

Corsé. (Del fr. *corset*, corpiño.) *Indum.* Prenda interior femenina de busto que se usa para ajustar y ceñir el talle, desde el pecho hasta las caderas. Los tejidos y materiales que se usan para su confección varían según las distintas épocas, aunque son frecuentes los envarados y los fuertes emballados. Véase también *Cotilla* y *Justillo*.

Corte. *Polít.* En los reinos medievales era el lugar en el que vivía el rey acompañado de sus vasallos y oficiales que le prestaban servicios y le aconsejaban acerca de las decisiones que debía tomar. La corte era también el centro neurálgico de la impartición de la justicia, de la garantía del cumplimiento de las leyes y de la preservación de la paz de los reinos. La corte equivalía al *Palatium* de tiempos visigodos y altomedievales. La corte española –a lo largo de toda la Edad Moderna– mantiene un carácter itinerante, estableciéndose allí donde se encuentre el monarca. No obstante, poco a poco, se fue forjando una delimitación entre la atención privada del rey, que correspondía a su *casa*; y el ejercicio de las funciones públicas, o *corte* propiamente dicha. Dichas funciones públicas estaban relacionadas con la atención diplomática, la impartición de la justicia, la atención a la hacienda y al ejército.

Cortes. *Polít.* A partir de la Baja Edad Media se denominaron Cortes a las asambleas políticas, convocadas y presididas por el rey, en las que participaban los representantes de los distintos estamentos sociales de un Estado, como la nobleza, el clero y las ciudades o delegados de los hombres libres residentes en las ciudades. La misión principal de estas asambleas políticas comenzó siendo la de entender en la concesión de subsidios a la Corona, pero pronto se manifestó la tendencia a constituirse en un organismo político que limitaba el poder real, haciendo por primera vez su aparición, aunque de una manera desdibujada y confusa, el principio de la representación por estamentos. Sólo cuando el elemento popular o estado llano logró el acceso a las asambleas políticas convocadas por el rey puede hablarse de las cortes en su sentido contemporáneo.

Cortes de Cádiz. *Polít.* Asamblea parlamentaria española surgida en el marco de la Guerra de la Independencia y constituida mediante Decreto de 24 de septiembre de 1810. Dicha disposición legal establecía que se constituyeran una Cortes

generales extraordinarias organizadas en asamblea unicameral e indisolubles. Una vez constituidas, las Cortes de Cádiz procedieron a declarar que en ellas residía la soberanía nacional –con lo que se arrogaron en exclusiva el poder constituyente–; reconocieron, proclamaron y juraron de nuevo a Fernando VII como legítimo rey de España y plantearon la división de poderes, reservándose las Cortes el poder legislativo en toda su extensión. Desde su establecimiento acometieron una doble misión: fijar las bases de un nuevo modelo social –el liberal clasista– frente a la anterior sociedad estamental del antiguo régimen y estructurar un nuevo sistema político –imbuido en los criterios del liberalismo radical– frente al antiguo sistema de la monarquía absoluta, todo ello desde la perspectiva del incipiente surgimiento de la nueva España mesocrática. En el ámbito político, entre sus principales aportaciones destacaron el establecimiento de la libertad de imprenta, suprimiendo la cesura previa; y, sobre todo, la promulgación de la Constitución de 1812, por la que se configuró un nuevo modelo social, basado en una interpretación individualista de los principios de libertad, igualdad y propiedad. También abolieron la Inquisición, extinguieron el régimen señorial y establecieron un nuevo plan de contribuciones públicas. La Constitución de Cádiz y los decretos de las Cortes fueron declarados nulos y de ningún valor ni efecto con la reinstauración del absolutismo por Fernando VII, plasmado en el Decreto de 4 de mayo de 1814. Véase además *Guerra de la Independencia*.

Corveta. (De *corva*.) *Equit.* Movimiento que se enseña al caballo, haciéndolo andar con las manos en el aire. Se considera la posición heroica por excelencia.

Cotilla. (Del esp. *cota*, derivado del fr. *cote*, jubón.) *Indum.* Denominación que recibe en España el justillo durante los siglos XVII y XVIII. Es una prenda interior femenina de busto, sin mangas, confeccionada con tejido de lienzo o seda y armada con envarados y ballenas. Véase también *Corsé* y *Justillo*.

Cremona. *Indum.* Corbata a modo de cinta adornada con borlas en ambos extremos. Véase también *Corbata*.

Crin. (Del lat. *crīnis*.) *Equit.* Conjunto de cerdas que tienen algunos animales –como el caballo– en la parte superior del cuello.

Cruz de Oro de la Península. *Embl.* Condecoración militar otorgada por la Corona británica a destacados jefes militares que intervinieron en la Guerra de la Independencia –denominada por la historiografía anglosajona “Guerra Peninsular”–. Es una medalla en forma de una cruz paté en cuyo centro aparece un león contornado con las cuatro patas en el suelo; los brazos de la cruz están rodeados por una orla de laurel y en el borde está inscrito el nombre del militar distinguido. Esta distinción introdujo una importante novedad, pues sustituyó la antigua modalidad de entrega de medallas por cada una de las victorias obtenidas, por un nuevo sistema según el cual los militares sólo podían llevar una única medalla; por cada una de las sucesivas batallas ganadas se les otorgaban broches de oro, que se cambiaban por una cruz de oro en cuyos brazos figuraban el nombre de una de las cuatro batallas por las que se les concedía la condecoración. La recompensa por las siguientes acciones consistía en nuevos broches en los que figuraba inscrita el nombre de la batalla. Los generales llevaban la Cruz de Oro de

la Península y los broches colgados del cuello, mientras los demás militares los lucían en el ojal.

Cucarda. (Del fr. *coquarde*, relativo al gallo.) *Indum*. Véase *Escarapela*.

Culata. *Arm.* Parte posterior de la caja de la escopeta, pistola o fusil que sirve para asir o afianzar estas armas cuando se hace puntería y se disparan.

Currutaco. Véase *Petimetre*.

D d

Despotismo Ilustrado. Tipo de gobierno que se desarrolló en algunos países europeos durante la segunda mitad del s. XVIII. Se trataba de una variante del absolutismo monárquico que tuvo lugar en Europa, en el momento en que se gestaba la Revolución industrial. Se caracterizó por su intento de poner en práctica algunos aspectos de las teorías políticas de la Ilustración. La monarquía quiso asegurar su hegemonía política mediante la acentuación del centralismo estatal que destruyese las posiciones de los cuerpos privilegiados –aristocracia, clero, gremios, etc.– y favoreciera, a la vez, el desarrollo material del campesinado y de la naciente burguesía capitalista, aunque sin permitirles intervenir en el control de los poderes públicos: “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”, era su lema característico. Algunos de los elementos que caracterizaron el despotismo ilustrado fueron: liberar la economía de algunas trabas feudales; cierta unificación de los impuestos y creación de bancas nacionales; colonización de zonas pobres y despobladas; organización de los ejércitos estatales; apoyo a la enseñanza en diversos niveles – concebida como la base del progreso material y espiritual–; una mayor libertad de pensamiento; incremento de la independencia frente a los poderes religiosos – regalismo, expulsión de los jesuitas–; humanización de la justicia, establecimiento de sistemas básicos de beneficencia pública, etc. Los príncipes ilustrados más típicos fueron Federico II de Prusia, Catalina II de Rusia, el emperador José II y Carlos III de España, pero el movimiento alcanzó a prácticamente toda Europa, excepto países donde el absolutismo había sido ya superado, como Gran Bretaña y los Países Bajos.

Dije. *Joy.* Joya, alhaja o relicario que para su adorno se ponen las personas, colgados de una cadena, pulsera o de la cintura.

Diócesis. (Del lat. *dioecēsis*.) *Igl. Cat.* Circunscripción administrativa de carácter religioso cuyos antecedentes se encuentran en la división del Imperio romano que en el año 297 realizó el emperador Diocleciano. Como denominación de una circunscripción eclesiástica se impuso en siglo XIII con la promulgación de las Decretales de Gregorio IX, ya que con anterioridad se utilizaba frecuentemente el nombre de *paroecia*, parroquia. La diócesis es un territorio que el papa confía a un obispo para que lo rija pastoralmente con la cooperación de los presbíteros. De esta forma se constituye en *Iglesia particular*. Suele denominarse también *obispado* y, en sentido figurado, *sede episcopal* y *mitra*; en las Iglesias orientales la diócesis recibe el nombre de *eparquia*.

Diputado. *Polít.* Miembro electo de un Parlamento, Asamblea, Congreso, o de cualquier otro órgano colegiado que, en representación de la soberanía popular, ejerce la potestad legislativa del Estado y controla la acción del Gobierno. Aunque

en la actualidad los diputados son elegidos por sufragio universal, libre, igual, directo y secreto por todos los ciudadanos en pleno ejercicio de sus derechos políticos. Durante una buena parte de la Edad Contemporánea, el derecho de sufragio fue exclusivamente masculino y censitario. || **del común.** *Adm.* Cargo municipal creado en 1766, cuyo cometido era entender en los asuntos de abastos y encargarse de su administración. La elección del diputado del común la llevaban a cabo los vecinos y nunca podía recaer en un regidor o cualquier otro cargo del Ayuntamiento, ni en persona que estuviese hasta en cuarto grado de parentesco con ellos, ni en quien fuese deudor del común. Desde 1767 tenían voz y voto en la *Junta de Propios y Arbitrios* y también podían participar en las *Juntas de Pósito*, junto con el personero y en todo lo relacionado con el abasto de pan. El número de diputados variaba según la cuantía del vecindario: cuatro en los lugares con más de dos mil vecinos y dos cuando no superaban esta cifra.

Distintivo. (Del lat. *distingĕre*, diferenciar.) *Mil.* Insignia, seña, marca. || **2.** Emblema representado sobre chapa metálica o bordado que se lleva en el uniforme militar y que sirve para distinguir a unos individuos de otros según sus títulos profesionales, cuerpos a los que pertenecen o especialidades que poseen. Véase también *Divisa* y *Entorchado*.

Divisa. (Del lat. *dividĕre*, distinguir.) *Mil.* Seña que se lleva sobre el uniforme militar para identificar el empleo o grado militar de un cada miembro de un ejército. || **2.** Denominación del color distintivo de un regimiento y del lugar en que se lleva. Tuvo su origen en la antigua señal caballescaca que se colocaba en el escudo. Véase también *Distintivo* y *Entorchado*.

Dolmán. (Del fr. *dolman*.) *Ind. Mil.* Prenda militar masculina, con forma de chaquetilla corta ceñida y adornada con alamares, vueltas de piel y lazos de pasamanería utilizada por las tropas de caballería ligeras, especialmente por los húsares. Colocada sobre el hombro izquierdo servía de protección o escudo. También se denomina *Dorman*.

Dorman. (Del fr. *dolman*.) *Ind. Mil.* Véase *Dolmán*.

E e

Embajador. (Del occit. *ambaissada*.) *Polít.* Agente diplomático con carácter de ministro público, que pertenece al escalafón superior de la carrera diplomática. Se le considera como representante del jefe del Estado que le envía y acredita cerca del de otro país extranjero.

Empuñadura. *Arm.* Guarnición o puño de las armas; lugar por donde se empuñan.

Encaje. *Indum.* Tejido de mallas, calados o lazadas con motivos geométricos, de flores o figuras que se hace con bolillos, aguja de coser, gancho o mecánicamente. Véase *Puntilla*.

Enciclopedia. (Del lat. *encyclopaedia*, círculo del saber, der. del gr.) Empresa editorial, filosófica y científica llevada a cabo por Denis Diderot y Jean D’Alembert dentro del espíritu de la Ilustración. Su título original era *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* y respondía a la idea generalizada –entre editores de libros y prensa de la segunda mitad del siglo XVIII– de que la manera más eficaz de presentar un gran conjunto de información impresa consistía en organizar los temas e ideas con entradas independientes ordenadas de forma alfabética. La tarea enciclopédica se asentó sobre la idea del progreso de la humanidad, basado en el poder de la sabiduría: la *Enciclopedia* debía hacer una síntesis y clasificación del saber humano y trazar una genealogía de los conocimientos. Diderot empleó para ello la imagen del árbol del conocimiento –tan apreciado por Descartes y por la escolástica medieval– para representar que desde las raíces hasta las últimas ramas, el conocimiento progresa y da sus frutos. Estableció un orden racional y alfabético, basado en la clasificación de las facultades y las ciencias que estableció el filósofo inglés Francis Bacon e introdujo como novedad la utilización de las referencias para que el lector pudiese circular por los conocimientos. De esta manera, el trayecto razonado inducido por las referencias iba construyendo progresivamente un discurso escéptico, en el que el análisis de la mitología hacía dudar de la veracidad de la religión cristiana; el estudio de la historia antigua o las costumbres de los países lejanos conducía a mirar de otro modo la política y las costumbres propias, pues la propuesta “enciclopédica” –y por ello circular– del saber buscaba más provocar una reflexión y una relativización política que el mero hecho de instruir. Fue publicada en París por Le Breton y otros editores asociados a él –Briasson, David y Durand– entre 1751 y 1772; estaba formada por 17 v. de texto y 11 de láminas, todos ellos *infolio*, aunque entre 1776 y 1780 el editor Panckoucke publicó otros 7 v. de suplementos –4 de texto, 1 de láminas, 2 de índices–. Una vez completada, la Enciclopedia comprendió 72.000 entradas e incluía más de 2.500 láminas. Entre sus precedentes se cuentan el *Diccionario*

histórico y crítico de P. Bayle, publicado en 1697; la *Historia y Memorias de la Academia de Ciencias* publicadas desde 1666 hasta finales del XVII y la *Cyclopaedia* publicada por E. Chambers en Inglaterra entre 1728 y 1742. En 1745 el editor Le Breton compró los derechos de traducción de esta última obra, pero tras contratar en 1747 a Diderot y D'Alembert para que dirigiesen el proyecto, decidieron redactar una obra completamente original. En 1750 apareció publicado *el Prospecto* de Diderot –en el que, como director del proyecto, manifestaba su ambición de hacer el inventario de todo el conocimiento humano–, y al año siguiente el primer volumen con *el Discurso preliminar* de D'Alembert. Ya desde entonces se ganó la oposición de los jesuitas –quienes denunciaron su irreligiosidad en las *Mémoires de Trévoux*, dirigidas por el P. Berthier– y de los periódicos *L'Année Littéraire* y del *Censeur Hebdomadaire*. Aunque *La Enciclopedia* contó con un gran apoyo en los medios oficiales –el secretario de guerra D'Argenson, el director de librería Malesherbes, el secretario de Hacienda Trudaine, el director de policía Sartine y la propia marquesa de Pompadour– fue prohibida por el Parlamento de París y condenada por la Santa Sede en 1759. D'Alembert, intimidado, abandonó la empresa el mismo año; Diderot continuó y –no obstante haberse enterado en 1764 de que el editor recortaba sus escritos– consiguió que en 1765 aparecieran los 10 últimos volúmenes del texto y en 1772 los dos últimos de láminas. La enorme red de colaboradores que tuvo se nutrió en gran parte de los miembros de los salones, las sociedades de pensamiento y las academias de toda Francia, que a su vez fueron los mayores difusores de las ideas enciclopedistas. El objetivo global de la obra está definido en el artículo “Enciclopedia” –redactado por Diderot y situado al principio del primer volumen después del *Discurso preliminar* de D'Alembert–. Allí se recoge que el proyecto de la publicación era reunir todos los conocimientos adquiridos por la humanidad, su espíritu, así como realizar una crítica de los fanatismos religiosos y políticos y una apología de la razón y la libertad de pensamiento. De esta manera, Diderot aunó el proyecto enciclopédico con la filosofía ilustrada, basada en el sensualismo y el empirismo. La obra y sus colaboradores fueron –a la vez que el exponente de la burguesía francesa de la época– el principal medio de difusión de las ideas ilustradas. En ella aparecen recogidas sus principales ideas económicas, tanto respecto a los problemas agrícolas –teoría fisiocrática–, como a los financieros y comerciales –librecambismo– o industriales –polémica en torno a la manufactura reunida o dispersa, etc.–; se propugna la necesidad de equiparar políticamente a la burguesía y aristocracia; en cuanto al régimen político, se oscila entre el despotismo ilustrado y la monarquía parlamentaria, pero no se llega al republicanismo –excepto en los artículos de Rousseau–. Por lo que respecta a la moral, los enciclopedistas consideran que el destino del hombre era conseguir la felicidad terrenal, apoyándose en las posibilidades de la razón y gracias al progreso ilimitado de las ciencias y las técnicas. La obra contiene, también, una crítica a la religión, a la Iglesia y a la filosofía escolástica –aunque nunca es una guerra abierta, sino que utiliza como armas la astucia y la ironía– basada en el racionalismo cartesiano, que los conduce a un materialismo antimetafísico, tanto en el campo de la física –unidad de la materia y del movimiento– como en el de la teoría del conocimiento –inexistencia de ideas innatas, la sensación como origen del conocimiento, antiescepticismo–. Todo esta panoplia de conocimientos convergían en una profunda identidad entre los fenómenos físico-químicos,

biológicos y espirituales, a la vez que a vislumbrar la futura teoría de la evolución de las especies. Del primer volumen de la Enciclopedia se imprimieron 2.000 ejemplares y se envió a los suscriptores el 28 de junio de 1751. Rápidamente su éxito se extendió por toda Europa y suscriptores de Suiza, Italia, Inglaterra y Rusia se precipitaron a adquirirla. En 1757, cuando se publicó el tomo VII, contaba con 4.200 suscriptores, y su triunfo –que simbolizaba el espíritu de la Ilustración– alcanzaba ya a Estados Unidos. Véase además *Enciclopedismo, Enciclopedistas e Ilustración*.

Enciclopedismo. Conjunto de principios filosóficos e ideas profesadas por los enciclopedistas franceses del siglo XVIII y sus seguidores, los escritores que prosiguieron sus enseñanzas en la misma centuria. Las principales características del enciclopedismo se basan en la primicia de la razón que –como supremo valor– conduce al descubrimiento de verdades simples y evidentes y es –junto con la experiencia– la única fuente válida de conocimientos. Por tanto el racionalismo, el sensualismo y el empirismo fueron las bases del pensamiento enciclopedista y sobre ellos elaboró su concepción del mundo. En temas religiosos esta concepción abocó al deísmo, aunque también hubo enciclopedistas ateos y materialistas. En el plano político, la mayoría de los filósofos inscritos en esta corriente fueron partidarios de un gobierno despótico, en el que el gobernante promocionara el desarrollo y bienestar del pueblo con su asesoramiento. Pero, la creencia en una moral natural los condujo a defender el principio de que la libertad es connatural con la persona y ello modificó la mayoría de los planteamientos económicos, sociales y políticos de su época. A causa de esto, los enciclopedistas pidieron la abolición de la esclavitud y de la servidumbre; la libertad del comercio e industria; la abolición de los privilegios feudales o gremiales; las libertades políticas –aunque limitadas–; la igualdad ante la ley; la inviolabilidad del derecho del propiedad y la abolición de la tortura. La concepción enciclopedista del mundo chocó fuertemente con los principios tradicionales de autoridad, y en especial con la Iglesia católica, lo que explica, hasta cierto punto, el feroz anticristianismo de algunos de sus representantes. Véase además *Enciclopedia y Enciclopedistas*.

Enciclopedistas. Denominación que reciben los autores de la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, más conocida como *Enciclopedia*. La obra surgió del modesto proyecto de traducir al francés los dos tomos de la *Cyclopaedia* del inglés E. Chamber. El editor parisino Le Breton encargó la traducción a Denis Diderot, el cual transformó la idea inicial y –junto con Jean-Baptiste Le-Roud D'Alembert y Louis de Jacourt– realizó un inventario de todos los conocimientos de su época. En la ambiciosa tarea editorial colaboraron más de 160 autores diferentes, muchos de ellos grandes escritores franceses del momento, que escribieron artículos durante años. Entre ellos destacaban los filósofos Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Du Marsais y Friedrich Melchior, baron von Grimm; los teólogos Formey, Mallet, Yvon y Morellet; los economistas Quesnay y Turgot; los críticos literarios De Brosses y Marmontel; los naturalista Bufón y Daubenton; el geógrafo La Condamine; el químico D' Holbach; el médico Barthez; el jurista Boucher d'Argis; el historiador DuRoi; el gramático Dumarsais y el militar Saint-

Lambert. También hay que mencionar a los artesanos contratados por Diderot para informarle sobre los oficios y sus instrumentos de trabajo, como el cuchillero Foucou, los obreros textiles Barrat, Laurent y Bonnet y el fundidor de tipos de imprenta Fournier. Véase además *Enciclopedia* y *Enciclopedismo*.

Enjaezar. *Equit.* Poner los jaeces a las caballerías.

Entorchado. (Del lat. *intorquēre*, torcer, retorcer.) *Indum.* Hilo doble, compuesto de un filamento interior alrededor del cual se enrolla en espiral otro hilo, metálico o bien de un color o material diferente, para darle consistencia y producir distintos efectos de textura y color. Se emplea para elaborar cuerdas de instrumentos musicales, bordados y tejidos. || **2.** Bordado elaborado con hilos de oro y plata que como distintivo llevan en las vueltas de las mangas de sus uniformes los militares, ministros y otros altos funcionarios. || **3.** Por extensión, todo adorno y distintivo de los uniformes militares realizados con hilos de estas características. Véase también *Divisa* y *Distintivo*.

Escarapela. *Indum.* Divisa compuesta de cintas, por lo general de varios colores, fruncidas o formando lazadas alrededor de un punto central para formar una roseta. Como distintivo, se coloca en el lado izquierdo del sombrero, morrión, etc. En el siglo XVII era el adorno de cinta con que se sujetaba levantada el ala del sombrero de los soldados. Cada país tenía su color característico, siendo el de España el rojo. También se denomina *Cucarda* o *Cocardá*.

Esclavina. (Del lat. *sclavus*, esclavo.) *Indum.* Parte de una prenda de abrigo, generalmente la capa o el manto, a modo de cuello postizo y suelto que cubre los hombros.

Escofieta. *Indum.* Tocado femenino elegante de tejido ligero y transparente atado bajo el mentón. Su tipología era muy variada y fue muy usado durante el siglo XVIII en España. Véase además *Cofia* y *Redecilla*.

Escopeta. (Del it. *Schioppetto*.) *Arm.* Arma de fuego portátil, con uno o dos cañones de siete a ocho decímetros de largo y con mecanismos necesarios para carga y descarga montados en una caja de madera. En el siglo XVI sustituyó con ventaja a la espigarda. Existen diversos tipos, como la escopeta de chispa propia de los siglos XVIII a XIX; la escopeta de pistón propia del siglo XX, llamada así porque se ceba con pólvora fulminante encerrada en una cápsula o pistón; la escopeta de dos cañones y la escopeta de repetición, entre otras.

Escorzo. (Del it. *scorciare*, acortar.) *Pint.* Representación en perspectiva de una figura que está colocada de una manera perpendicular o muy oblicua respecto al plano del cuadro. Aunque toda perspectiva pictórica supone un escorzo, el término se emplea cuando éste es muy acusado.

Espada. (Del lat. *spatha*, y este del gr. *σπάθη*.) *Arm.* Arma blanca larga, recta, aguda y cortante, con guarnición y empuñadura.

Espadín. *Arm.* Espada de hoja muy estrecha o triangular que se usaba como prenda de adorno de ciertos trajes de corte y ceremonia.

Espuela. (De *espuela*.) *Equit.* Arco de metal, con una espiga que lleva en su extremo una estrella o ruedecilla con dientes y que está unida por el otro extremo a unas ramas en semicírculo ajustadas al talón del calzado del jinete mediante unas correas con el objeto de picar a la cabalgadura.

Estilo a la circasiana. *Indum.* Véase *Estilo a la polaca*.

Estilo a la Diana. *Indum.* Véase *Estilo Imperio*.

Estilo a la griega. *Indum.* Véase *Estilo Imperio*.

Estilo a la polaca. *Indum.* Línea indumentaria femenina de inspiración francesa usada desde 1776 hasta finales del siglo XVIII y posteriormente entre 1866 y 1888. Se caracteriza por los vestidos de corte, ceremoniales y elegantes, abiertos por delante y ahuecados por detrás. Se componen de tres piezas, denominadas cuerpo o vestido, peto y brial o saya. Pueden estar adornados por una sobrefalda, que en la trasera presenta un recogido en tres faldones, uno central y dos laterales, graduables mediante ojales y cordones rematados en borlas. También se denomina *Estilo a la polonesa* y *Estilo a la circasiana*.

Estilo a la polonesa. *Indum.* Véase *Estilo a la polaca*.

Estilo a la romana. *Indum.* Véase *Estilo Imperio*.

Estilo a la vestal. *Indum.* Véase *Estilo Imperio*.

Estilo a lo Watteau. *Indum.* Término aplicado a los vestidos femeninos de inspiración francesa, tipo bata debido a que el pintor Jean Antoine Watteau (1684-1721) los representó abundantemente en sus obras galantes. Véase también *Estilo María Antonieta*.

Estilo Imperio. *Indum.* Línea indumentaria de inspiración greco-latina usada en Europa desde 1789 y popularizada durante el periodo napoleónico y el Directorio. Se caracterizó por la utilización de tejidos ligeros y transparentes, así como prendas de talle alto, como el denominado *traje camisa*. También se denominó *Estilo a la romana*, *estilo a la griega*, *Estilo a la vestal*, *Estilo a la Diana*, etc. Véase además *Traje camisa*.

Estilo María Antonieta. *Indum.* Línea indumentaria femenina de inspiración francesa, usada en Europa hasta la última década del siglo XVIII. Se caracterizó por la utilización de prendas de corte, ceremoniales y elegantes, largas, de cuerpo entallado, con escote cuadrado en el espaldar, delantero abierto con hojas rectas hasta el bajo, mangas cortas anchas y sayas acampanadas y amplias con pliegue central y tres tablas en el espaldar. La guarnición más frecuente es una banda del mismo tejido tableada y perfilada con cinta que recorre el escote, delantero y bocamangas. También se denominó *A lo Watteau*. Véase además *Estilo a lo Watteau*.

Estoque. (Del fr. ant. *estoc*, punta de espada.) *Arm.* Espada recta para herir de punta.

Estribo. (De or. inc.) *Equit.* Pieza de metal, madera o cuero, pendiente de la acción, en que el jinete apoya el pie.

Exaltado. *Polít.* Término con el que se denominó en España, entre 1820 y 1835 aproximadamente, al partido político más radicalmente identificado con la Constitución de Cádiz y –en general– con la causa liberal. Tras el triunfo de la Revolución de 1820, la escisión del partido liberal entre quienes propugnaban la reforma de la Constitución y los partidarios de su plena vigencia tomó carta de naturaleza con la aparición de dos facciones o partidos enfrentados. Además de su posición respecto a la Constitución gaditana, les distinguían la reivindicación de dos valores contrapuestos: la moderación –virtud política de viejo abolengo, consignada en la propia Carta Magna, como cualidad de la nueva monarquía– y la exaltación, en el sentido de patriotismo y liberalismo, y que incluye una concepción vagamente democrática de la Revolución liberal, una constante apelación al pueblo y, a partir de 1820, una identificación con la figura de Riego y todo lo que él representaba –heroísmo, patriotismo, sacrificio personal–. No obstante, exaltado y exaltación son términos que mantienen, sin embargo, su carácter ambivalente, peyorativo o meyorativo, según el contexto y la intención con que se empleen. Véase además *Liberalismo*.

Exilio. (Del lat. *exilium*.) *Polít.* Expatriación o alejamiento de su país en que vive una persona, generalmente por motivos políticos o ideológicos. Como tal, es una forma de destierro característica de las sociedades modernas.

Exiliado. (Del lat. *exilium*.) *Polít.* Persona que vive alejada de su patria, generalmente por motivos políticos o ideológicos. Véase *Exilio*.

F f

Faja. (Del lat. *fasciāre*, fajar, ceñir.) *Indum*. Tira de tela o de tejido de algodón, lana o seda, larga y estrecha, con la que se rodea el cuerpo por la cintura, dándole varias vueltas. || **2.** En España, durante el siglo XVIII solía estar guarnecida con flecos en ambos extremos, presentaba una decoración generalmente rayada y era muy usada por los majos y toreros, enrollándose sobre la chupa y dejando visibles los flecos sobre ambas caderas. || **3. Mil.** Prenda utilizada como insignia propia de algunos cargos militares, civiles o eclesiásticos. La faja que usan los generales del ejército y la armada es de seda encarnada, con borlas y con los entorchados que corresponden a su graduación. También usan faja de seda azul celeste todos los oficiales del Estado Mayor del Ejército español. Véase también *Fajín*.

Fajín. (Del lat. *fasciāre*, fajar, ceñir.) *Indum. Mil.* Ceñidor de seda de determinados colores y distintivos que pueden usar los generales del ejército y la armada, o los jefes de administración y otros funcionarios. Véase también *Faja*.

Fichú. (Del fr. *fichu*, pañuelo, toquilla, pañoleta.) *Indum*. Tocado femenino elegante, de seda y encaje que se ata bajo el mentón. || **2.** Prenda femenina cortesana y elegante a modo de pañuelo de cuello, transparente, que cubre el busto y se coloca bajo el vestido. Véase también *Pañuelo*.

Fiscal. (Del lat. *fiscālis*.) *Adm.* Funcionario de la administración de justicia, representante del ministerio público ante los tribunales. Se encarga de la defensa de los intereses del Estado en los juicios que le competen, ya sean de naturaleza penal, ya de carácter civil. Según las legislaciones, su función es más o menos inquisitiva o de aseguramiento y mero control de la regularidad del juicio.

Fisiognomía. (Del gr. *φυσιογνωμονία*.) *Fisiog.* Disciplina que estudia la conexión real o supuesta entre la psicología de una persona y su fisonomía propiamente tal, consistente en rasgos físicos y demás cualidades del rostro. En su sentido más estricto, se funda en el estudio de la relación entre las notas mentales características de un individuo y su apariencia corpórea exterior. Durante los siglos XVIII y XIX gozó de gran éxito en Europa y Estados Unidos. Así mismo, se encuentra en la base de muchas concepciones psicológicas modernas, como las de Kretschmer, Klages y Spengler.

Fisionomía. (De *fisionomía*.) *Fisiog.* Aspecto particular del rostro de una persona, que resulta de la varia combinación de sus facciones.

Frac. (Del fr. *frac*.) *Indum*. Prenda masculina de busto, que llega por delante hasta la cintura y por detrás termina en dos faldones anchos y largos. Deriva de la casaca dieciochesca, al estrechar los faldones y la manga y sustituir el cuello alto por el

vuelto y la solapa, con talle alto y botonadura doble. Se usa a finales del siglo XVIII por los petimetres predominando los tejidos listados que se corresponden con el Directorio francés. En España la visten lechuguinos, currutacos y petimetres del tiempo de Fernando VII. Desde mediados del XIX es prenda de ceremonia.

Fusil. (Del fr. *fusil*.) *Arm.* Arma de fuego portátil, destinada al uso de los soldados de infantería que reemplazó al arcabuz y al mosquete. Su invención se produjo hacia 1630. Consta de un cañón de hierro o acero de ocho a diez decímetros de longitud; dispone de un mecanismo con que se dispara y de una caja que une ambos. Se compone de seis partes principales: cañón, baqueta, llave, caja, aparejo y bayoneta.

G g

Gaceta de Madrid. *Period.* Primer periódico de información general fundado en España en 1661 con el nombre de la *Gazeta*, que seis años más tarde adoptó la denominación de *Gazeta de Madrid*. Tenía periodicidad semanal e incluía dos secciones: una con información internacional y otra –más amplia– con información nacional relativa a la corte, el rey, los nombramientos que se producían en la administración, etc. A imitación suya surgieron publicaciones similares en ciudades como Sevilla, Valencia y Zaragoza. Una centuria más tarde, durante el reinado de Carlos III, la Corona asumió –mediante la proclamación de un decreto real– el privilegio de su impresión, de forma que se convirtió en un medio de información oficial que reflejaba los criterios y decisiones del gobierno. En 1836 la *Gaceta de Madrid* pasó a convertirse en un órgano de expresión legislativa y reglamentaria al establecerse que las leyes, decretos, órdenes e instrucciones dictadas por el gobierno adquirían firmeza y obligatoriedad desde el momento de su publicación en la *Gaceta*, rasgo que ha mantenido hasta la actualidad. Como órgano de publicación oficial, tanto su estructura como el orden de preferencia en la publicación de las disposiciones atendiendo a criterios de urgencia y de prioridad, se regularon en 1886. Entre 1936 y 1961 se denominó *Boletín Oficial del Estado*. Desde esta fecha hasta 1986 pasó a titularse *Boletín Oficial del Estado-Gaceta de Madrid* y a partir de 1986, únicamente *Boletín Oficial del Estado*.

Galón. (Del fr. *galon*, pasamano, trencilla.) *Ind. Mil.* Tejido fuerte y estrecho, a manera de cinta, que sirve para guarnecer vestidos y otros objetos textiles. || 2. Distintivo que se lleva en la bocamanga del uniforme militar para conocer el grado de quien lo luce.

General. (Del lat. *generālis*.) *Mil.* Oficial que pertenece a las jerarquías superiores del ejército. El término se utilizó por primera vez con su sentido militar actual en Gran Bretaña hacia finales del siglo XVI, cuando un general era el comandante en jefe del ejército, un teniente general le seguía en el mando –actuando como comandante de la caballería– y un comandante general dirigía el estado mayor y las tropas de a pie. En el siglo XVII los primeros lores del almirantazgo recibieron también el nombre de generales de la mar. En España el término comenzó a utilizarse desde el siglo XVII, con significado equiparable al de mariscal de campo. || **de la artillería.** Jefe a cuyo cuidado estaba lo perteneciente a este arma. || **de la caballería.** El que mandaba como jefe superior en este arma, teniendo a sus órdenes a otros generales. || **de la frontera.** El que mandaba como jefe superior en toda ella. || **de las galeras.** El que como jefe o superior mandaba en ellas.

Generalísimo. *Mil.* Jefe que manda el estado militar en paz y en guerra, con autoridad sobre todos los generales del ejército. Dentro del Ejército español, a este rango solo han accedido tres personas: Manuel Godoy, en 1801, después de su victoria sobre Portugal tras la brevísima Guerra de las Naranjas; Arthur Colley Wellesley, duque de Wellington, en 1809, por su contribución militar durante la Guerra de la Independencia; y finalmente el general Francisco Franco, el 29 de septiembre de 1936.

Gentilhombre de cámara. *Nobl.* Caballero español y miembro de la nobleza que acompañaba al rey, tanto en su propia cámara como cuando éste salía de palacio y entre cuyas principales funciones estaba cortar y servir la comida al rey, acompañarle a la mesa y traerle la capa. Su principal privilegio era el acceso franco a cualquier lugar de palacio. Era una de las más antiguas y mayores distinciones que podía recibir un noble, ya recogida en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio y también en diferentes documentos nobiliarios medievales catalanes. El símbolo emblemático de la condición de *gentilhombre de cámara* era la posesión de una llave, que aparecía representada en los retratos de sus portadores, colgada en el costado derecho de la casaca.

Gorro. *Indum.* Pieza redonda de tela o de punto para cubrir y abrigar la cabeza. || 2. Prenda que se pone a los niños para cubrirles la cabeza y que se les asegura con cintas debajo de la barbilla.

Grande de España. *Nobl.* Reconocimiento nobiliario –de carácter hereditario– de gran prestigio en España, que procede de la calidad de "Rico Hombre de Castilla", concedido por el monarca español a sus más leales servidores nobles. Es equivalente en Inglaterra al rango de *Lord* y en la Francia monárquica lo era al de *Par*. La condición de *Grande de España* otorga la supremacía de rango sobre los demás nobles, representa la máxima jerarquía dentro del estamento y denota la proximidad al monarca. Existen tres tipos de grandeza: de 1.^a, de 2.^a y de 3.^a clase. Entre sus privilegios se encontraba el tratamiento de *primos* que podían dar a los reyes –remitiendo a las relaciones de consanguinidad que mantenían, aunque más tarde pasó a ser una fórmula de cortesía–, la potestad de cubrirse ante el monarca, de sentarse con él en la capilla real, la entrada libre en el palacio hasta la galería de los retratos y la necesidad de que la justicia ordinaria presentase una cédula real para apresarlos. Durante los reinados de Carlos I y Felipe II se les asignaron funciones diplomáticas y militares apartándolos de la administración; mientras que con Felipe III y Felipe IV coparon los virreinos italianos. Fernando VII, en 1814, creó para ellos la *Diputación Permanente de la Grandeza*, institución que funcionaba como órgano colegiado y de representación, todavía en vigor.

Gremio de comerciantes de paños y sedas. *Econ.* Asociación profesional dedicada al comercio de paños y sedas, y que junto con los principales gremios de Madrid constituyeron los denominados *Cinco Gremios Mayores*, quienes tomando como punto de partida el arrendamiento de las rentas reales, actuaron como apoyo de la corona –con sus préstamos y el abastecimiento del ejército y de la ciudad de Madrid–; como promotores de la industria y como banqueros y grandes comerciantes con Europa y América. Véase además *Cinco Gremios Mayores de Madrid*.

Gualdrapa. (De or. inc.) *Equit.* Atavío ornamental del caballo cortesano que cubre y adorna la grupa y ancas del equino. Se coloca bajo la montura, a la que se ata con cordones y está constituido por una cobertura de tejidos diversos, como terciopelo, seda, lino, etc. Puede guarnecerse con bordados y flecos. Las gualdrapas evolucionaron mucho a lo largo de la historia, morfológica y funcionalmente. Originalmente cubrían el cuerpo del caballo hasta los cascos, exhibiendo en justas y torneos los motivos heráldicos que permitían identificar al caballero. En el siglo XVIII poseían una finalidad puramente ornamental reflejando, en un alarde de riqueza decorativa, el status del propietario.

Guante. (Del germ. *want.*) *Indum.* Prenda exterior para cubrir las manos, que se hace, por lo común, de piel, tela o tejido de punto, y suele tener una funda para cada dedo.

Guardainfante. *Indum.* Armazón redondo confeccionado con alambre y cintas, usado para ahuecar la saya o la basquiña de las mujeres embarazadas. Fue de uso general desde el reinado de Felipe III hasta finales del reinado de Carlos III, conservándose entonces sólo para el traje femenino ceremonial de corte. Véase también *Miriñaque y Tontillo*.

Guerra de la Convención. *Polít.* Conflicto bélico encuadrado en las guerras de Coalición que enfrentó al reino de España y a la Francia revolucionaria entre los años 1793 y 1795, también denominado Guerra de los Pirineos o Guerra del Rosellón. Tuvo su origen en la ejecución de Luis XVI y en las difíciles relaciones diplomáticas entre el gobierno de Madrid y la Francia revolucionaria, por lo que el 7 de marzo de 1793 la Convención declaró la guerra a España. Desde la primavera de 1793 hasta el 22 de julio de 1795 en que se firmó la paz de Basilea, los ejércitos borbónicos, aliados con Inglaterra y la demás potencias contrarrevolucionarias de Europa, se enfrentaron a las tropas francesas. El teatro de operaciones más importante estuvo situado en los Pirineos catalanes y en el Rosellón, aunque en los momentos finales, y cuando se discutían las condiciones de paz, la guerra se trasladó al frente occidental. Así mismo, se combatió en torno a Tolón, donde una flota anglo-española acudió –al mando de Hood y Langara– en apoyo de los realistas franceses. Sobre el papel existieron tres frentes: el catalán –mandado por el general Ricardos–; el aragonés –mandado por el príncipe de Castel Franco– y el occidental –con Ventura Caro–. La acertada dirección de Ricardos –quien llevó la guerra a territorio francés– hizo que se saldase el primer año con victoria española. La leva en masa realizada por la República francesa y los fallecimientos de Ricardos y del conde de la Unión, ocasionaron la retirada del ejército al Ampurdán, manteniendo una guerra de posiciones. En 1795 en el frente vasconavarro las tropas francesas ocuparon Fuenterrabia, San Sebastián, Vitoria, Tolosa, Bilbao y Miranda de Ebro. El conflicto bélico finalizó con la firma de la Paz de Basilea, en virtud de la cual España cedió a Francia su parte de la isla de Santo Domingo a cambio de recuperar los territorios ocupados por los franceses al sur de los Pirineos.

Guerra de la Independencia. *Polít.* Conflicto bélico –perteneciente a una de las fases de las conocidas como *Guerras Napoleónicas*– sostenido en territorio español contra el ejército invasor francés. Se desarrolló entre el 2 de mayo de 1808 –fecha

del levantamiento espontáneo del pueblo de Madrid– y el 4 de mayo de 1814 – cuando el rey Fernando VII retomó el gobierno absoluto–. Fue una auténtica guerra de liberación nacional contra la ocupación francesa, desencadenada a causa de diferentes hechos: la entrada del ejército francés en la Península Ibérica para ocupar Portugal –como consecuencia de los acuerdos del *Tratado de Fontainebleau*, que querían poner fin a la presencia inglesa en Portugal y hacer efectivo el bloqueo continental contra Gran Bretaña–; la abdicación de Carlos IV en la persona de su hijo Fernando VII –tras el Motín de Aranjuez acaecido el 19 de marzo de 1808–; así como la salida de la familia real hacia Francia para entrevistarse con Napoleón –que con el subterfugio de servir de mediador entre Carlos IV y Fernando VII, deseaba sacar de España a los Borbones–. No obstante, aunque las lágrimas del pequeño infante don Francisco de Paula que se resistía a subir al carruaje fueron el hecho que precipitó el enfrentamiento de las tropas francesas con los madrileños, posteriormente represaliados, el origen del conflicto se encuentra en una serie de factores entremezclados: la debilidad militar de España, la complacencia de los soberanos españoles con el nuevo gobierno napoleónico, la presión de los fabricantes franceses que deseaban nuevos mercados para sus productos, la necesidad de arrojar a los ingleses fuera de Portugal, la enemistad del emperador hacia la dinastía borbónica y los imperativos expansionistas de una estrategia política francesa para el Mediterráneo. La primera fase de la guerra tuvo lugar durante la primavera-verano de 1808 y resultó negativa para los intereses franceses –resistencia de Zaragoza; enfrentamientos en el Bruch; fracaso de la toma de Valencia; derrota de Bailén; liberación de Andalucía y consiguiente retirada sobre Vitoria del ejército francés–. La segunda fase, entre finales 1808 y 1812, se caracterizó por el dominio casi absoluto del ejército galo sobre la península –ocupación de Madrid; repliegue y reembarco de las tropas inglesas, al mando de Moore, en La Coruña; sitio y conquista de Zaragoza; victoria de Ocaña–, aunque fracasó el intento de conquistar Portugal frente al ejército hispano-británico dirigido por Wellington. La tercera fase de la guerra coincidió con la derrota de los ejércitos napoleónicos en Rusia, que dio pie a que las tropas hispano-inglesas iniciasen la ofensiva, produciéndose la batalla de Arapiles –por la que los franceses abandonaron Andalucía– y a que el rey José I abandonase Madrid. La ofensiva final se produjo en mayo de 1813, empujando al ejército francés hacia los Pirineos y derrotándolo en las batallas de Vitoria –el 21 de junio– y San Marcial –el 31 de agosto–. La firma del Tratado de Valañay –el 11 de diciembre de 1813– dejó a España libre de la presencia extranjera y restableció la dinastía borbónica en el trono español en la persona de Fernando VII. La resistencia armada contra la invasión coincidió también con la primera gran revolución burguesa que tuvo lugar en España, fruto de la cual se produjeron importantes transformaciones sociales y políticas, algunas de las cuales se reflejaron en la labor legislativa emprendida por las Cortes de Cádiz. Véase además *Cortes de Cádiz*.

Guerra de los Pirineos. *Polít.* Véase *Guerra de la Convención*.

Guerra del Rosellón. *Polít.* Véase *Guerra de la Convención*.

Guerrera. Indum. Mil. Chaqueta ajustada y abrochada desde el cuello, que forma parte de ciertos uniformes del ejército.

H h

Hábito. (Del lat. *habitus*.) *Indum*. Vestido talar que usan los religiosos y las religiosas de ciertas congregaciones.

Hebilla. (Del lat. *fibella*, fibula.) *Indum*. Guarnición metálica o de otro material, a veces adornada con pedrería o aceros facetados que se aplica a la pernera del calzón, zapatos, guantes, y otras prendas para sujetarlas o cerrarlas.

Hidalgo. (Del cast. *fidalgo*, *fijodalgo*.) El término –aunque en ocasiones puede aludir sin más a los nobles en general– se utiliza habitualmente para denominar al escalón inferior del estamento nobiliario. Inicialmente significaba hijo de pro, o de valía, lo que alude a que dicha condición se transmitía por vía familiar. El término se propagó en los reinos de Castilla y León, a partir del siglo XII, sustituyendo poco a poco al de infanzón. Entre los privilegios de los que gozaban estaba el de exención de tributos. Había, no obstante, una gran variedad de hidalgos, desde los *solariegos* –que eran los más considerados, por tener casa solariega o descender de una familia que la había tenido–; los *de ejecutoria* –que litigaban su hidalguía y probaban serlo de sangre– hasta los *de privilegio* –que habían adquirido dicha condición por compra, o como pago a algún servicio que habían prestado a la Corona–. A finales de la Edad Media los hidalgos estaban distribuidos muy irregularmente, abundando en las tierras septentrionales de Castilla –sobre todo en el País Vasco y Santander– y siendo muy escasos en las meridionales.

Hombreira. *Indum*. Labor o adorno especial de los vestidos en la parte correspondiente a los hombros. || **2.** *Mil.* Cordón, franja o pieza de paño en forma de almohadilla que, sobrepuesta a los hombros en el uniforme militar, sirve de defensa, adorno y sujeción de correas y cordones del vestuario, y a veces como insignia del empleo personal jerárquico. || **3.** Especie de almohadilla que a veces se pone en algunas prendas de vestir, en la zona de los hombros, para que estos parezcan más anchos. || **4.** Antiguamente era la pieza de la armadura que cubría y defendía los hombros.

Hospitalarios. *Embl.* Véase *Orden de San Juan de Jerusalén*.

Húsar. (Del fr. *housard*, derivado del húng. *huszar*, vigésimo.) *Mil.* Soldado de caballería ligera vestido a la húngara. Fueron instituidos como cuerpo militar a finales del siglo XV por el rey Matías I de Hungría quién –para contrarrestar las incursiones de los turcos– impuso como tributo a todas las aldeas y grandes propietarios proporcionar un jinete al ejército cada veinte hogares. Estos soldados permitieron configurar unidades de caballería ligera de carácter irregular que vigilaban la frontera y llevaban la guerra al terreno turco. Los húsares fueron

imitados en su forma de combatir –ligera y rápida– y también en su indumentaria –vestían dolman, pelliza y colbac– en otros países, extendiéndose esta especialidad de caballería por toda Europa, cuyo armamento principal era el sable curvo, aunque también disponían de carabina.

I i

Ilustración. (Del lat. *illustrāre*.) Movimiento intelectual, ideológico, filosófico y literario del siglo XVIII europeo, con importantes repercusiones también en América, caracterizado por la extrema confianza en la capacidad de la razón natural para resolver los problemas de la vida humana. Las ideas ilustradas se habían apuntado en Inglaterra por Locke, de donde pasaron al continente. Sin embargo, el centro desde el cual se proyectó la ideología de la Ilustración sobre toda Europa fue Francia, país desde el que pasó también a España. En Francia fue el lugar donde el programa de la Ilustración –crítica universal, triunfo de la razón, negación de la verdad revelada, optimismo filosófico, búsqueda de la felicidad total, espíritu científico, literatura satírica, etc.– echaría las raíces para minar el Antiguo Régimen y preparar el ambiente de la Revolución francesa. En España, el movimiento ilustrado encontró buena acogida gracias a la entronización de los Borbones, de manera que la influencia del gusto francés se patentizó tanto en la orientación práctica de la vida, como en las preferencias estéticas y culturales de los mismos cortesanos, que eran quienes dirigían la política del país. Algunas de las principales obras que, a lo largo del siglo XVIII, jalonaron la ideología ilustrada fueron las siguientes: Montesquieu publicó sus *Cartas Persas* en 1723; Voltaire dió a conocer, entre 1723 y 1734, *La Henriada*, *Bruto*, *Historia de Carlos XII*, *El templo del gusto*, *Zaira*, *Cartas Filosóficas*; en 1734 aparecieron las *Consideraciones sobre la grandeza y decadencia de Roma*; y en 1748 salió a la luz la obra decisiva de Montesquieu, *El espíritu de las leyes*. Un año después se editaron las *Cartas* de Diderot. En 1750 apareció el *Discurso sobre las ciencias*, la primera obra de Rousseau. En 1751 comenzó a salir la *Enciclopedia*. En 1774 –veintitrés años después– apareció el *Diccionario filosófico* y entre tanto se habían publicado otras obras de Voltaire y Rousseau. Toda esta literatura fue creando un ambiente que se llamó enciclopedismo, caracterizado por una falta de fe religiosa, que se sustituía por la fe racionalista en el saber, que benefició el progreso científico, económico, industrial, etc., y elevó el nivel cultural no sólo de las clases privilegiadas, sino también de la burguesía. En España la lectura de las obras ilustradas estaba prohibida por la Inquisición. Sin embargo, se autorizaba la de las obras poéticas o literarias –aun las de Voltaire– con la condición de que en las traducciones no apareciese el nombre del autor en la portada. Sin embargo, los libros entraban en España y –para franquear la frontera– se despojaban de sus portadas. La aristocracia, los enviados diplomáticos a Francia y, en general, la corriente imparable de las nuevas ideas –contra las cuales es muy difícil impermeabilizar a un pueblo– contribuyeron a que se difundiera también en España el espíritu de la Ilustración. Véase además *Enciclopedia*, *Enciclopedismo* y *Enciclopedistas*.

Inquisición. *Igl. Cat.* Institución judicial creada por el pontificado en el siglo XIII, con la misión de localizar, inquirir, procesar y sentenciar los delitos contra la fe y a las personas culpables de herejía. En la Iglesia primitiva la pena habitual por herejía

era la excomunión. No obstante, con el reconocimiento del cristianismo como religión estatal en el siglo IV por los emperadores romanos, los herejes empezaron a ser también considerados enemigos del Estado. Los orígenes de la Inquisición se encuentran en la persecución de las herejías populares del siglo XII –como el catarismo, los albigenses y otras doctrinas afines– extendidas sobre todo por el sur de Francia e Italia. La Inquisición en sí no se constituyó hasta 1231, con los estatutos *Excommunicamus* del papa Gregorio IX. Con ellos el papa redujo la responsabilidad de los obispos en materia de ortodoxia, sometió a los inquisidores bajo la jurisdicción del pontificado y estableció severos castigos. El cargo de inquisidor fue confiado casi en exclusiva a franciscanos y dominicos, a causa de su mejor preparación teológica y su supuesto rechazo de las ambiciones mundanas. Al poner bajo dirección pontificia la persecución de los herejes, Gregorio IX actuó movido por el temor a que Federico II, emperador del Sacro Imperio Romano, tomase la iniciativa y utilizase la institución con objetivos políticos. Restringida en principio a Alemania y Aragón, la nueva institución entró en vigor en el conjunto de la Iglesia. Por su parte, la Inquisición española se fundó con aprobación papal en 1478, a propuesta del rey Fernando V y la reina Isabel I. Inicialmente este tribunal eclesiástico se iba a ocupar del problema de los judíos conversos, que por coerción o por presión social se habían convertido al cristianismo, después de 1502 centró su atención en los conversos del mismo tipo del Islam y en la década de 1520 se dedicó a los sospechosos de protestantismo. A los pocos años de la fundación de la Inquisición, el papado renunció en la práctica a su supervisión en favor de los soberanos españoles, de forma que la Inquisición española se convirtió en un instrumento en manos del Estado más que de la Iglesia, aunque los eclesiásticos, y de forma destacada los dominicos, actuaron siempre como sus funcionarios. La Inquisición española estuvo dirigida por el Consejo de la Suprema Inquisición –creado en 1483– y el inquisidor general. El primero dependía directamente del rey, tenía funciones financieras y actuaba como tribunal de apelación –hasta 1647, fecha en la que todas las sentencias de los tribunales locales debían ser confirmadas por él–. El inquisidor general tenía poderes delegados del papa, aunque de hecho, siempre fue nombrado por el rey. Existían además una serie de tribunales locales, donde se seguían los procesos en la mayoría de los casos. Aunque sus métodos fueran similares a los de instituciones semejantes en otros países católicos y protestantes de Europa, sin embargo, su superior organización y la consistencia del apoyo que recibía de los monarcas españoles hicieron que tuviese un mayor impacto en la religión, la política o la cultura que las instituciones paralelas de otros países. En este sentido, la persecución de los escritos que se consideraban heréticos fue una de las grandes tareas inquisitoriales en España. Para ello se publicaban listas de libros peligrosos y prohibidos. En 1546 y 1559 aparecieron los primeros *Index librorum prohibitorum* que se renovaron periódicamente en 1583-1584, 1612, 1632, 1640, 1707, 1747 hasta el último, publicado en 1790. El gran inquisidor español y su tribunal tenían jurisdicción sobre los tribunales locales de virreinos como México y Perú, donde estuvieron más ocupados con la hechicería que con la herejía. El emperador Carlos V introdujo la Inquisición en los Países Bajos en 1522, pero no consiguió acabar con el protestantismo. Se estableció en Sicilia en 1517, aunque no lo pudo hacer en Nápoles y Milán. A lo largo de los siglos XVII y XVIII existieron importantes conflictos de jurisdicción entre Roma y España,

sobre todo durante el siglo XVIII, en el que el regalismo borbónico – especialmente el de Carlos III– consiguió mitigar la importancia del tribunal. En 1808 José Bonaparte declaró extinguida la Inquisición y las Cortes de Cádiz hicieron lo mismo en 1812. Sin embargo, Fernando VII la restableció en 1814. Fue nuevamente abolida en 1820, sustituida por las Juntas de Fe diocesanas en 1823, y finalmente fue suprimida en España en 1834.

J j

Jaez. (Del ár. *ḡahāz*, aparejo, equipo.) *Equit.* Adorno que se pone a las caballerías en las crines mediante cintas entrelazadas. Si el trenzado se realiza hasta la mitad de las crines se denomina medio jaez.

Joya. (Del fr. *joie*, gozo, alegría.) *Joy.* Adorno de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas, que sirve para adorno de las personas. Véase también *Joyel*.

Joyel. (Del fr. *joie*, gozo, alegría.) *Joy.* Joya pequeña. Véase también *Joya*.

Jubón. (Del ár. *ḡubba*, túnica.) *Indum.* Prenda femenina ceñida y ajustada al cuerpo, corta, entallada, con escote redondo o en pico, mangas y abrochadero de ojales y cordón. Las más antiguas tienen sangría en la manga y haldetas con puntas, rabo de zorro y aletas. También denominada *Jubona*.

Jubona. (Del ár. *ḡubba*, túnica.) *Indum.* Véase *Jubón*.

Junta de Comercio y Moneda. *Adm.* Institución pública española creada por Real Decreto de 29 de enero de 1679, siendo ministro Juan José de Austria. Su objetivo era favorecer y fomentar el desarrollo de la economía, particularmente de la industria y el comercio. Estaba compuesta por cuatro ministros en representación de los Consejos de Castilla, Guerra, Hacienda e Indias, incluyendo bajo su jurisdicción a todos los dominios de la monarquía hispánica. En 1730 se le añadieron las competencias propias de la Junta de Moneda y en 1747 se incorporaron también los asuntos de la Junta de Minas. Finalmente, en 1814, la Junta General de Comercio, Moneda y Minas pasó a formar parte del Consejo de Hacienda, al perder utilidad. A pesar de ello, la Junta de Comercio de Barcelona, creada en 1758 subsistió hasta 1851, siendo un vigoroso motor de la economía catalana.

Junta de Damas de Honor y Mérito. *Inst.* Véase *Junta de Damas*.

Junta de Damas. *Inst.* Institución dieciochesca agregada a la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, integrada por mujeres ilustradas y creada por Real Orden de 27 de agosto de 1787 bajo la denominación de *Junta de Damas de Honor y Mérito*. Las normas de admisión exigían que fuesen mujeres preparadas para las tareas educativas y divulgadoras que habrían de realizar. Cada solicitante presentaba una memoria en la que exponía sus deseos de trabajar en el progreso y el bien común y la forma en que pretendía realizar este cometido. Se estudiaba la memoria en la Junta durante una semana y, si satisfacía, la aspirante era

presentada por la presidenta ante las damas, eligiéndose normalmente por unanimidad. Todas las aspirantes eran siempre damas bien conocidas de la sociedad madrileña. La primera reunión de la Junta se celebró el 5 de octubre de 1787, en ella se nombró secretaria a la condesa de Montijo, quién permaneció en el cargo hasta 1805. El 9 de octubre de ese mismo año fue nombrada por el rey presidenta de la Junta, María Josefa Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente. Las actividades de la Junta se centraron, desde su inicio, en la dirección de las cuatro *Escuelas Patrióticas* creadas por la Sociedad Económica Matritense y dirigidas a la formación de las niñas para los oficios de hilados de lino, cáñamo, algodón y lana –en las denominadas escuelas de San Ginés, San Sebastián, San Andrés y San Martín–. También se hicieron cargo del *Montepío de Hilazas*, creado para dar trabajo a las antiguas alumnas de las Escuelas Patrióticas; y de la gestión de la *Real Inclusa de Madrid* desde 1799 hasta 1840.

Junta Suprema Central. *Polít.* Órgano de gobierno creado en 1808 e integrado por dos representantes de cada una de las 18 Juntas Provinciales constituidas tras la invasión francesa. Tuvo su sede en Aranjuez y posteriormente en Sevilla y Cádiz, donde traspasó sus poderes a un Consejo de Regencia de cinco miembros en enero de 1810. Fue presidida por Floridablanca y actuó como secretario Martín de Garay.

Justillo. *Indum.* Prenda femenina que cubre el cuerpo desde los hombros hasta la cintura, deja los brazos al descubierto y ciñe el busto. Suele ser escotado y sin mangas. Se ajusta con envarados o emballenados y se cierra con abrochadero de ojete y cordón. Para poder adaptarse al vuelo de la falda se abre por medio de costuras o almenas. En la parte delantera puede tener una abertura o portezuela que facilite el amamantamiento. También se denomina ajustador, armador y corpiño. Véase también *Corsé* y *Cotilla*.

K k

Kalpac. *Indum.* Véase *Colbac*.

Kalpack. *Indum.* Véase *Colbac*.

Kolbach. *Indum.* Véase *Colbac*.

LI

Lechuguino. (Del lat. *lactūca*, lechuga.). Véase *Petimetre*.

Levita. (Del fr. *lévite*.) *Indum*. Vestidura masculina de etiqueta, a modo de sobretodo masculino. Era más larga y amplia que el frac, llegaba hasta las rodillas, sus faldones se cruzaban por delante y tenía amplio escote. Fue una prenda muy usada en España por los petimetres a partir de 1789, asociada al sombrero de copa.

Liberal. (Del lat. *liberālis*.) *Polít.* Véase *Liberalismo*.

Liberalismo. (Del lat. *liberālis*.) *Polít.* Doctrina política económica, política y filosófica que aboga como premisa principal el desarrollo de la libertad personal individual como requisito para conseguir el progreso de la sociedad. Tiene antecedentes medievales –*Cartas Magnas*, *Habeas Corpus*, etc.– y alguna raíz renacentista –Calvino y otros reformadores– pero que no se concreta, en su forma de aplicación práctica, hasta la Ilustración. Es, en la segunda mitad del siglo XVIII, tras la Independencia de los Estados Unidos; la *Declaración de los Derechos del Hombre* derivada de aquella; la Revolución Francesa; la difusión de la *Enciclopedia*; y la repercusión de las nuevas ideas económicas de Adam Smith, cuando empiezan a perfilarse los caracteres de esta doctrina. A su nacimiento contribuyeron también las condiciones de vida y sociedad del siglo XVIII, especialmente a partir de los comienzos de la industrialización. Son, por tanto, muchos los elementos que dan forma al liberalismo, que tendrá vastísimos alcances en toda la vida política del siglo XIX, con ramificaciones en todos los países. En el siglo XVIII no se empleaba la palabra *liberal*, de etimología española. El Diccionario de la Real Academia, en su edición de 1803, se limita a definir el concepto como *magnánimo*, *generoso*, etc. Hacia 1808, se empleó con el significado de *tolerante* y durante las Cortes de Cádiz formaba parte de la terminología política utilizada. Su exportación hacia otras lenguas parece datar de 1816, cuando Southey habla de *the British Liberales* –escribiendo la palabra en español– y, en 1825, fecha en que Hazlitt llama a Byron *Liberal in politics*. Greville usa el vocablo en *Reformers and Liberals of all denomination* (1834), hasta su consagración en el léxico de la política inglesa, hacia 1840, cuando lord John Russell alude –en sus cartas a la reina Victoria– al *Liberal Party*, refiriéndose a los *whigs*. El liberalismo constituye una exaltación de la personalidad humana y considera el libre ejercicio de las potencias individuales como la fuente del progreso de la humanidad. Es racionalista, humanitario, altamente individualista y afirma una serie de derechos considerados naturales, aunque algunos son realmente políticos –libertad de conciencia, de pensamiento, de culto, de palabra, de imprenta, de reunión, de asociación–. En los primeros tiempos se recalca el derecho de propiedad; asimismo el de seguridad y el de

resistencia a la opresión y la igualdad de todas las clases ante la ley; no pudiendo fundarse las distinciones sociales más que en el mérito personal y en la utilidad común. También se preconizan garantías judiciales –evitándose penas arbitrarias o no establecidas con anterioridad–. Implica esto una tácita concesión de autoridad al Estado –para que este cree los supuestos dentro de los cuales pueda desarrollarse la iniciativa individual– haciendo compatible una auténtica igualdad de oportunidades para cada ciudadano en todos los órdenes de la vida con una política de reajuste social. Con el liberalismo penetra en la historia el concepto de *ciudadano*, superando la idea anterior de burgués, que tiende a emanciparse de la monarquía absoluta. El ciudadano es el individuo social que –sin reconocer ningún privilegio de clase o de casta– aspira, mediante el mecanismo liberal, a elevarse a un plano de igualdad, aunque esta solo sea teórica o potencial. Se convirtió en la doctrina que desarrolló la burguesía para imponer su predominio, acabando con el de la aristocracia y la Iglesia, dominantes en el denominado *Antiguo Régimen*. Sustituyó una sociedad estamental, basada en el privilegio, la desigualdad y el fuero privativo, por otra clasista, teóricamente igual, pero basada en las diferencias económicas y muy fluida. Al triunfo de la burguesía liberal contribuyeron las circunstancias histórico-económicas, como el enorme desarrollo del capitalismo, la revolución industrial y las innovaciones tecnológicas. De la mano de las teorías de Locke, de Montesquieu, de Rousseau y de otros tratadistas del siglo XVIII, las ideas del liberalismo político –que reacciona contra la *monarquía patrimonial*– se difunden por todos los países. Sus consecuencias son la creación de parlamentos con representación de todo el pueblo –concepto también liberal–, a los que asigna el liberalismo una función legislativa; la elaboración y promulgación de constituciones de acuerdo con las nuevas ideas y la división de poderes –ejecutivo, legislativo y judicial– en consonancia con la doctrina de Montesquieu. Por otra parte, influye en todo ello la idea de soberanía nacional defendida por Rousseau, procedente de su teoría del contrato social, en virtud de la cual la ley ordenadora suprema de la sociedad es la expresión de la voluntad general. Puesto que la soberanía radica en el pueblo, todas las autoridades emanan de él y son ante él responsables; el pueblo elabora las leyes por medio de los representantes que elige y vota los impuestos, que deben repartir entre los ciudadanos según sus posibilidades económicas. Por otra parte, el liberalismo incide de un modo particular en la función que asigna al monarca. El rey ya no gobierna, sino que únicamente reina, pues su poder está limitado por una serie de leyes que le convierten en persona representativa, pero privada de operatividad. Con el liberalismo triunfan como formas de gobierno –a partir del siglo XIX y especialmente del XX– las monarquías constitucionales y los sistemas republicanos democráticos. Por otra parte, durante su etapa de apogeo, algunas de sus ideas nucleares –exaltación de la personalidad, libertades individuales, soberanía nacional– coincidieron con la gran corriente artística y estética del Romanticismo. Véase además *Exaltado*.

Liga. *Indum.* Banda de tejido o cinta estrecha, a veces con hebilla, para atar y sujetar las medias o los calcetines a la pierna. A veces reproducen alguna frase amorosa o iniciales de propiedad.

M m

Manga. (Del lat. *manīca*.) *Indum*. Parte de una prenda que cubre el brazo, de longitud variable, larga, corta o de tres cuartos; usada generalmente cosida a la prenda, pero también suelta. En los siglos XVII y XVIII, en prendas como el colete se llevan dobles, una puesta y otra colgando; y se denominan *mangas atacadas*, unidas con ojales y cordones. En el traje femenino elegante reciben diferentes nombres según su forma: de almadréna, de zueco, de pagoda, a lo mameluco, afarolada, etc.

Manifiesto de los Persas. *Polít.* Documento de contenido antiliberal firmado en Madrid el día 12 de abril de 1814 por 69 diputados de las Cortes ordinarias –entre ellos: José Miguel de Carvajal y Vargas, duque de San Carlos; Bernardo Mozo de Rosales, marqués de Mataflorida y 34 firmantes eclesiásticos– y entregado al rey Fernando VII –que retornaba de su cautiverio francés– en Valencia a finales de dicho mes, que contribuyó a justificar el denominado *Decreto de Valencia* del 4 de mayo, por el que el rey “*declaraba nulos y de ningún valor y efecto*” la Constitución de 1812 y los decretos de las Cortes y reo de lesa majestad a quien tratase –de hecho, escrito o palabra– de restablecerlos, retornando al más puro absolutismo monárquico. Todos los firmantes recibieron importantes prebendas, como pago a su apoyo. El *Manifiesto* dio lugar a la realización de un golpe de estado llevado a cabo por el general Eguía, que dió paso al primer período absolutista tras la reinstauración borbónica, relegando al olvido las circunstanciales alusiones que tanto el propio *Manifiesto* como el decreto contenían, en relación a la convocatoria de Cortes o a la oportunidad de ciertas reformas. Su nombre alude a los párrafos iniciales del texto. Esta proclama ha suscitado cierto debate entre los historiadores acerca de sus auténticas motivaciones, si bien existe un criterio unánime respecto a su endeblez teórica y su nula calidad literaria.

Manos. (Del lat. *manus*.) *Equit*. Pies delanteros de los animales cuadrúpedos.

Manteleta. (Del lat. *mantum*, manto, velo.) *Indum*. Prenda femenina de abrigo y adorno, a modo de esclavina grande con puntas largas delanteras.

Mantellina. *Indum*. Véase Pelliza.

Manteo (Del fr. *manteau*, manto.) *Indum*. Capa larga con cuello, que llevan los eclesiásticos sobre la sotana y que en otro tiempo usaron también los estudiantes.
 || 2. Falda femenina tradicional, de bayeta o paño, ajustada en la cintura.

Mantilla. (Del lat. *mantum*, manto, velo.) *Indum*. Prenda femenina elegante y tradicional que cubre los hombros y la cabeza, confeccionada con tejido de seda,

lana, tul, blonda o encaje. En España, durante el siglo XVIII, las que usaban las petimetras eran de forma creciente desde las puntas hasta el centro, muy largas y con remate de moñas y escarapelas y guarnición de cintas de encaje denominadas *de antolas*. Otras eran de color blanco, con adornos de volantes muy anchos que se abrían en abanico rodeando el rostro y el pecho. También se confeccionaban en tejido de seda con remate de dientes de sierra y madroños. Las denominadas *mantillas de casco*, *rocador* o *terno* tenían el centro de tejido y el borde guarnecido con encaje; y las llamadas genéricamente españolas, estaban realizadas con encaje de blonda o granadinas. || **de niño**. Prenda tradicional rectangular, generalmente de bayeta o lana, usada para envolver y abrigar a los niños por encima del pañal, desde su nacimiento hasta que comenzaban a andar. Se conservan en todas las comarcas y se sujetaban con unos vistosos fajeros.

Manto. (Del lat. *mantum*, manto, velo.) *Indum*. Prenda de abrigo, a modo de capa, sujeta por los hombros, abierta por delante y suelta, que llevaban las mujeres sobre el vestido y con la cual se cubrían hasta los pies. || **2**. Prenda de abrigo, a modo de capa que algunos religiosos llevan sobre la túnica. El que lucen los cardenales, como signo de su dignidad, es de color púrpura. || **3**. Vestidura, generalmente recamada, que cubre algunas imágenes de la Virgen desde la cabeza hasta la parte inferior de la peana. || **4**. Rica vestidura ceremonial en forma de capa, que se ata por encima de los hombros y cubre todo el cuerpo hasta los pies. Es insignia de príncipes soberanos y de caballeros de las órdenes militares. || **5**. Prenda femenina elegante, abierta por delante, sujeta a la cintura y larga cola, que en actos solemnes y ceremoniales llevaban las damas que asistían a la corte. || **6**. Prenda femenina de cabeza y busto, amplia y hasta la cintura, a veces con recogido de frunces en la espalda, de tela o encaje que en ocasiones cubría el rostro, usado en España hacia mediados del siglo XVIII por las petimetras. || **capitular**. El que usan los caballeros de las órdenes militares para reunirse en capítulo. || **real**. Prenda ceremonial en forma de capa, emblemática de los monarcas reinantes, de color escarlata y forrada de piel de armiño, sobre la que se representan los escudos de armas de los soberanos.

Mantón. (Del lat. *mantum*, manto, velo.) *Indum*. Prenda femenina de abrigo y adorno, cuadrada o rectangular, guarnecida con fleco, que se usa sobre los hombros, generalmente doblado por la mitad y en diagonal. Existen diversos tipos, según los diferentes tejidos y motivos ornamentales con los que se elabore: adamascado, chinesco, quarterón, isabelino, liso, de Manila, etc. Véase también *Chal*.

Medalla. (Del it. *medaglia*.) *Joy*. Joya de oro, plata, platino o de cualquier metal, comúnmente redonda, con alguna figura, inscripción, símbolo o emblema. || **2**. Distinción honorífica o premio.

Medallón. (Del it. *medaglia*.) *Joy*. Joya en forma de caja pequeña y chata, donde generalmente se colocan retratos, pinturas, rizos u otros objetos de recuerdo. || **2**. Bajorrelieve de forma redonda u ovalada.

Media. *Indum*. Prenda de vestir exterior de cubrición que cubre el pie y parte de la pierna, de muy variada longitud y tipología, realizada en tejido de punto de lana, seda, etc., con o sin puntera y talonera, a veces con trabillas o hebillas. En España,

hasta 1730, aproximadamente, las medias llegaban más arriba de la rodilla; a esta forma de llevarlas se le denominaba *a la virulé*. Posteriormente se generalizó en el ejército el uso de ligas o *jarreteras* cerradas por hebilla. Pronto se generalizaron entre los oficiales. También reciben el nombre de *calzas y pedugos* si son cortas.

Miriñaque. *Indum.* Ahuecador interior confeccionado con tela rígida o muy almidonada y en ocasiones, con aros, que usaban las mujeres en Francia durante el siglo XVII, a imitación del guardainfante español que todavía pervivía. A mitad del siglo XVIII tiene forma de tonel y se agranda en elipse, hacia la década de 1760 sólo llega a la rodilla y desde 1770 empieza a decaer su uso conservándose sólo para las ceremonias de corte. También recibe el nombre de *Panier*. Véase *Guardainfante* y *Tontillo*.

Montar. (Del fr. *monter*.) *Equit.* Arte de cabalgar. || **a la brida.** Cabalgar en silla de borrenes o sobre montura rasa con los estribos largos. || **a la española.** Sinónimo de montar a la jineta. || **a la jineta.** Cabalgar con los estribos cortos y las piernas dobladas, pero en posición vertical desde la rodilla.

Montura. (De *montar*.) *Equit.* Bestia que se puede cabalgar, cabalgadura. || **2.** Conjunto de los arreos de una caballería de silla.

Moño. Rodete que se hace con el cabello para tenerlo recogido por comodidad, o por adorno encima, detrás o a los lados de la cabeza. Puede ser sólo de pelo o con un soporte en que se arrolla, bien como forma de peinado o bien para rizarlo. De acuerdo a su forma recibe diversos nombres: coca, castaña, etc.

Muceta. (Del it. *mozzetta*.) *Indum.* Esclavina corta de seda o de piel, que cubre el pecho y la espalda y se abotona o abrocha por delante. La usan prelados, doctores, licenciados y ciertos eclesiásticos como señal de dignidad.

N n

Neoclasicismo. *Art.* Estilo artístico y literario que floreció en Europa y Estados Unidos aproximadamente desde el año 1750 hasta comienzos de 1800. Se desarrolló especialmente en arquitectura y artes decorativas y se inspiró en las formas grecorromanas, pues aspiraba a restaurar el gusto y las normas clásicas. Más que un resurgimiento de las formas antiguas, el neoclasicismo hizo una relectura de ellas relacionando hechos del pasado con acontecimientos coetáneos. En este sentido, cuando los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y en América del Norte, los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el neoclasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República romana. Más tarde, cuando Napoleón I subió al poder en Francia, este estilo se modificó para servir a sus necesidades propagandísticas. Los artistas neoclásicos fueron los primeros que intentaron reemplazar la sensualidad y la trivialidad del rococó por un estilo lógico, de tono solemne y austero. El estilo neoclásico se desarrolló tomando como punto de referencia la excavaciones arqueológicas realizadas en las ruinas de las ciudades romanas de Herculano en 1738 y de Pompeya en 1748; la publicación de la obra *Antigüedades de Atenas* de los arqueólogos ingleses J. Stuart y N. Revett en 1762; y la entusiasta acogida –ensalzando la simplicidad y el sosiego del estilo grecorromano– que las ideas del historiador alemán J. Winckelmann tuvieron dentro del círculo de artistas reunidos en torno a él en el año 1760 en Roma –en el se incluían el pintor bohemio Anton Raphael Mengs, el escocés Gavin Hamilton y el estadounidense Benjamin West– . Entre los principales artistas neoclásicos destacan el pintor francés Jacques-Louis David, el arquitecto italiano Sabattini, los españoles Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, el escocés Robert Adam y el francés C. N. Ledoux.

Noble de Aragón. *Nobl.* Título nobiliario otorgado por privilegio real, a diferencia de la nobleza natural. Formaba parte de la nobleza no titulada, siendo un privilegio personal que no pasaba a sus descendientes.

O o

Ojal. (Del lat. *ocūlus*, ojo.) *Indum.* Elemento constructivo o decorativo recortado y circular con remate a punto de bordado o aplicando una pieza metálica, muy utilizado en los abrochaderos de las prendas y en la decoración del calzado de cuero.

Orden de Alcántara. *Embl.* Orden militar de caballería fundada en 1156 para la defensa de la fe cristiana y bajo la advocación de San Julián de Perero, por un grupo de nobles salmantinos al frente de los cuales se encontraba Suero Fernández Barrientos. Su sucesor, Gómez Fernández, colaboró estrechamente en las empresas militares del rey Fernando II de León, por lo que éste la tomó bajo su protección y amparo. La orden adoptó con carácter oficial la regla cisterciense y sus miembros se sometían a votos perpetuos de obediencia, pobreza y castidad. El papa Alejandro III la reconoció como orden de caballería mediante bula de 29 de diciembre de 1177 y el papa Lucio III confirmó sus prerrogativas con una nueva bula del 4 de abril de 1183. Sus caballeros vestían túnica blanca, capa negra y cruz al pecho de color verde. Participaron en numerosas contiendas en las fronteras de los reinos cristianos con el Islam. Sus victorias más famosas fueron la batalla de la Higuera y la reconquista de la ciudad de Alcántara, tras la cual el rey Alfonso IX les entregó en feudo dicha ciudad, donde se trasladaron. Desde ese momento comenzó a denominarse orden de Perero y Alcántara, prevaleciendo finalmente este último nombre. Con los Reyes Católicos la orden inició un lento declive en su protagonismo militar y político. En el siglo XVI, el papa Paulo III concedió a los caballeros legos de Alcántara relajación del voto absoluto de castidad –sustituyéndolo por el de la defensa de la Inmaculada– y libertad para disponer de sus bienes. Hasta el siglo XIX la orden poseía más de 50 villas y algunos colegios universitarios –primero en la Universidad de Alcalá y posteriormente en la de Salamanca–. Fue suprimida en 1872 y restaurada por Alfonso XII al comienzo de su reinado.

Orden de Calatrava. *Embl.* Orden militar de caballería fundada en el año 1158 por el abad Raimundo, del monasterio cisterciense de Fitero, para defender la villa de Calatrava la Vieja y proteger la ruta entre Andalucía y Toledo, asediada por los almohades. El papa Alejandro III, en 1164, confirmó la regla de la institución, que quedó sujeta a la regla del Cister y bajo el patrocinio y dependencia del abad de Scala Dei, en la Gascuña. Alcanzó un enorme poder y poseía más de setenta encomiendas, aceptando bajo su dependencia a la orden portuguesa de Avis –antes llamada de Evora–; la leonesa de Alcántara y las surgidas tras la disolución del Temple. En 1179 los frailes de Calatrava recibieron de manos de Alfonso II de Aragón el castillo de Alcañiz, base para la formación de una importante encomienda, como también lo fueron las de Calanda, Alcorisa y

Maella. Los monarcas aragoneses dispensaron su protección y beneficios a esta milicia, que correspondió colaborando activamente en la reconquista de las Baleares y del reino de Valencia. La Orden de Calatrava fue incorporada a la Corona española por los Reyes Católicos a partir de 1485. Llegó a tener bajo su jurisdicción más de 350 villas y unas 200.000 personas habitaban sus territorios. Su emblema distintivo es una cruz roja con cuatro lises en las puntas. Desde el siglo XIII se creó una rama femenina de la orden, a cuyas monjas se les conoce con el nombre de calatravas.

Orden de Carlos III. *Embl.* Orden civil de caballería instituida por el rey Carlos III en el año de 1771 para conmemorar el nacimiento del primer hijo varón del príncipe de Asturias, Carlos Clemente Antonio. El real decreto de creación y las primeras constituciones se publicaron el 24 de octubre de ese mismo año de 1771. La distinción estaba reservada a varones nobles y sirvió para premiar y distinguir a sujetos beneméritos y adeptos a la persona real. Cada caballero debía presentar un expediente de pruebas de su buena vida y arregladas costumbres, limpieza de sangre hasta sus bisabuelos y nobleza de sangre al menos en su línea paterna, según las leyes y fueros de España. Al ser recibido, juraba vivir y morir en la fe católica; no emplearse jamás contra la persona del rey, su casa ni sus dominios; servirle fielmente; reconocerle por único jefe y soberano de la orden; y cumplir con sus constituciones y estatutos. Como deberes espirituales, todos los caballeros estaban obligados a comulgar una vez al año –en la víspera o día de la Inmaculada– y a rezar las oraciones cada día. Las insignias de los caballeros consistían en una banda de seda azul celeste con los cantos blancos y una placa que se colocaba sobre el lado izquierdo del pecho en forma de cruz de ocho puntas de oro, rematadas en globos del mismo metal, esmaltados los brazos de blanco y azul celeste y cantonados de cuatro flores de lis de oro; en el centro, un óvalo de esmalte con la imagen de la Inmaculada Concepción, con la leyenda *Virtuti et Merito*; y encima de la cruz una corona de laureles. La Orden tenía su sede en la iglesia de San Gil de Madrid, donde se celebraban dos capítulos anuales –los días de la Inmaculada y de Difuntos– y se investía a los caballeros pensionados, a menos que asistiese el rey, pues en tal caso esta función se verificaba en la Real Capilla, donde también se realizaban las investiduras de grandes cruces y ministros. El rey Carlos IV reformó los estatutos fundacionales en 1792 y modificó la disposición de los colores de la banda –tres fajas iguales de los colores azul en los extremos y blanco en el medio–. Con posterioridad, los estatutos han sufrido diversas modificaciones y desde 1983 se extendió su concesión a mujeres. Actualmente es la máxima condecoración civil española.

Orden de Cristo. *Embl.* Orden de caballería fundada por el rey don Dionis de Portugal en 1318 y refrendada el año siguiente por el papa Juan XII. Trasladada a Brasil, pasó a tener carácter honorífico.

Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa. *Embl.* Orden civil creada por el rey Carlos IV –a instancias de su esposa la reina María Luisa de Parma– en 1792, reservada privativamente a mujeres y colocada bajo la doble advocación de Fernando III el santo y San Luis de Francia. La idea original se debió al abogado madrileño José de Vallugera y Núñez Bermúdez de Castro, quién en 1791

presentó a la reina el proyecto de creación de la condecoración, dirigida a distinguir a las damas de la nobleza de las señoras plebeyas, fomentando los casamientos entre iguales para evitar la decadencia nobiliaria. La Orden quedaba conformada como una institución estrictamente femenina, gobernada por la reina y compuesta por treinta bandas, reservadas a la primera nobleza española, sin contar a las personas reales, aunque este número podía ser ampliado a voluntad de la reina. Las insignias de la orden son una banda –generalmente de moaré de seda y algodón– de color blanco en el centro y con fajas exteriores moradas, que se luce terciada desde el hombro derecho al costado izquierdo. La anchura de esta banda es la mitad que la de las bandas de las órdenes masculinas. De ella pende una cruz de ocho puntas de oro y esmaltes en cuyo centro se dispone un óvalo con la imagen de San Fernando, de cuerpo entero, armado, coronado y con manto, que porta una espada en su mano derecha, mientras que la izquierda sostiene el globo u orbe real. El exergo del óvalo central y los bordes de los brazos de la cruz son de esmalte morado y el interior de los dichos brazos, de esmalte blanco. En los espacios entre los brazos de la cruz se disponen dos leones y dos castillos contrapuestos, unidos entre sí por una pequeña cadena. El conjunto de la cruz pende de una corona de laurel, dorada o verde, según los casos. Las damas nobles agraciadas con esta banda la recibían mediante una ceremonia de investidura, que se celebraba normalmente en las habitaciones de la reina.

Orden de Isabel la Católica. *Embl.* La Real y Americana Orden de Isabel la Católica fue creada por el rey Fernando VII el 14 de marzo de 1815 con la finalidad de premiar la lealtad y los méritos de ciudadanos españoles y extranjeros en bien de la Nación y muy especialmente a aquellos destacados por promocionar la prosperidad de los territorios americanos y de ultramar. El distintivo de la orden es una cruz de metal dorado con esmalte de color rojo, formada por cuatro brazos iguales y simétricos y, alternando con ellos, cuatro ráfagas bruñidas de cinco facetas. En su parte central lleva una corona de laurel atada con una cinta con la inscripción *A la lealtad acrisolada*, en la parte superior, y *Por Isabel la Católica*, en la inferior. En el centro aparece un escudo circular, formado por dos columnas coronadas, real la derecha e imperial la izquierda y como fondo, un sol en su orto, por el océano; rodeando las columnas y en cinta blanca, el lema *Plus Ultra*.

Orden de la Jarretera. *Embl.* Orden militar instituida por el rey Eduardo III en Inglaterra hacia 1345. Sobre su origen existen diferentes versiones, sin que ninguna de ellas haya sido aceptada como definitiva. Al principio estuvo integrada por el rey y veinticinco caballeros, pero posteriormente se fue ampliando hasta acoger a mujeres. Su insignia es una liga azul bordada en oro que porta el lema *Honni soit qui mal pense* –vergüenza para el que piense mal–, que los caballeros se atan en la pierna izquierda un poco mas arriba de la rodilla. Incluye también una estrella de ocho puntas a modo de condecoración y un collar de oro formado por veintiséis piezas en forma de jarretas.

Orden de la Torre y la Espada. *Embl.* Orden portuguesa fundada por el rey Alfonso V en 1459 y reorganizada en 1917. Tiene cinco clases y su distintivo es una estrella de cinco puntas pometeadas de oro, unidas por una guirnalda de roble, sumada por una torre. Va prendida de una cinta azul.

Orden de Lis de la Vendée. *Embl.* Orden de caballería, de corta duración, fundada por el rey de Francia Luis XVIII en torno al año 1816 y cuya divisa era una azucena pendiente de una cinta blanca.

Orden de los caballeros de Nuestra Señora de Montesa. *Embl.* Véase *Orden de Montesa*.

Orden de Malta. *Embl.* Véase *Orden de San Juan de Jerusalén*.

Orden de Montesa. *Embl.* Orden militar de caballería fundada por el rey Jaime II de Aragón para defender las costas levantinas de los ataques sarracenos que sufrían con frecuencia. Fue aprobada por el papa Juan XXII en el año 1317 y su nombre completo era orden de los caballeros de Nuestra Señora de Montesa. Poco después de que fuese suprimida la orden religiosa del Temple –en 1311– recibieron todas sus rentas y posesiones mediante la bula “*Ad fructus uberis*” promulgada por el papa Juan XXII. Su divisa inicial fue una cruz negra de sable, pero cuando en el año 1400 se les incorporó la orden militar de San Jorge de Alfama pasó a denominarse orden de Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama y dejó dicha insignia, tomando la cruz llana de gules. En 1587 el rey Felipe II transfirió el maestrazgo de la orden a la corona de España. Desde entonces son grandes maestros y administradores perpetuos los reyes de España, siendo actualmente una distinción meramente honorífica. En 1913, Alfonso XIII, de acuerdo con el Consejo de Ordenes, decidió que en lo sucesivo dicha orden usase la primitiva cruz negra floreada, llevando en su centro la roja plana de San Jorge.

Orden de Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama. *Embl.* Véase *Orden de Montesa*.

Orden de Perero y Alcántara. *Embl.* Véase *Orden de Alcántara*.

Orden de Perero. *Embl.* Véase *Orden de Alcántara*.

Orden de San Fernando. *Embl.* Orden militar instituida por decreto de 31 de agosto de 1811 para recompensar el valor militar y exaltar el valor patriótico. Fue una iniciativa de la Junta Suprema Central Gubernativa del Reino –máxima autoridad durante la ausencia de Fernando VII– que deseaba establecer una distinción que premiase el valor militar; sin prodigar grados ni ascensos. La orden admitía gran cantidad de distinciones y los premios podían ser en metálico, o consistir en la pública rendición de honores o en la concesión de títulos de nobleza. En 1815 un nuevo reglamento cambió el nombre de la *Orden Nacional de San Fernando*, sustituyéndola por el de *Real y Militar Orden de San Fernando*, modificando así mismo el enganche de las cruces con las cintas y el dorso de aquéllas, donde se recogía el lema *El Rey y la Patria*. También se extendieron los premios a los hechos acontecidos en América. Tras distintos avatares, ha llegado hasta la actualidad y se conoce popularmente por el sobrenombre de “Laureada”, alusivo a la corona de laurel que la rodea.

Orden de San Hermenegildo. *Embl.* Orden militar instituida en el año 1814 para recompensar a los militares distinguidos por su constancia en el servicio y su intachable conducta. Tiene como distintivo un escudo de contorno circular en el cual, en campo de azur, se representa la efigie de San Hermenegildo montado a caballo con una palma en la mano diestra, con la inscripción *Real y Militar Orden de San Hermenegildo*. El escudo lleva como adornos exteriores dos ramas de laurel de sinople, frutadas de gules, unidas por sus troncos y liadas en punta con lazo de gules timbrado de corona real.

Orden de San Jenaro. *Embl.* Orden de caballería fundada en el año 1738 por Carlos VII, rey de las Dos Sicilias, futuro Carlos III, rey de España, como medio de incrementar el prestigio de su dinastía y marcar la independencia de su reino. Los Estatutos de la Real e Ilustre Orden de San Jenaro se publicaron en italiano y español, limitando el número de miembros a sesenta nobles católicos romanos, que debían someterse a cualquier prueba formal de nobleza de sangre. La Orden fue puesta bajo la advocación de San Jenaro, obispo de Benevento y mártir en Pozzuoli en el año 305. Fue creada como equivalente a la Orden del Toisón de Oro otorgada por el rey de España y a la Orden del Espíritu Santo, que entregaba el rey de Francia. De hecho, era práctica frecuente que los príncipes de cada rama de la casa de Borbón recibiesen cada una de las tres órdenes. Sus distintivos son una banda roja de diez centímetros de anchura, terciada del hombro derecho a la cadera izquierda, de cuyo extremo pende una insignia de oro, en forma de cruz de Malta en esmalte blanco con los rayos de oro que se extienden a lo largo de los brazos, con cuatro flores de lis entre cada brazo y la imagen del obispo San Jenaro, en esmalte blanco y azul las vestiduras episcopales, subido en una nube de oro y sujetando con su mano izquierda los evangelios abiertos en los que descansan dos frascos de su sangre en el centro. La placa de la Orden es de plata, de igual forma que la de la banda, incluyendo en la imagen de San Jenaro el lema *In Sanguine Foedus* en oro sobre el esmalte azul en lugar de las nubes de oro. El collar de la orden está compuesto por dieciocho eslabones de oro, alternando flores de lis y dos eslabones en forma de C en esmalte blanco. En el centro del collar se sitúa la mitra del obispo encima de una cruz; y el báculo del que se suspende la insignia de la orden resalta en oro y esmalte.

Orden de San Juan de Jerusalén. *Embl.* Orden militar –cuya denominación oficial es *Soberana Orden Militar del Hospital de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta*– fundada después de la formación del reino latino de Jerusalén; aprobada por el papa Pascual II en el año 1113 y confirmada por el papa Eugenio III en 1153. Su función inicial era proteger el hospital de Jerusalén antes de las Cruzadas, por ello, durante un corto periodo, sus miembros fueron llamados *hospitalarios* o *caballeros hospitalarios*. Los hermanos –todos de origen noble– prestaban juramento de pobreza, obediencia y castidad y se comprometían a ayudar en la defensa de los Santos Lugares. Este requerimiento hizo que, desde el principio de su historia, en la orden primase la actividad militar. Formaron una comunidad que se guiaba por la regla de san Agustín. En un principio se dedicaron al cuidado de los peregrinos y de los cruzados, hasta que, a causa del fracaso del reino latino, tuvieron que abandonar Tierra Santa. Desde 1309, la Orden tuvo su sede central en la isla de Rodas, donde constituyeron un auténtico

estado territorial cuya marina se encargaba de mantener libre de musulmanes el este del Mediterráneo. La orden recibió las propiedades de los Caballeros Templarios en el año 1312. Tras ser expulsados de la isla de Rodas en 1522 por el sultán otomano Solimán I el Magnífico, no encontraron un lugar donde radicarse hasta 1530, año en que les fue cedida la isla de Malta. Una vez convertidos en gobernantes de esa isla dirigieron la defensa de la isla ante la invasión otomana en 1565. Su vestimenta consta de una capa negra en la que llevan bordada una cruz de Malta de ocho puntas. El gran maestre tiene título de príncipe, y su rango eclesiástico es equivalente al de los cardenales de la Iglesia católica.

Orden de Santiago. *Embl.* Orden militar y religiosa fundada en 1161 –y confirmada posteriormente por el papa en el año 1175– por 12 caballeros de León, con el fin de proteger a los peregrinos que iban a Compostela. Entre 1174 y 1499 su sede principal se estableció en la villa conquense de Uclés. Los componentes de esta orden militar participaron en la batalla de las Navas de Tolosa y también en la conquista de diversas ciudades andaluzas, entre ellas Jerez de la Frontera y posteriormente Granada. En tierras aragonesas hizo su aparición en 1210, año en que el maestre Fernando González colaboró con Pedro II en la ocupación de Montalbán (Teruel). El monarca donó la villa al maestre, que fundó allí la encomienda de la orden, llamada a ser casa matriz de sus establecimientos en la Corona de Aragón. El convento de la villa de Montalbán quedó sometido –en un principio– al prior de Uclés, quien sería el receptor de las rentas de los distintos centros santiaguistas. La orden incluía dos categorías de miembros: clérigos y laicos, siendo la de Santiago la única milicia religiosa de la Edad Media que admitía casados en sus filas. Participó activamente en la reconquista del reino de Valencia. A mediados del siglo XIII tuvo lugar el mayor incremento de los dominios de la orden, merced a donaciones y adquisiciones por compraventa, estabilizándose su patrimonio a fines de este siglo. Entre las más importantes posesiones santiaguistas en el reino de Aragón deben citarse el hospital de San Bartolomé de Zaragoza, la casa de la Merced de Teruel, la encomienda de San Marcos de Teruel y la localidad zaragozana de Villanueva de Huerva. Su divisa era una cruz roja –denominada de Santiago– en forma de espada, sobre una capa blanca. En 1493 los reyes Católicos se declararon administradores de la orden, agregando su maestrazgo a la Corona de Castilla.

Orden del Baño. *Embl.* Orden de caballería inglesa instituida por Jorge I en 1725, que recuperó el nombre de una anterior creada por Enrique IV en 1399 con motivo de su coronación y en beneficio de treinta y seis escuderos que, según costumbre, se bañaban la víspera para ser armados.

Orden del Espíritu Santo. *Embl.* Orden militar instituida en 1578 por Enrique III, rey de Francia, bajo la advocación del Espíritu Santo, para conmemorar que el rey había nacido el día de la Pascua de Pentecostés y en la misma fecha se celebraba el aniversario de su elección para la corona de Polonia y como sucesor a la de Francia. Inicialmente estaba conformada por cien caballeros elegidos por el propio rey –quien se reservó para sí la dignidad de gran maestre– para hacer frente a sus enemigos y para que procurasen la tranquilidad de la patria y ensalzasen la religión católica. La orden se componía de tres clases de miembros –grandes oficiales comendadores, oficiales y caballeros–. Se suprimió en 1789, pero fue

confirmada nuevamente por Luis XVIII y Carlos X, aunque después de la revolución de 1830 dejó de conferirse. Sus distintivos son una cruz –de oro esmaltada con ocho radios, que tiene en los ángulos flores de lis y en el centro una paloma de plata– y un collar –compuesto de flores de lis de las que salen llamas y borbollones, a modo de eslabones formando la letra H, inicial del nombre del fundador (Henri), coronada de yelmos y banderas–.

Orden del Toisón de Oro. *Embl.* Orden de caballería flamenca creada en 1430 por Felipe III el Bueno, duque de Borgoña y Brabante y conde de Flandes para conmemorar su boda con la infanta doña Isabel, hija del rey de Portugal, Juan I. Fue puesta bajo la advocación de la Virgen María y San Andrés y su objetivo era los caballeros que pertenecían a ella sirviesen a la Iglesia y a la fe cristiana. La divisa elegida era una alusión a la historia mitológica del vellocino de oro de Colcos y relacionada con ella está su lema *Ante ferit quam flamma micet* –Hiere antes de que se vea la llama–. Bajo el reinado de Felipe III, en el año 1433, el pontífice Eugenio IV aprobó la orden. La aprobación fue ratificada en 1516 por León X, fecha en la que no pertenecía ya al ducado de Borgoña, sino que, por herencia familiar, pasó a la casa de Habsburgo. Tras la muerte de Felipe III el Bueno, el ducado de Borgoña pasó a poder de Francia, pero no así los Países Bajos, donde el emperador germánico, Federico, impuso su dominio, reservándose la potestad de ser el supremo jefe de la orden del Toisón de Oro, al tiempo que preparaba la sucesión del Imperio en la persona de su nieto –más tarde emperador Carlos V de Alemania y I de España–. El emperador Carlos V reformó los estatutos para aumentar hasta cincuenta y uno el número de caballeros, regulando además los requisitos indispensables que debían reunir los caballeros para ser admitidos. Con la decadencia del imperio español, la orden del Toisón se constituyó como cuerpo independiente con facultades propias. No volvieron a reunirse sus capítulos y quedó reducida a un premio de lealtad, recompensa de servicios, trofeo de victorias, ya casi nada flamenca y enteramente española. La insignia es un gran collar de oro con las armas del duque de Borgoña, compuesto de eslabones dobles entrelazados con la leyenda *Ante ferit quam flamma micet*. Del collar pende el Toisón o vellocino de oro esmaltado, que cae sobre el pecho, con la leyenda *Pretium non vile laborum* –premio no desestimable al trabajo–.

Orden Imperial de la Cruz Estrellada. *Embl.* Orden de caballería instituida en Viena por Leonor Gonzaga –esposa del emperador Leopoldo I– quién la aprobó el 9 de septiembre de 1668 bajo el título de Sociedad de Damas Nobles de la Cruz Estrellada, disponiendo que siempre fuese jefe de la orden una princesa de la casa de Austria. Tiene como divisa una medalla, en cuyo centro hay una águila imperial de esmalte negro, cargada con una cruz de esmalte azul y otra de oro engarzada en aquella. El medallón –que se lleva pendiente de una corona de oro con una cinta negra– está rodeado de un círculo de esmalte azul, orlado de oro, con una corona de estrellas en su centro y en su parte superior una banda de esmalte blanco con la inscripción “*Salus et gloria*”.

Orden Nacional de San Fernando. *Embl.* Véase *Orden de San Fernando*.

Orden Real de España. *Embl.* Orden militar y civil instituida por José I Bonaparte el 18 de septiembre de 1809, para distinguir y premiar los servicios rendidos a su

majestad napoleónica. Tenía carácter civil y militar, aunque inicialmente solo era militar. Tenía tres grados –gran banda, comendador y caballero–; estaba gobernada por un Gran Consejo presidido por José I y existían también un gran canciller y un gran tesorero. Su emblema era una estrella de cinco puntas, esmaltada en rojo y fileteada de oro, con un medallón amarillo orlado de azul. Ostentaba en el reverso el león del escudo de España, con el lema “*Virtute et fide*” y en la otra cara, el castillo del escudo de España, con la inscripción “*Joseph Napoleo Hispaniarum et Indiarum Rex Instituit*”. Popularmente se la denominaba orden de la berenjena. Fue anulada por Fernando VII con su reinstauración dinástica.

P P

Panier. (Del fr.) *Indum.* Véase *Miriñaque*.

Pantalón. (Del fr. *pantalón*.) *Indum.* Prenda de vestir que se ciñe al cuerpo en la cintura y baja cubriendo cada pierna hasta los tobillos. Se confeccionan en tejidos muy variados y según su forma se distinguen numerosos tipos: abotinado, bombacho, de montar, de trampillas, etc.

Pañuelo. (Del lat. *pannus*.) *Indum.* Prenda, generalmente cuadrada, con uso muy variado, cubrición, adorno e higiene de uso femenino y masculino. Tiene distintas denominaciones según sus motivos decorativos, tamaño y colocación: De ocho puntas, medio pañuelo, pico, pañoleta, de cabeza, de cuello, de talle, de bolsillo, de mano, de nariz, de ramo, de merino o mil colores, portugués –si es de lana estampado–, francés –si es de algodón estampado–, de tres cenefas o galerías, de rosas, de hierbas, de sandía, etc. Véase también *Fichú*.

Pasamanería. *Indum.* Conjunto de elementos de guarnición –galones, trencillas, cordones, borlas, flecos, etc.– realizados con seda, lino, algodón y metal para adornar las prendas indumentarias. Véase también *Alamar*.

Pelliza. (Del lat. *pellicia*, hecho de pieles.) *Indum.* Prenda de abrigo hecha o forrada de pieles finas. || **2.** Chaqueta de abrigo con el cuello y las bocamangas reforzadas de otra tela. || **3.** En el siglo XVIII, prenda femenina muy amplia a modo de capa, usada en verano y en invierno, a veces acolchada y ribeteada de piel o encajes, con ojales para sacar los brazos y capucha. || **4.** En el siglo XIX, capote o mantón forrado, de tres cuartos de largo, con o sin puntas o mangas y usado para la salida de noche durante la época romántica, también llamado *Mantellina* y *Manteleta*. || **5.** *Mil.* Chaquetón corto con cuello, puños y borde recubierto de pie, propio de los cazadores de caballería. Era una prenda que también usaban los húsares: Así aparece en numerosas representaciones pictóricas colgada del hombro izquierdo, sobre el dolmán.

Peluca. (Del fr. *perruque*.) Cabellera postiza. En el siglo XVIII la utilizaban los oficiales del ejército y las personas nobles y distinguidas, primero con dos bucles y posteriormente con uno sólo a cada lado de la cabeza.

Pendiente. (Del lat. *pendens-ntis*.) *Joy.* Adorno femenino que se luce colgando en la oreja. Puede estar labrado en diversos materiales y poseer larguras y formas diferentes.

Petimetre. (Del fr. *petit maître*.) Denominación utilizada en España desde el siglo XVIII para aludir a un hombre joven que se arregla mucho, se preocupa

excesivamente por su compostura y aspecto y sigue rigurosamente la moda. Es sinónimo de *Currutaco* y *Lechuguino*.

Peto. (Del lat. *pectus*, pecho.) *Indum*. Adorno o vestidura que se pone en el pecho. || **2.** Prenda de forma triangular que complementa el cuerpo del vestido femenino del siglo XVIII: las batas, medias batas, vestidos a la polaca y a la circasiana. A veces se presenta con un remate inferior en pala y con costados envarados o emballenados y que se une o se sujeta al cuerpo del vestido con cintas, corchetes o alfileres. || **3. Mil.** Pieza delantera de la coraza.

Petral. (Del lat. *pectorāle*.) *Equit*. Correa o faja que, asida por ambos lados de la parte delantera de la silla de montar, ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura.

Pinjante. *Equit*. Adorno metálico que forma parte del enjaezamiento del caballo, realizado en diferentes metales como cobre o bronce, habitualmente coloreado con esmaltes. Su uso se remonta a la antigüedad y pervive hasta el siglo XVI, en el que fue poco a poco sustituido por otro tipo de adornos como las borlas. Presenta formas y dimensiones variables. Los temas que representa son diversos: religiosos, heráldicos, epigráficos, mitológicos, etc. Además de servir de adorno, constituye un certificado de propiedad sobre la caballería y aporta significados simbólicos según su forma, atribuyendo al caballo que los porta cualidades como vigor y velocidad. Puede estar conformado por una sola pieza o por dos piezas articuladas. En este segundo caso la pieza superior sirve para su sujeción.

Pluma. (Del lat. *pluma*.) Instrumento de escritura que emplea una pluma de ave cortada convenientemente en la extremidad del cañón. || **2. Indum.** Pluma preparada para servir de adorno. || **3.** Adorno hecho de plumas.

Plumero. (Del lat. *plumarium*.) Caja o recipiente donde se tienen las plumas de escribir. || **2. Indum.** Adorno compuesto por un penacho de plumas dispuesto en un casco o sombrero.

Polaina. (Del fr. *poulaine*, calzado.) *Indum*. Prenda masculina a modo de media calza, que cubre el zapato y la pierna desde el empeine hasta la rodilla. Se confecciona con tejidos de paño o cuero y a veces se abrocha en el lateral con botones o cintas.

Prefecto. (Del lat. *praefectus*.) *Adm*. Gobernador de cada uno de los departamentos administrativos creados en Francia por la Constitución de 1791.

Pulsera. *Joy*. Joya de metal fino, con piedras o sin ellas, sarta de perlas, corales, etc., que se lleva en la muñeca como adorno o para otros fines.

Puntilla. *Indum*. Elemento decorativo, de encaje u otra técnica textil, que se aplica como guarnición plana, fruncida o tableada en el borde de pañuelos, toallas, vestidos, camisas, etc. Véase *Encaje*.

Puñal. (Del lat. *pugnāle*.) *Arm*. Arma blanca, a modo de daga corta, que solo hiere de punta.

Puñetas. (Del lat. *pugnus*.) *Indum*. Encajes finos que se colocan en los puños de la camisa.

Puño. (Del lat. *pugnus*.) *Indum*. Parte de una prenda que remata el borde de la manga y rodea la muñeca, puede ser sencillo, doble, vuelto, o con tirilla. En el siglo XVIII, y en la casaca se generaliza el uso de anchas vueltas con botones decorativos; en cambio, en el frac, el puño es vuelto y con bocamanga abotonada.

R r

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. *Inst.* Institución cultural creada en Valencia por los académicos de esta ciudad, quienes ya habían fundado anteriormente la de Santa Bárbara, y apoyados por los altos cargos municipales de la ciudad decidieron solicitar autorización al rey Carlos III para crear una nueva Academia, que puesta bajo su patronazgo, fuera continuadora de la anterior. El Rey autorizó su creación aceptando la denominación de *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos*, aprobando sus Estatutos en 1766. Sus objetivos artísticos eran similares a los de la madrileña Academia de San Fernando y, emulándola, logró ser la segunda creada en España por Real Decreto. Impartió docencia, ejerció un decidido control sobre el arte valenciano y desde muy temprano comenzó a recibir valiosas donaciones de obras de arte que enriquecieron su patrimonio.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Inst.* Institución cultural española inspirada en el movimiento ilustrado y en el academicismo que inundó Europa durante todo el siglo XVIII. Su creación fue aprobada por el rey Felipe V en el año 1744, aunque sus estatutos fueron aprobados definitivamente en 1751, bajo el reinado de Fernando VI. El objetivo que perseguía era convertir la creación artística en una materia de rango universitario para lo cual llevó a cabo diversas actividades docentes y pensionó a diferentes artistas para que pudiesen estudiar en el extranjero. En su primera etapa la Academia contó con un protector; un viceprotector; seis consiliarios; un director general, seis maestros directores –dos para cada rama– y tres tenientes de los mismos; seis sustitutos; dieciséis profesores –cuatro de pintura, cuatro de escultura y ocho de arquitectura–; un secretario; un contador; un tesorero; un demostrador anatómico y un sustituto del mismo; un conserje; un portero; y dos modelos. También se crearon ocho plazas para grabadores, talladores en relieve, pintores miniaturistas de flores, de animales, países, mármoles y perspectivas. Existían tres clases de académicos: de honor, para personas aficionadas o conocedoras de alguna de las artes; de mérito o supernumerarias; y de gracia. En 1757, unos nuevos estatutos incrementaron el poder real y paulatinamente recortaron la autoridad de los profesores. La academia fue colocada bajo la advocación de San Fernando. Su divisa representaba los atributos de las tres Artes mientras una mano arrojaba sobre ellas otras tantas coronas, figurando alrededor de la misma la leyenda *Non coronabitur nisi legitime certaverit*. El rey Carlos IV firmó en 1793 unos nuevos estatutos que renovaron la academia y crearon nuevas enseñanzas; de perspectiva para pintores y escultores; de anatomía y de copia de estampas. Paulatinamente, a lo largo de los siglos XIX y XX nuevas reformas intentaron adecuar sus enseñanzas a la evolución de las artes, mientras la corporación iba atesorando una colección de

obras artísticas muy valiosa, fruto, principalmente de donaciones y de su mecenazgo.

Real Academia de la Historia. *Inst.* Institución cultural española dedicada a las disciplinas históricas, creada por Real Orden de 18 de abril de 1738 promulgada por el rey Felipe V. Sus antecedentes se localizan en una concurrida y afamada tertulia que varios eruditos e ilustrados madrileños comenzaron a mantener desde 1735 en el domicilio de don Julián Hermosilla, abogado de los Reales Consejos, para tratar temas de Historia. Dicha tertulia se autodenominó *Academia Universal* y fijó como su objetivo –en los estatutos aprobados por la Junta fundacional– ocuparse del desarrollo en España de las ciencias, las artes y las buenas letras. La orden de fundación sirvió para aprobar los primeros estatutos por los que habría de regirse la nueva corporación, elaborados por la Junta fundacional. En 1744 se incorporó a sus funciones, el regular los oficios de cronistas, tanto generales como particulares, de nombramiento real, siéndole confirmada la condición de Cronista de Indias por el Rey en 1755. Estaba compuesta por miembros numerarios y miembros correspondientes –residentes en las capitales de provincia y algunas de las principales localidades de éstas– y organizaban su tarea a través del trabajo en comisiones, dedicadas a diferentes aspectos históricos.

Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. *Inst.* Institución creada en 1792 por el rey Carlos IV, a imagen de la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando. Contribuyó a su fundación el decidido apoyo que le prestó la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y su iniciativa de erigir una escuela de dibujo patrocinada por Juan Martín de Goicoechea, quién logró alojamiento para las enseñanzas en las salas bajas del palacio renacentista de los Zaporta. Tanto el profesorado como el alumnado de esta escuela pasaron a la Academia de San Luis cuando esta inició sus actividades el 11 de abril de 1793. En sus aulas se impartieron enseñanzas de pintura, arquitectura, escultura y grabado, en niveles análogos a los que se cursaban en la de San Fernando. La labor pedagógica de la Academia fue interrumpida el 31 de octubre de 1849 por real orden de Isabel II, que redujo la institución a un cuerpo de académicos, con número cerrado, distribuidos en varias secciones –una agrupaba a los académicos eruditos, en número de diez; otra agrupaba a otros diez académicos profesionales; y unos y otros estaban agrupados en tres secciones (pintura, escultura y arquitectura)–. Esta estructura se mantuvo hasta 1933, en que se reorganizó en cinco secciones que suman en total los veintiocho individuos que hoy componen la Academia. La advocación de San Luis la recibió en honor de la reina María Luisa de Parma.

Real Academia Española de la Lengua. *Inst.* Institución cultural española fundada en 1713 por iniciativa de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona –que fue su primer presidente– e inspirada en la *Accademia della Crusca* y la *Académie Française*. Su famoso lema –*Limpia, fija y da esplendor*– fue acuñado en 1715 y entre sus ambiciosos objetivos destacan: velar por la pureza, propiedad y esplendor de la lengua castellana; investigar sus orígenes; fijar sus principios gramaticales; extender sus escritos antiguos y promover la reimpresión de las obras clásicas en ediciones esmeradas. En su origen estuvo constituida por ocho académicos, número que se fue ampliando

paulatinamente. En 1870 se autorizó la creación de otras academias correspondientes en los países de origen español, para colaborar en la elaboración del *Diccionario* y de la *Gramática* e informar del estado de la lengua en sus respectivas regiones.

Real Acuerdo. *Adm.* Véase *Chancillería*.

Real Casa de Misericordia de Zaragoza. *Inst.* Centro asistencial y de beneficencia que surgió a propuesta de Ignacio Garcés –Padre de Huérfanos– y se inauguró en Zaragoza el 8 de septiembre de 1669. Su finalidad era recoger a los pobres imposibilitados para el trabajo, dándoles la oportunidad de vivir recogidos sin mendigar; lo que permitiría expulsar de la ciudad a los capacitados para el trabajo, pero que preferían vivir de la limosna. Numerosos particulares se comprometieron a ofrecer aportaciones semanales y gran parte de los conventos estaban dispuestos a entregar las limosnas que daban a diario en sus porterías a los mendigos, todo lo cual se consideraba suficiente para sostener el hospital. No obstante, a finales del siglo XVII, las limosnas se redujeron y los pobres seguían pululando por la ciudad. A comienzos del siglo XVIII la institución se modernizó, saneó su economía y acogió a numerosos adolescentes a los que enseñó a hilar lanas, estambres y cáñamos. En el censo de 1723 figuraban recogidos 150 hombres, 240 mujeres, 225 muchachos y 30 estudiantes.

Real Compañía de Filipinas. *Econ.* Sociedad mercantil creada en marzo de 1785, que permaneció activa hasta su extinción en 1834. Su constitución tuvo lugar a instancias –en gran parte– de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas y estuvo motivada por la retirada de la exclusividad del comercio con Venezuela, así como por las pérdidas producidas por la guerra contra Inglaterra en 1779. La necesidad de dar un nuevo rumbo a los negocios desarrollados por la Compañía de Caracas, hizo que en julio de 1784, Francisco de Cabarrús –accionista de la misma y director del Banco de San Carlos– presentase a la Junta una propuesta para crear una compañía que, además del comercio con Venezuela y con los mares del Sur, en competencia con los particulares, ejerciese, en exclusiva, el comercio con Filipinas. El capital que esta iniciativa requería procedía de la Compañía de Caracas y de los Cinco Gremios Mayores de Madrid y prácticamente todos los accionistas de la Compañía de Caracas pasaron a la nueva empresa mercantil, incluido el equipo directivo, y sus instalaciones. Su objetivo inicial era favorecer el crecimiento económico del archipiélago filipino. En los cincuenta años de su existencia se sucedieron cuatro monarcas, dos guerras contra Gran Bretaña y Francia, la emancipación de la practica totalidad de las colonias americanas y profundos cambios ideológicos y políticos de España. Nació, pues, con las doctrinas económicas del siglo XVIII y vino a morir a consecuencia de las ideas del liberalismo económico del siglo XIX. Véase además *Cinco Gremios Mayores de Madrid* y *Real Compañía Guipuzcoana de Caracas*.

Real Compañía Guipuzcoana de Caracas. *Econ.* Sociedad mercantil constituida por Real Cédula de 25 de septiembre de 1728, que desarrolló actividades comerciales hasta 1785, fecha en la que, en cierta medida, quedó refundida en la Real Compañía de Filipinas. Su sede estuvo en San Sebastián hasta 1751, año en el que se trasladó a Madrid. Su reglamento de funcionamiento se reguló en noviembre de

1728; en él quedó establecida la naturaleza de su principal actividad –comerciar con el cacao en Venezuela, producto hasta entonces en manos del comercio holandés–; el monto del capital social inicial –1.500.000 pesos–; y la relación de sus accionistas –la Corona, la provincia de Guipúzcoa, el Consulado de San Sebastián, el ayuntamiento donostiarra, la Universidad de Oñate y diversos particulares como José M. de Vildosola, José de Sopeola, Juan A. de Claessens, Ayerdi y Yunibarbia–. La Compañía estableció factorías en la Guaira, Caracas, Puerto Cabello, San Felipe, Maracaibo, Cumaná y Guayana. El comercio de la Compañía estuvo basado en el intercambio que se realizaba desde Guipúzcoa de productos destinados al abastecimiento de la colonia venezolana –hierros, tejidos, mercería, productos agrícolas, etc.–, y la importación desde ésta de diferentes materias primas –cacao, tabaco y cuero, principalmente–. En 1742 la Compañía consiguió la exclusiva del comercio con la provincia de Caracas, lo que supuso en 1749 una rebelión contra su actuación. Esto supuso la suspensión temporal de sus actividades y el traslado en 1751 de la sede comercial a Madrid. A partir de 1778 –con la aplicación del *Reglamento para el comercio libre*– la compañía de Caracas perdió su monopolio, lo que provocó –unido a la guerra mantenida contra Inglaterra en 1779– que en 1785 clausurase sus operaciones. Véase además *Cinco Gremios Mayores de Madrid y Real Compañía Guipuzcoana de Filipinas*.

Real Hospital e Iglesia del Buen Suceso. *Inst.* Institución religiosa creada por Enrique IV de Castilla quién, tras una epidemia que despobló Madrid, alzó entre las actuales calles de Alcalá y Carrera de San Jerónimo un hospital para soldados y criados de la Real Casa bajo la advocación del Buen Suceso, para recordar el hallazgo en las montañas de Cataluña de una imagen de la Virgen. Este hospital fue derribado en 1854 para alzar otro con idéntica finalidad y nombre en la calle de la Princesa. Frente al Buen Suceso, de pobre y antiestética traza, lucía una bella fuente, hasta que en 1616 fue sustituida por otra con la estatua de Diana, y a la que el vecindario bautizó con el nombre de la "Mariblanca".

Real Maestranza de Sevilla. *Inst.* Institución nobiliaria fundada en 1670 durante el reinado de Carlos II cuyo objeto era el adiestramiento de la nobleza en el manejo del caballo, de gran utilidad para la formación de oficiales militares así como para su entrenamiento bélico al servicio de la Corona. Sus antecedentes inmediatos se remontan a la conquista de Sevilla en el año 1248 por el rey Fernando III el Santo, cuando los caballeros que le acompañaron fundaron una Cofradía o Hermandad Caballeresca –bajo la advocación de San Hermenegildo– con el fin de adiestrarse en el manejo de las armas y las prácticas ecuestres. Desde sus inicios, la Real Maestranza de Caballería organizó funciones públicas en las principales plazas de la ciudad, fiestas de toros y cañas, alcancías, manejos y picaderos por motivos muy diversos, como estancias reales, efemérides y fiestas religiosas. Durante los siglos XVIII y XIX, extendió sus actividades a la crianza de yeguas y potros para el entrenamiento. El emblema de la institución es la imagen de un joven a caballo con guirnalda de laurel en la cabeza y dardo en la mano, dentro de un escudo de campo de plata con corona real, colocado sobre un ara con la inscripción *UTRIUSQUE INTEREST* y sostenido por la diosa de la Paz y por la de la Guerra, caracterizadas con sus atributos característicos.

Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. *Inst.* Institución privada característica del siglo XVIII español orientada a promover el desarrollo económico del país, conjugándolo con el afán de mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos a través de la extensión de la cultura y la educación a todos los grupos sociales. La *Aragonesa* se fundó en 1776, como continuación del modelo de sus predecesoras –la *Real Sociedad Matritense*, fundada en 1775 y la *Vascongada*, instituida en 1765– y dando respuesta a la carta circular que en 1774 el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes, envió a todas las autoridades provinciales, acompañada de un ejemplar de su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Su Junta preparatoria se reunió con carácter preparatorio en los salones del Ayuntamiento de Zaragoza, a partir del 3 de marzo de 1776. Estaba formada por el conde de Sástago como director, Ramón de Pignatelli como censor, Carlos González como secretario, Ramón Amat como contador, Juan Martín de Goicoechea como tesorero, el marqués de Ayerbe como vicedirector, Tomás Fermín de Lezaún como vicesecretario y Antonio Florencia como vicecontador. Su programa de actividades se recogió en el discurso inaugural, dictado por Ramón Pignatelli, el 22 de marzo de 1776. Se proponía en materia agrícola mejorar la calidad y el rendimiento de los cultivos, estudiar la flora aragonesa para aprovechar plantas útiles y experimentar la labranza de prados artificiales. En materia artesano-industrial proponía recuperar el control de los yacimientos mineros adjudicados a extranjeros; fomentar la industria de la porcelana, el blanqueo de lienzo y los tintes de lanas y sedas; y difundir el sistema de Vaucanson como método de hilado de la seda. Como medidas comerciales, proponía terminar con las aduanas interiores; prohibir la exportación masiva de materias primas; gravar la importación de manufacturas extranjeras; y poner coto al monopolio que los comerciantes franceses ejercían sobre los vinos y los cereales aragoneses.

Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. *Inst.* Institución privada característica del siglo XVIII español orientada a promover el desarrollo económico del país, conjugándolo con el afán de mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos a través de la extensión de la cultura y la educación a todos los grupos sociales. Entre sus promotores figuran destacados comerciantes y financieros, como Vicente de Rivas, José Faustino Medina y José Almazara, quienes el 30 de marzo de 1775 pidieron licencia al rey para fundar la Sociedad. Los tres fundadores eran amigos de Campomanes y no tuvieron dificultades para obtener la aprobación definitiva, otorgada el 17 de junio. Tres meses después, el 16 de septiembre, la Matritense se inauguraba solemnemente, bajo la presidencia de Campomanes. Sus estatutos –modelo de todos los que se aprobaron después en el resto del país– exigían que la institución fomentase activamente la industria y la agricultura, ofreciese premios para los mejores ensayos sobre agricultura y mantuviese escuelas industriales y de artes y oficios. Los miembros se comprometían a sufragar los gastos mediante el pago de una cuota, pero el rey demostró su entusiasmo dotándola de tres mil reales anuales para premios. La institución consiguió pronto una organización eficaz y altas cotas de actividad en el desarrollo de proyectos relativos a la agricultura, la industria, las artes y los oficios, la educación, la beneficencia, etc.

Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País. *Inst.* Institución privada característica del siglo XVIII español orientada a promover el desarrollo económico del país, conjugándolo con el afán de mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos a través de la extensión de la cultura y la educación a todos los grupos sociales. La *Vascongada* fue la más temprana de estas sociedades y la única de todas ellas que surgió de forma autónoma, sin vinculación con el poder central. Su origen está en las tertulias de los Caballeros de Azcoitia constituidas por nobles y clérigos ilustrados guipuzcoanos que conversaban sobre temas económicos y culturales. Su fundador fue Javier María de Munibe e Idiáquez, conde de Peñafiorida, quien en Vergara en el año 1765 logró la aprobación de Carlos III para la nueva institución. Entre sus miembros figuraban reformistas y políticos de la época como Foronda, Olavide y Villahermosa. Sus preocupaciones principales giraban entorno a la educación y la formación de la juventud, para la que promovieron iniciativas diversas como la creación de una biblioteca entre cuyos fondos se encontraba una edición de la *Enciclopedia*; la puesta en marcha de una escuela de metalurgia y el Seminario de Vergara. Además, realizaron actividades que promovían el desarrollo de la ciencia –especialmente la aplicada, como agronomía, metalurgia, química, economía política y estadística–; del bienestar social –fundación del Hospital de Vitoria– y del tejido empresarial –extensión de los cultivos de lino y fundación de una fábrica de cuchillería–. Para desarrollar estos fines crearon premios que fomentaban la iniciativa de los que participaban en el proceso productivo. Algunos de los temas de interés de sus discusiones económicas eran: la compatibilidad o no de la condición nobiliar y el ejercicio del comercio, la polémica sobre el lujo y la búsqueda de medios para promover el desarrollo de los sectores productivos y estimular el trabajo. Basándose en los éxitos de ésta y de otras sociedades extranjeras –como las de Berna y de Dublín– el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes instó en 1774 a la creación de entidades similares mediante la circular de 18 de noviembre que envió a todas las autoridades provinciales, acompañada de un ejemplar de su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*.

Real y Americana Orden de Isabel la Católica. *Embl.* Véase *Orden de Isabel la Católica*.

Real y Militar Orden de San Fernando. *Embl.* Véase *Orden de San Fernando*.

Real y Militar Orden de San Hermenegildo. *Embl.* Véase *Orden de San Hermenegildo*.

Reales Guardias de Corps. *Mil.* Cuerpo militar creado en Francia con carácter permanente después de la Guerra de los Cien Años, cuyas funciones siempre estuvieron vinculadas con la protección de las diferentes casas reales europeas. En España, el cuerpo de las Reales Guardias de Corps se fundó, bajo inspiración francesa, en 1706. Aunque de número reducido, prestaba servicio en la intermediación de la familia real y se organizaba en compañías de acuerdo con la procedencia de los soldados, que eran de extracción distinguida y tenían la categoría de oficiales del ejército. El conjunto de la Guardia se reorganizó en 1742, con el nombre de *Tropas de la Casa Real*. Inspiradas en el modelo francés,

aumentaron considerablemente de dotación a principios del siglo XIX, siendo considerada una fuerza de la máxima confianza política y militar. Desde 1814 se denominaron Guardia de la Casa Real.

Redecilla. (Del Lat. *retícula*, pequeña red.) *Indum*. Prenda de malla utilizada por hombres y mujeres para recoger el pelo o adornar la cabeza. || 2. Tocado femenino en forma de retícula de pelo usada durante el II Imperio para cubrir el moño bajo. Véase además *Cofia* y *Escofieta*.

Redingote. (Del fr. *redingote* y éste del ing. *riding-coat*, traje de montar.) *Indum*. Prenda masculina de abrigo, a modo de levitón o capote de poco vuelo, con mangas anchas, usado para montar a caballo.

Regidor. (Del lat. *regēre*.) *Adm*. Funcionario que tenía a su cargo tareas administrativas y que junto con los alcaldes, formaban el gobierno municipal. Originariamente eran elegidos con carácter vitalicio por los vecinos –o cabezas de familia– reunidos en concejo. Durante el reinado de Alfonso XI –a causa de la progresiva intervención del monarca en el gobierno municipal– los regidores empezaron a ser designados por la corona. Con la aparición del corregidor, el control de la gestión de los cabildos se hizo más efectivo y desapareció la tradición democrática que había caracterizado, en sus orígenes, al municipio castellano. El gobierno municipal –compartido por regidores y corregidores– estuvo monopolizado desde entonces por las oligarquías urbanas, que gobernaban en provecho propio y del monarca y llegaban a comprar los cargos municipales. Esta institución pasó a los cabildos americanos.

Retrato. (Del lat. *retractus*, tratar de nuevo, copiar, renovar.) *Art*. En sentido estricto, el término 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. Los retratos pueden ser dibujos, pinturas, esculturas, grabados, fotografías o cualquier otro tipo de estampaciones y siluetas recortadas en papel. Abarcan desde trabajos en miniatura, tallados en un camafeo o acuñados en una moneda, hasta estatuas de tamaño natural e incluso mayores. Algunos retratos son de tipo formal, presentados de manera idealizada, como sucede con la mayoría de las esculturas de tipo funerario. Otros son bocetos espontáneos o caricaturas ingeniosas. A menudo, la principal preocupación del artista radica en decidir cómo combinar su visión particular del sujeto con la apariencia real del mismo para crear con ello una obra de arte.

Riendas. (Del lat. *retīna*, de *retinēre*.) *Equit.* Cada una de las dos correas, cintas o cuerdas que, unidas por uno de los extremos a las camas del freno, lleva asidas por el otro el que gobierna la caballería.

Rococó. (Del fr. *rocaille*, *rocalla*.) *Art.* Estilo pictórico y decorativo típicamente dieciochesco, que se caracteriza por una ornamentación elaborada, delicada y recargada. El periodo del rococó se corresponde aproximadamente con el reinado de Luis XV, rey de Francia entre 1715-1774. Sus orígenes exactos son oscuros, pero parece haber comenzado con la obra del diseñador francés P. Lepautre – quien introdujo arabescos y curvas en la arquitectura interior de la residencia real en Marly– y con las pinturas de J.-A. Watteau –cuyos cuadros de colores delicados sobre escenas aristocráticas en un entorno idílico rompían con el heroísmo del estilo de Luis XIV–. En decoración, el estilo se caracterizó por una ornamentación basada en arabescos, conchas marinas, curvas sinuosas y en la asimetría. En pintura se caracterizó por el uso de colores pastel más bien pálidos. Los pintores más representativos del rococó fueron F. Boucher y J.-H. Fragonard. El primero es conocido por pintar escenas de tocador con desnudos de angelotes rosados y regordetes; mientras que el segundo de ellos se caracteriza por las escenas galantes desarrolladas en el interior de alcobas o en claros frondosos. En cuanto a la decoración, el estilo rococó alcanzó su cumbre en el hotel Soubise en París, trabajo que comenzó en el año 1732 y al que contribuyeron un gran número de artistas y decoradores notables entre los que destacan G. G. Boffrant y R. A. Delamair. El estilo rococó se difundió rápidamente por otros países europeos, particularmente por Alemania y Austria, donde se entremezcló con el estilo barroco creando un estilo suntuoso y profuso, especialmente en iglesias y espacios sagrados. Culminó con el trabajo del arquitecto y diseñador bávaro F. de Cuvillies en su obra del pabellón de Amalienburg (1734-1739) cerca de Munich, cuyo interior, parecido a un joyero, estaba compuesto de espejos, filigranas de plata y oro y de paneles decorativos. En España, La Granja de San Ildefonso es el edificio más próximo a este estilo artístico, aunque el rococó francés se dio más en la decoración de interiores. El estilo rococó dio paso al austero estilo neoclásico a finales del siglo XVIII y desapareció después de la Revolución Francesa de 1789 de manera repentina y por completo.

Roquete. (Del cat. u occ. *roquet*, sobrepelliz.) *Indum.* Especie de sobrepelliz cerrada y con mangas cortas.

S S

Sable. (Del al. *säbel*, a través del fr.) *Arm.* Arma blanca, algo curva, comúnmente de un solo corte semejante a la espada. Desde el siglo XVIII, fue el arma genérica de la caballería en todos los países. La evolución del equipamiento militar fue reduciendo paulatinamente al sable a mero objeto del uniforme de gala, presente en determinados actos militares como guardias, desfiles, etc.

Saya. (Del Lat. *sagĭa*.) *Indum.* Prenda femenina en forma de falda con vuelo, ajustada en la cintura con broches de cintas, corchetes o automáticos. En el siglo XVIII se denominaba también *saya remangada* cuando se usaba recogida por delante, con uso de contenedor; totalmente enrollada a la cintura para protegerla de los roces y de la suciedad; recogida en la espalda para cubrir y abrigar la cabeza o simplemente con recogidos de adorno. Véase también *Basquiña*.

Secretario del Despacho Universal. *Adm.* Secretario o ministro con quien el rey despachaba las consultas pertenecientes al ramo del que estaba encargado. La institución surgió en el siglo XVII cuando, presentes ya los validos, los reyes dejaron de tener un gabinete de secretarios privados. Desde 1621 fue sistemáticamente escogido un secretario experto para que se ocupase de este despacho central, quien recibía y devolvía papeles de todos los Consejos. Con el paso del tiempo se configuró como un oficio autónomo, proyectado a asuntos de cualquier tipo y cuyo titular, por esta razón, se llamó *Secretario del Despacho Universal*. Con los Borbones esta institución dio paso a la *Secretaría de Estado y del Despacho*. Véase además *Valido real*.

Secretario del Rey. *Adm.* Título concedido en España por el monarca –desde la Edad Moderna– bajo cuya denominación se incluyen tres tipos de funciones diferentes: los que ostentan el título como una simple distinción retribuida u honorífica, que se sobreañade a su propio quehacer; los que siendo secretarios del rey, lo son también de los Consejos, y muy señaladamente del Consejo de Estado; y por último, los que se incorporan al entorno inmediato del monarca y despachan con él como secretarios privados o particulares. Las dos últimas clases de secretarios desempeñaron un papel de primer orden en la consolidación del aparato administrativo central de la monarquía borbónica.

Sfumato. (Del it.) *Pint.* Técnica de la pintura al óleo que permite lograr contornos borrosos y efectos atmosféricos que hacen que las figuras casi se fusionen con el fondo, por medio de transiciones cromáticas suaves y difuminados. Tradicionalmente se ha considerado a Leonardo da Vinci como el principal creador de esta técnica, aunque fue Il Giorgione quien la extendió a la escuela veneciana.

Silla de montar. *Equit.* Aparejo para montar a caballo. || **bardada o caballesc.** Montura protegida con acero de borrenes bajos y poco separados, propia de la caballería pesada. || **jineta.** Montura con borrenes altos y separados propios de la caballería ligera, con las acciones más cortas y los estribos mayores.

Soberana Orden Militar del Hospital de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta. *Embl.* Véase *Orden de San Juan de Jerusalén.*

Sobrecuello. *Indum.* Véase *Alzacuello.*

Solapa. *Indum.* Parte del vestido, correspondiente al pecho, que suele ir doblada hacia fuera sobre la misma prenda de vestir.

Solideo. (Del lat. *solī Deo*, a solo Dios, aludiendo a que los sacerdotes se lo quitan únicamente ante el sagrario.) *Indum.* Casquete de seda u otra tela ligera que usan los eclesiásticos para cubrirse la coronilla.

Sombrero. (Del lat. *subumbrāre*, hacer sombra con una cosa.) *Indum.* Prenda de vestir masculina y femenina que sirve para cubrir y adornar la cabeza. Se puede confeccionar con fibras y tejidos muy diversos. Su tipología es muy variada, según la forma de la copa y el ancho del ala: bicornio, chambergo, apuntado, calañés, canariera, castoreño, cordobés, de canal, de candil, de canoa, de chistera, de copa, de jipijapa, de copa, de teja, hongo, tricornio, etc.

Sortija. (Del Lat. *sorticūla*, suertecilla.) *Joy.* Joya en forma de aro que por motivos ornamentales se suele llevar en los dedos de las manos.

Sotana. (Del lat. *subtāna*, derivado de *subtus*, debajo.) *Indum.* Vestidura talar, abrochada a veces de arriba abajo, que usan los eclesiásticos y los legos que sirven en las funciones de iglesia.

Spencer. (Del ing.) *Indum.* Prenda femenina elegante, que consiste en una chaquetilla corta y ajustada, con o sin mangas, de rico tejido y adornada con guarnición, usada después de 1795 acompañando a los trajes de estilo imperio y a la basquiña negra con guarnición de flecos.

T t

Tahalí. (Del ár. *tahlil*, estuche colgado de una banda, en el que se guardaban oraciones como amuletos.) *Indum.* Banda de cuero ancha que cae desde el hombro derecho hasta el lado izquierdo de la cintura y sostiene la espada, el sable o el tambor. || 2. Pieza de cuero que, pendiente del cinto sostiene el machete o cuchillo bayoneta.

Talabarte. (Del occit. ant. *talabart*.) *Indum.* Cinturón de cuero del que pendía la espada o el sable.

Teniente. *Mil.* Oficial del ejército de grado inmediatamente inferior al de capitán, con mando sobre una sección. Hasta mediados del siglo XVII las compañías no tenían más que capitán y alférez. Más adelante, en algunas compañías se instituyó otro alférez, con mayor sueldo, que para diferenciarse tomó el nombre de *teniente*, con grado y denominación reconocidos en la reorganización de los reglamentos de 1702 y 1704. El grado de teniente coronel correspondía al capitán ayudante del maestro de campo y apareció oficialmente a principios del siglo XVIII, al suprimirse el título de maestro de campo que correspondía al coronel de tercio.

Tintero. (Del lat. *tintorium*.) Recipiente para conservar la tinta de escribir.

Tirabuzón (Del fr. *tire-bouchon*.) Rizo de cabello largo y pendiente en espiral. Véase también *Bucle*.

Tirante. *Indum.* Accesorio propio de la indumentaria elegante que consiste en dos piezas de cuero o tela que sostienen de los hombros el pantalón u otra prenda. Se suelen abotonar en la cintura, pueden estar adornados con guarnición o bordados y fueron muy usados desde finales del siglo XVIII, cuando comenzaron a ser extensibles, mediante espirales y muelles metálicos.

Tocado. *Indum.* Prenda, cintas, plumas o encajes para cubrir y adornar la cabeza.

Tontillo. *Indum.* Ahuecador del traje femenino, a modo de falda armada con juncos o aros de ballenas y atada a la cintura con cintas, usada desde finales del siglo XVII y hasta finales del siglo XVIII, y de formas diferentes según la moda. Hacia 1750 era doble y armaba las dos caderas. Si era pequeño se denominaba *consideraciones*; si llegaba hasta media pierna, *jansenista*. || 2. Pieza de tela engomada y fuerte que se colocaba en las casacas para dar rigidez a los pliegues del faldón. Véase también *Guardainfante* y *Miriñaque*.

Traje. *Indum.* Vestido exterior completo de una persona. || 2. Vestido peculiar de una clase de personas o de los naturales de un país. || **camisa.** Vestido de estilo Imperio, largo, sin bolsillos, con corte de bajo pecho que recoge el busto, falda

fruncida con abundante recogido o con pliegues en el centro del espaldar, ligera cola y mangas de tres cuartos, o largas y afaroladas, confeccionado con tejidos ligeros y transparentes. Véase además *Estilo Imperio*. || **de caza**. Indumentaria que visten los cazadores durante sus actividades cinegéticas. || **de ceremonia o de etiqueta**. Indumentaria propia del cargo o de la dignidad que se tiene. || **de chaqueta**. En sentido restringido, desde principios del siglo XIX, el masculino, compuesto por pantalón, chaqueta y, en ocasiones, chaleco. || **de corte o de gala**. Durante los siglos XVIII y XIX, los que usan las personas de clase distinguida cuando asisten a actos solemnes u otros eventos que lo requieran. || **de maja**. Indumentaria dieciochesca española propia de las clases populares que fue más tarde adoptada por la nobleza, como signo de afirmación nacional. Está compuesto por una saya bajera, adornada con pasamanerías y encajes, sobre la que se dispone un corpiño de mangas ceñidas y cortas y una basquiña que deja ver las medias y los zapatos de tacón bajo. || **de montar**. Indumentaria que visten los jinetes durante sus actividades de equitación. || **de talla alto**. Vestido femenino caracterizado por un corte que recoge el busto bajo el pecho. || **infantil**. El que visten los niños y las niñas. || **vaquero**. Vestido femenino de dos piezas, elegante, largo, con leve cola, entallado, con amplio escote delantero, manga larga ajustada y abrochado por detrás, muy usado durante el siglo XVIII. La saya o brial suele llevar uno o más órdenes de guarnición.

Tricornio. (Del fr. *tricornie*, tres cuernos.) *Indum*. Sombrero masculino que tiene el ala doblada formando tres picos. El sombrero redondo de ala ancha, usado por los soldados españoles del siglo XVII se modificó sucesivamente hasta quedar convertido en el de tres picos, que, como prenda militar, se usó durante el siglo XVIII, y que desapareció durante la guerra de la Independencia. Al ser recogida la punta delantera se convirtió en el actual tricornio, que con dos puntas laterales es el usado actualmente por la Guardia Civil española en su uniforme.

U U

Uniforme. (Del lat. *uniformis*.) *Indum*. Traje peculiar y distintivo que usan los militares según los distintos grados y cuerpos del ejército, y también otros individuos que pertenecen a un mismo cuerpo o colegio.

Universidad de Cargadores a Indias. *Inst.* Entidad jurídica y social de carácter gremial que agrupaba a los mercaderes que comerciaban con las Indias y Filipinas para la defensa de sus intereses comunes. Éstos debían ser vecinos o residentes en Sevilla, sin distinción entre españoles y extranjeros, y disponían de un tribunal con jurisdicción propia en el que sus demandas podían resolverse verbalmente y de forma sumaria. La institución fue creada por el rey Carlos V el 23 de agosto de 1543, a imagen de las que ya existían en Valencia, Mallorca, Barcelona y Burgos, en detrimento de la Casa de Contratación de Sevilla, que quedó como tribunal de segunda instancia. Posteriormente, en una Real Provisión de 1543 se especificó que podía disponer de una Sala dentro de la Casa de Contratación para ejercer sus competencias y se redactaron –siguiendo el modelo de las de Burgos de 1538– unas Ordenanzas para fijar sus funciones y actividades, que se presentaron para su aprobación al Consejo de Indias y fueron confirmadas por Real Provisión de Felipe II el 14 de julio de 1556. La Universidad de Cargadores fue un fiel aliado de la monarquía española –a la que aportó parte de la riqueza que la Corona necesitaba para sustentar su poder– y un valioso instrumento de poder real en los territorios de ultramar, que recibió a cambio el monopolio de la actividad comercial con las colonias. No obstante, la monarquía no ofreció a los comerciantes ni la estructura productiva que requerían sus actividades, ni tampoco perfiló una política económica capaz de proporcionarles los elementos necesarios para realizar su labor. En la política real primaron los objetivos fiscales sobre los económicos, por ello los comerciantes extranjeros fueron quienes mejor supieron beneficiarse del lucrativo negocio indiano.

Universidad de Huesca. *Inst.* Institución académica creada en 1354 por el rey Pedro IV de Aragón, quien la dotó de los mismos privilegios que disfrutaban las Universidades de Toulouse, Montpellier y Lérida. Inicialmente predominaron los estudios de Teología y el mecenazgo y gobierno correspondía a los jurados de la ciudad, que se encargaban de pagar los salarios de los profesores. Los estudios de la Universidad de Huesca decayeron pronto hasta que en el año 1450 Juan II de Aragón y el obispo Antonio Espés les confirieron un nuevo impulso. Durante este tiempo se enseñó Teología, Cánones, Leyes, Medicina y Filosofía. En 1537 se dictaron nuevos estatutos y a finales de este siglo se había creado el Colegio Mayor Imperial de Santiago, a imitación del de Salamanca. En 1587 se fundó también el Colegio Mayor de San Vicente Martir que más tarde protegerían los reyes Carlos II y Felipe V, y en 1617 el de San Bernardo. Tras la guerra de

Sucesión, en 1723 se procedió a realizar un proceso de reforma, nuevamente acometido por Carlos III. En el siglo XIX la Universidad oscense fue finalmente suprimida.

Universidad de Salamanca. *Inst.* Institución pública española de enseñanza superior, cuyo nombre oficial es Universidad Literaria de Salamanca, situada en esta ciudad castellana. Fue fundada en 1218 por el rey de León, Alfonso IX, como Universidad Real y posteriormente, en 1254, fue reestructurada por Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León. La institución alcanzó la cima de su influencia durante el siglo XVI, cuando llegó a tener más de 6.800 estudiantes. Más tarde inició su declive, al igual que las demás universidades españolas. Renació a mediados del siglo XVIII como foco principal del movimiento renovador que trajo la Ilustración, alentado por su rector, Juan Meléndez Valdés, pero volvió a decaer con el absolutismo de Fernando VII.

Universidad de Zaragoza. *Inst.* Institución educativa cuya primera lección se dictó el 24 de mayo de 1583. Sus estatutos se promulgaron en 1587 y 1597 y se basaban en el modelo de la Universidad de París, formada por un claustro de profesores agrupados en Facultades que constituían una corporación autónoma a la que el fundador Pedro Cerbuna confió estatutariamente todas las atribuciones. En 1618 unos nuevos estatutos dieron intervención en la Universidad al Concejo de la ciudad, constituyendo esto una característica diferencial. Como el resto de las universidades españolas, la de Zaragoza fue perdiendo paulatinamente autonomía ante la creciente intervención del poder real, proceso que se acentuó con la dinastía borbónica. Felipe V impuso la centralización y reglamentó el acceso a las cátedras; por su parte, Carlos III acentuó la intervención centralista creando en cada Universidad un delegado del gobierno central, pese a lo cual Zaragoza aún contaba en 1782 con dos mil alumnos, aunque en su mayoría de los llamados “perpetuos”, que nunca concluían sus estudios. En 1807 la Universidad de Zaragoza –al igual que otras pocas– recibió estatutos ajustados al modelo salmantino y se instituyeron cátedras vitalicias. A lo largo de todo el siglo XIX la vida universitaria reflejó los sucesos políticos de la época y se incrementó la centralización en todos los ámbitos. En 1845 un nuevo plan de estudios redujo las facultades zaragozanas a Letras, Derecho y Teología, esta última suprimida definitivamente en 1868.

V V

Vaina. (Del lat. *vagina*.) *Arm.* Funda que tienen las armas blancas, como sables, espadas, puñales, etc., cerrada en su último tercio hasta la contera. || **2.** Casquillo o envoltura metálica de los cartuchos de fusil o de las piezas de artillería.

Vales reales. *Econ.* Títulos de deuda pública que circularon además mediante endoso como papel moneda en España. Se crearon en tiempos de Carlos III, a propuesta del financiero Cabarrús, en 1780, como un remedio para evitar el aumento de impuestos –que de haberse llevado a cabo en aquellos tiempos hubiese supuesto un fuerte peligro de revolución social–. Cuando Carlos III entró en guerra contra Inglaterra aumentó el déficit del Estado hasta límites insospechados, queriéndose paliar mediante la emisión de vales; sin embargo las consiguientes guerras contra Francia motivaron que prácticamente se doblase el gasto; ante esta situación el Estado siguió emitiendo vales –normalmente se pagaba un interés del 4%– lo que motivó la depreciación de los mismos. Las principales emisiones de vales tuvieron lugar entre el 30 de agosto de 1780 y el 25 de febrero de 1795.

Valido real. *Polít.* Persona que recibe la consideración destacada de un príncipe o monarca, quien le concede su confianza y su favor personal y delega en ella funciones de gobierno y parte de su poder. Aunque fue un fenómeno ya advertido desde la Edad Media, en esa época fue una realidad esporádica y coyuntural. En los siglos XVII y XVIII adquirió en España perfiles institucionales y fue objeto de justificación por los teóricos de la política. Normalmente el valido era un servidor del príncipe que se ganaba su favor y –una vez instalado en el poder– creaba una red de amigos, favoritos, clientes, etc. al amparo de la corruptela administrativa, que se superponía a los mecanismos propios del Estado, buscaba su enriquecimiento y encumbramiento social e incluso, al filtrar las noticias del rey, las condicionaba, tanto en temas de patronazgo como de gobernación. El fenómeno del valimiento no fue exclusivo de España. No obstante, aquí adquirió dos notas peculiares: la amistad íntima entre el valido y el monarca y la intervención directa de aquél en el gobierno de la monarquía. La gran mayoría de los tratadistas políticos coetáneos consideraron al valimiento una institución necesaria o al menos tolerable. En general, esta literatura política, más que oponerse a la existencia del valido, se preocupó de limitar su poder y de reducirlo a sus justas dimensiones. El valido anticipó históricamente una realidad ulterior de las monarquías constitucionales: el principio de que el rey reina, pero no gobierna.

Vaquero. *Indum.* Véase Traje vaquero.

Venera. (Del lat. *veneria*, cierta concha relacionada con Venus.) *Indum*. Insignia distintiva que llevaban en el pecho los caballeros de cada una de las órdenes militares. Véase también *Condecoración*.

Vestido a la inglesa. *Indum*. Prenda femenina elegante, realizada con dos piezas denominadas cuerpo y brial o saya. Se usó a partir de 1778 y resultaba más cómodo que el vestido a la francesa, pues aunque también tenía emballenados, era menos relleno y ahuecado.

Virrey. (De *vi*, por *vice-* y *rey*.) *Polít.* Título con que se designó a quien se encargaba de representar –en uno de los territorios de la corona– a la persona del rey, ejerciendo plenamente las prerrogativas regias. Sus facultades fueron amplísimas, ajustándose a las instrucciones que recibía y al espíritu de la legislación. Los virreyes firmaban con su nombre pragmáticas comenzadas por el nombre del monarca, así como las titulaciones que a éste correspondían.

Z z

Zahón. *Equit.* Pieza de tela fuerte o cuero que se utiliza para proteger la parte anterior de las piernas de los jinetes. Véase además *Zahonado*.

Zahonado. *Equit.* Aplícase a los pies y manos que en algunas reses y cabalgaduras tienen distinto color por delante, como si llevaran zahones. Véase además *Zahón*.

Zapato. (Del turco *zabata*.) *Indum.* Calzado masculino y femenino que cubre la planta del pie y el empeine, sin sobrepasar el tobillo. Suele estar confeccionado con tejidos fuertes o piel.

TABLA DE FIGURAS E
ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE FIGURAS

1.	<i>La obra de arte como comunicación</i>	p. 21
2.	<i>Niveles de análisis de la comunicación visual</i>	p. 26
3.	<i>Tipología del retrato goyesco atendiendo a diferentes criterios</i>	p. 51
4.	<i>La interrelación entre los diferentes códigos significativos del retrato pictórico</i>	p. 68
5.	<i>Modelo cognitivo de la representación documental de las imágenes</i>	p. 106
6.	<i>Niveles de análisis de la obra de arte según E. Panofsky</i>	p. 116
7.	<i>Conciliación del análisis de facetas y del iconológico</i>	p. 119
8.	<i>Proceso general de análisis de contenido del texto pictórico</i>	p. 120
9.	<i>Fases y operaciones documentales del análisis de contenido del texto pictórico</i>	p. 120
10.	<i>Los productos documentales como sistema de acceso multinivel</i>	p. 127
11.	<i>Secuencia de generación de las representaciones documentales</i>	p. 129
12.	<i>Área de la descripción corporal (1)</i>	p. 135
13.	<i>Área de la descripción corporal (2)</i>	p. 136
14.	<i>Área de la descripción corporal (3)</i>	p. 136
15.	<i>Área de la descripción corporal (4)</i>	p. 136
16.	<i>Área de la descripción corporal (5)</i>	p. 137
17.	<i>Área de la descripción corporal (6)</i>	p. 137
18.	<i>Área de la descripción proxémica</i>	p. 138
19.	<i>Área de la descripción indumentaria (1)</i>	p. 139
20.	<i>Área de la descripción indumentaria (2)</i>	p. 140

21.	<i>Área de la descripción indumentaria (3)</i>	p. 140
22.	<i>Área de la descripción indumentaria (4)</i>	p. 140
23.	<i>Área de la descripción indumentaria (5)</i>	p. 141
24.	<i>Área de la descripción indumentaria (6)</i>	p. 142
25.	<i>Área de la descripción indumentaria (7)</i>	p. 142
26.	<i>Área de la descripción indumentaria (8)</i>	p. 143
27.	<i>Área de la descripción indumentaria (9)</i>	p. 144
28.	<i>Área de la descripción indumentaria (10)</i>	p. 144
29.	<i>Área de la descripción indumentaria (11)</i>	p. 144
30.	<i>Área de la descripción espacial</i>	p. 146
31.	<i>Área de la interpretación funcional (1)</i>	p. 148
32.	<i>Área de la interpretación funcional (2)</i>	p. 148

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.	<i>Retrato del Infante Don Luis</i>	p. 331
2.	<i>Retrato de Maria Teresa de Vallabriga</i>	p. 351
3.	<i>Retrato de Maria Teresa de Vallabriga</i>	p. 369
4.	<i>Retrato del niño don Luis María de Borbón y Vallabriga</i>	p. 387
5.	<i>Retrato de la niña Maria Teresa de Borbon y Vallabriga</i>	p. 407
6.	<i>Retrato de Maria Teresa de Vallabriga</i>	p. 427
7.	<i>Retrato de Maria Teresa de Vallabriga a caballo</i>	p. 443
8.	<i>Retrato de Jose de Toro y Zambrano</i>	p. 461
9.	<i>Retrato de la duquesa de Osuna</i>	p. 475
10.	<i>Retrato de la marquesa de Pontejos</i>	p. 501
11.	<i>Retrato de Carlos III en traje de corte</i>	p. 521
12.	<i>Retrato del conde de Altamira</i>	p. 541
13.	<i>Retrato del marqués de Tolosa</i>	p. 563
14.	<i>Retrato de Francisco Javier de Larrumbe</i>	p. 577
15.	<i>Retrato de Francisco de Cabarrús</i>	p. 589
16.	<i>Retrato de Carlos III en traje de caza</i>	p. 609
17.	<i>Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, señor de Ginés</i>	p. 631
18.	<i>Retrato de Juan Martín de Goicoechea</i>	p. 653
19.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 667
20.	<i>Retrato del rey Carlos IV</i>	p. 685

21.	<i>Retrato de la reina María Luisa con tontillo</i>	p. 705
22.	<i>Retrato del rey Carlos IV</i>	p. 725
23.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 747
24.	<i>Retrato del rey Carlos IV</i>	p. 767
25.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 787
26.	<i>Retrato del rey Carlos IV</i>	p. 807
27.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 827
28.	<i>Retrato del rey Carlos IV</i>	p. 847
29.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 869
30.	<i>Retrato de la reina María Luisa</i>	p. 889
31.	<i>Retrato de Martín Zapater y Clavería</i>	p. 909
32.	<i>Retrato de Ramón de Pignatelli</i>	p. 925
33.	<i>Retrato de Tadea Arias</i>	p. 941
34.	<i>Retrato de Manuela Camas y Las Heras</i>	p. 955
35.	<i>Retrato de Juan Agustín Ceán-Bermúdez</i>	p. 969
36.	<i>Retrato de Sebastián Martínez</i>	p. 987
37.	<i>Retrato del general Ricardos</i>	p. 1007
38.	<i>Retrato de doña María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca</i>	p. 1023
39.	<i>Retrato del duque de Alba</i>	p. 1041
40.	<i>Retrato de la duquesa de Alba</i>	p. 1063
41.	<i>Estudio para un retrato ecuestre de Manuel Godoy, duque de Alcudia</i>	p. 1089
42.	<i>Retrato de Martín Zapater y Clavería</i>	p. 1109
43.	<i>Retrato de Ferdinand Guillemardet</i>	p. 1125

44.	<i>Retrato de Maria Teresa de Borbón y Vallabriga en pie</i>	p. 1139
45.	<i>Retrato de María del Rosario Fernández “La Tirana”</i>	p. 1155
46.	<i>Retrato del rey Carlos IV de cazador</i>	p. 1173
47.	<i>Retrato de la reina María Luisa con mantilla</i>	p. 1197
48.	<i>Retrato del rey Carlos IV a caballo</i>	p. 1221
49.	<i>Retrato de la reina María Luisa a caballo</i>	p. 1247
50.	<i>Retrato del rey Carlos IV de coronel de Guardia de Corps</i>	p. 1271
51.	<i>Retrato de la reina María Luisa con traje de corte</i>	p. 1293
52.	<i>Retrato de Maria Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón</i>	p. 1313
53.	<i>Retrato del Cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga</i>	p. 1337
54.	<i>Retrato del Cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga</i>	p. 1357
55.	<i>Retrato de Manuel Godoy</i>	p. 1373
56.	<i>Retrato de Félix de Azara</i>	p. 1401
57.	<i>Retrato de la marquesa de Santa Cruz</i>	p. 1423
58.	<i>Retrato del rey Fernando VII a caballo</i>	p. 1449
59.	<i>Retrato de Pantaleón Pérez de Nenin</i>	p. 1471
60.	<i>Retrato del general Palafox</i>	p. 1485
61.	<i>Retrato de Juan Martín Díaz, “El Empecinado”</i>	p. 1501
62.	<i>Retrato ecuestre del duque de Wellington</i>	p. 1517
63.	<i>Retrato del duque de Wellington</i>	p. 1535
64.	<i>Retrato del duque de Wellington</i>	p. 1553
65.	<i>Retrato de Pepito Costa y Bonells</i>	p. 1569
66.	<i>Retrato ecuestre del general Palafox</i>	p. 1585

67.	<i>Retrato del rey Fernando VII</i>	p. 1609
68.	<i>Retrato del rey Fernando VII</i>	p. 1627
69.	<i>Retrato del rey Fernando VII en un campamento</i>	p. 1649
70.	<i>Retrato del rey Fernando VII con manto real</i>	p. 1671
71.	<i>Retrato del rey Fernando VIII con manto real</i>	p. 1691
72.	<i>Retrato del duque de San Carlos</i>	p. 1713
73.	<i>Retrato de la duquesa de Abrantes</i>	p. 1733
74.	<i>Retrato de Ramón Satué Allué</i>	p. 1753
75.	<i>Retrato de José Duaso Latre</i>	p. 1767
76.	<i>Retrato de Joaquín María Ferrer</i>	p. 1783
77.	<i>Retrato de Manuela Álvarez Coñias</i>	p. 1797
78.	<i>Retrato de Jacques Galos</i>	p. 1809
79.	<i>Retrato de Juan Bautista de Muguiro e Iribarren</i>	p. 1821
80.	<i>Retrato de José Pío de Molina</i>	p. 1839



www.unizar.es