

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV Nº 175 PRIMER TRIMESTRE DE 2008 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



RS

Reales Sitios

AÑO XLV N° 175 PRIMER TRIMESTRE DE 2008



Francisco de Goya, Carlos IV como Coronel de Guardias de Corps, ca. 1800, detalle, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

José Jiménez Jiménez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González

CARLOS IV

Carlos IV fue un Monarca aficionado a las Artes y entendido coleccionista de pintura que desarrolló estas aficiones tanto en sus años de Príncipe como de Rey de España y más tarde, siendo Rey padre, las retomó a distinta escala en la Ciudad Eterna. Su extraordinaria sensibilidad para las Bellas Artes, su «buen gusto» y tentativas personales en la práctica de alguna de las Artes o su afición a la música, le sitúan por encima de otros Monarcas de la Casa de Borbón y le ponen al nivel de los grandes Soberanos mecenas de las Artes: Felipe II y Felipe IV. La reivindicación de estas facetas cultivadas a lo largo de su vida, y no la política, es el objetivo de éste y el próximo número de Reales Sitios, monográficos realizados con motivo del Bicentenario del fin del reinado de Carlos IV.

PILAR MARTÍN-LABORDA Y BERGASA
Directora

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV N° 175 PRIMER TRIMESTRE DE 2008

4

JOSÉ LUIS SANCHO

*Coleccionista hasta la muerte.
Casas y obras artísticas de Carlos IV
en Francia y Roma, 1808-1819*

Las aportaciones artísticas de este Soberano a la escenografía del poder real fueron muy valiosas y decisivas. La última etapa de su mecenazgo, la peor conocida, corresponde a los años de su exilio en Francia y en Roma. En estas páginas se explica cómo se mantuvo fiel a su manera de ser más allá de los Pirineos y de su pérdida soberanía.

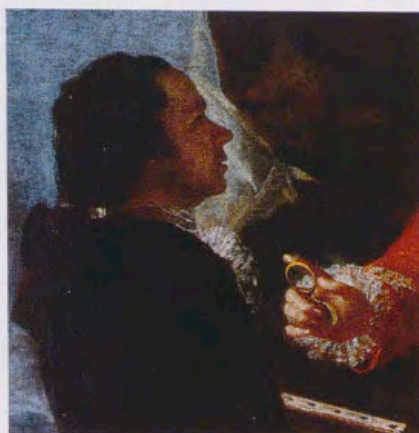


26

NIGEL GLENDINNING

Goya, retratista de la Familia Real

En este artículo se examinan nuevamente las tradiciones que siguen vigentes en tiempos de Goya y las nuevas tendencias que producen cambios de dirección en los retratos en general y los retratos reales, en particular, en España. Se procura identificar también el balance entre los fines sociopolíticos de las efigies pintadas por Goya.



46

PILAR BENITO GARCÍA

*Aproximación al guardarropa
de María Luisa de Parma*

Desde niña, María Luisa de Parma había vestido con trajes de Corte siguiendo los cánones de la moda francesa. Una vez en España, elaboraba personalmente una lista con las prendas que necesitaba. En el Archivo General de Palacio se conservan estos detallados encargos y las facturas, entre las que destacan las efectuadas a la *Ministre des Modes* de María Antonieta de Francia.



68

Exposiciones Temporales

72

Crónica Cultural

75

Actos Oficiales**REALES SITIOS SE RENUEVA**

El lector podrá encontrar, adjunto a la Revista, un CD que ofrecerá información complementaria textual o fotográfica. Con ello se pretende ampliar aquellos aspectos que requieran una extensión más amplia en la información.

¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés del contenido íntegro de la Revista.
- Biografía de los autores.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frias Checa
Juan Hernández Ferrero
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videtas
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN
Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

Catálogo general de publicaciones oficiales <http://www.060.es>

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: V y B
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-08-006-3
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.



COLECCIONISTA HASTA LA MUERTE. CASAS Y OBRAS ARTÍSTICAS DE CARLOS IV EN FRANCIA Y ROMA, 1808-1819

José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

Carlos IV puede ser recordado por muchos motivos, pero el mejor de todos, sin duda, consiste en el sincero amor que sentía por las Bellas Artes y el entusiasmo con el que se entregó a la construcción de sus casas de campo en los Reales Sitios, a la adquisición de obras de arte y a la decoración y amueblamiento de sus Palacios con objetos de exquisito gusto¹. Para ser justo con esta faceta de su personalidad es necesario no contaminar el juicio con valoraciones sobre otros aspectos menos positivos, como la relación entre los hechos económicos, administrativos y políticos de la Monarquía a la sazón y los gastos necesarios para mantener semejante fasto. Haciendo abstracción de todo juicio a esos respectos resulta obvio que, consideradas en sí mismas, las aportaciones artísticas de este Soberano a la escenografía del poder real fueron muy valiosas y decisivas. Sobre un tema tan rico queda aún mucho que decir, en especial desde un punto de vista global, cultural y en el contexto de la vida cortesana y la representación del poder. Ahora, cuando se cumplen dos siglos del final de su reinado, merece la pena prestar atención también a la última etapa de su mecenazgo, la peor conocida, que corresponde a los años de su exilio en Francia y en Roma². En estas páginas sólo es posible tratarlo de una manera aproximativa, como aspectos parciales de una investigación más amplia; pero lo suficiente para mostrar cómo, en este sentido, Carlos IV se mantuvo fiel a su manera de ser más allá de los Pirineos y de su pérdida soberanía. Hasta la sepultura, su genio le empujó de modo continuo a ocuparse de crear espacios interiores agradablemente decorados, en los que fuese concebible, más que posible, que pudiera llevar una existencia refinada. Los años de Marsella debieron marcarle terriblemente como una penitencia sin bellos objetos, un desierto tras el cual llegó a la tierra prometida de las artes, Roma.

LA CASA DE CAMPO EN MARSELLA

Entre el paraíso de los Sitios Reales españoles y el purgatorio romano, Carlos IV pasó por el limbo de Francia, donde tuvo su experiencia más cercana a la pobreza. Las casas que disfrutó en el Mediodía francés hubieron de ser para el Rey un

1. J. Junquera, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979; Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières*, De Boccard, París, 1986; J. Jordán de Urries, *La Casita del Príncipe en El Escorial*, Iberdrola y Patrimonio Nacional, Madrid, 2005; J. García Sánchez, «Notizie sul palazzo Corsini di Albano e la Dinastia Borbone», *Documenta Albana*, II serie, n° 25, 2003, pp. 99-108; J. L. Sancho, «Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)», en C. J. Hernando Sánchez, *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Roma, 2007, Seacex, Madrid, 2007, pp. 975-1000.

2. P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos a través de las colecciones de los reyes de España*, Barcelona, 1884, p. 306 y ss.; L. Smerdou Altolaquirre, *Carlos IV en el exilio*, Eunsa, Pamplona, 2000; E. La Parra López, *Manuel Godoy: La aventura del poder*, Tusquets, Barcelona, 2002; M. Espadas Burgos, *Buscando a España en Roma*, CSIC, Lunberg, Barcelona, 2006, pp. 219-229.



José de Madrazo y Agudo, Carlos IV, ca. 1813, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

3. Testamentaria de Carlos IV, legajo de inventarios, Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Sección Histórica, caja 148, Razón del coste de... la Casa de Campo de Marsella. Es un simple resumen del expediente que se encuentra en ídem, leg. 17, AGP, Sección Histórica, caja 144; E. la Parra López, 2002 [op. cit. n. 2].

4. «En el día 26 de febrero de 1811 compró el Sr D. Carlos IV la casa de campo de Marsella situada en el cuartel del pequeño Mondredon, y de Mazarguer por el valor de francos 200.000 equivalentes a piastras 37.383», AGP, Sección Histórica, caja 144. Poder del Rey 20.2.1811, «Nous Charles IV Roy, chargeons notre bien aimé cousin Prince de la Paix, d'acheter pour notre compte la propriété du Sr Dominique Bastide aux conditions contenues dans sa lettre du premier novembre, &c. ...». El acta de venta fue pasada ante Bonsignour, notario en Marsella, el 26 de febrero de 1811 «un domaine rural dans le territoire de Marseille aux quartiers du petit Mondredon &c de Mazarguez...», hay aquí una escritura que narra todas las vicisitudes de la propiedad y describe los principales elementos, incluida la decoración. Con esto y el inventario es posible hacerse una idea bastante precisa.



Joseph Anton Koch, Vista de una cascada en Suiza, Casita del Infante, San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

término a partir del cual establecer lo que deseaba tener en Roma; algo, en suma, más magnífico, más acorde con su rango regio. Primero, tras la abdicación de Bayona en mayo de 1808, Carlos IV y su esposa comenzaron, por «recomendación» imperial, fijando su residencia primero en Fontainebleau, para luego trasladarse a Compiègne, y después a Marsella.

Más que la residencia en la ciudad es la casa de campo cerca de Marsella la que permite una comparación con las villas que disfrutó en Roma³. La había comprado en febrero de 1811, con mediación de Godoy y por un precio muy alto, a Dominique Bastide. Este burgués de Marsella se había aplicado durante los años anteriores a adquirir una serie de propiedades colindantes en la zona de Mazarguez o de Madargues, cerca de la ciudad⁴.



Alessandro Turchi, La Huida a Egipto, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 727, Madrid.

M. Bastide ayant ainsi réuni ses diverses acquisitions fit de grands changements, des bâtisses importantes, des plantations de toute espèce, des améliorations considérables, des murs de clôture pour séparer ce domaine d'avec les propriétés qui le confinent; ce domaine consista dans la suite en terres complantées de vignes, oliviers, figuiers, arbres à fruits, verger, jardin potager, bosquets, allées, bois et forêts de pins et autres arbres, une source d'eau qui est conduite par divers canaux, dans quatre grands bassins ou réservoirs et dans un lavoir.

Aparte de los aspectos rústicos de la finca, que incluía dos casas para los labradores y otras dependencias⁵, es preciso destacar el jardín donde se encontraba uno de los cuatro estanques citados. Éste estaba decorado «avec rocailles, cascade et statues représentant les trois grâces»⁶. Servían de ornamento al jardín «Une

5. «Une maison pour le fermier... Une autre maison de paysan ... deux postes à chasser, quatre grands bassins... Un autre moulin à machine, pompe en plomb à couchant du château, un puits dans le bois costé du couchant».

6. Las canalizaciones eran en parte «des conduites en poterie... partie en plomb avec ses serres et robinets en fonte».

7. Según el inventario de 1821, además del Júpiter «au milieu du temple, en beau marbre statuaire... avec son piedestal également en marbre» había también «Une statue aussi en beau marbre représentant le dieu Pan», una Minerva, y el grupo de las Tres Gracias. El valor de estas esculturas es también escalonado, 800, 700, 600 y 500 francos.

8. Dado su interés hacia ellos, debieron ser incorporados por Carlos IV los jarrones de alabastro que había. En una nota adjunta al inventario de 1819, y de la misma mano, el Sr. Devoulx, encargado desde septiembre de 1816 de la casa, dice que el 15.2.1817 recibió orden del Marqués de San Martín (Mayordomo Mayor que fue de Carlos IV) de enviar a Roma por mar «toutes les urnes et tous les vases en Albâtre tant grandes que petits qu'y se trouvoient à la campagne de SM», y que los embarcó para Civitavecchia.

9. «Importe de las obras que se han hecho en dicha casa por orden de SM el Sr D. Carlos IV en los años de 1811 y 1812, inclusive, según resulta de las cuentas y documentos existentes en poder del Ministro del Rey NS en Roma. En el año de 1811 ascendió todo lo gastado a francos 17.168 equivalentes a 3.209 piastras. En el año de 1812, 12.037,58 francos equivalentes a 2.249,99 piastras. Suman las obras hechas 5.459. Unido este valor al de la compra, cuesta la Casa de Marsella al Sr D. Carlos IV piastras 42.842,17».



Pietro Martire Neri, Versión con variantes del retrato de Inocencio X de Velázquez, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

pyramide egyptienne et un temple avec degrés et pavé en marbre, au milieu duquel est placée une statue en marbre représentant Jupiter, avec chemin garni en cyprés». Pocas estatuas más había entre estas frondas: un Pan, una Minerva y el grupo de las Tres Gracias en el estanque⁷. También existían cincuenta naranjos en grandes macetas, que se conservaban en la cochera durante el invierno.

Así como los terrenos y el jardín parece que eran un modelo de escenografía bucólica a la moda paisajista del momento, la casa era prácticamente nueva y también al gusto del día, y ese aspecto flamante y alegre del conjunto debió ser decisivo para que Carlos IV lo comprase. Durante los dos años que pasó aquí realizó, por tanto, pocas reformas, y éstas, que sobre todo debieron afectar al jardín y al mobiliario⁸, parecen haber nacido más de su manía por hacer obras que de otra cosa⁹. Básicamente la casa se mantuvo en líneas generales tal y como la había dejado su anterior propietario, que había construido, de nueva planta, una casa noble que, aunque pequeña, parece haber sido un buen ejemplar de la arquitectura



Diego Velázquez, Retrato del Conde-Duque de Olivares, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

doméstica neoclásica del Imperio¹⁰. Se llegaba a ella por una avenida de árboles y debía ser cuadrada. La planta baja —alzada sobre un sótano que la aislaba de la humedad— tenía hacia el Sur una galería que servía de invernadero o serre. A su extremo oeste había un *cabinet* bien decorado, y al otro una sala de billar. La pieza más considerable era el *Salon de compagnie*, precedido de un *Avant salon*, y estas salas parece que se abrían hacia la terraza, que flanqueaba el edificio por su lado norte. Las demás piezas se reducían al *Vestibule*, *Salon à manger*, y *Cuisine*¹¹. Todas las salas tenían sus paredes decoradas «avec leurs tentures en papier», y las principales de ellas poseían cortinajes: «Le salon de compagnie, la galerie ainsi que les appartements du premier étage donnant sur le jardin avec leurs tringles et bâtons pour les rideaux et draperies ainsi que les tringles aux deux alcôves...». En la planta superior había sólo los dos dormitorios respectivos, el *Boudoir de la Reyne* y dos gabinetes para el Rey, junto a los cuales se hallaba otra habitación¹². Es muy curioso el Belvedere en lo alto de la casa, única pieza a ese nivel, dispuesta como biblioteca

10. «Il fit construire sur la partie dudit domaine acquise au sieur Robert, un château avec avenue, terrasse au nord, caves au dessous, une serre avec deux salles aux extrémités, celle du côté couchant décorée, et l'autre avec un billard, une rotonde décorée dite le Moulin à l'hollandaise avec la pompe en cuivre, réservoir, machine, mécanisme et cabinets, et au dessus un salon également décoré, table ronde en acajou avec glaces et galeries».

11. *Inventaire des meubles et effets de la campagne de SM le Roi Charles IV*.

Hecho el 27 de junio de 1812, es decir al poco de salir hacia Roma, y por tanto en su estado intocado, al parecer. La orientación de las piezas se deduce del «Etat et inventaire des objets mobiliers ...» incluido en la venta de 1821 realizada por Soler, procurador de Fernando VII, a Mr Choppin. Este inventario, que complementa al de 1812, habla de un baño (del que nada se decía en 1812) con bañera de mármol blanco, así como de otros pocos detalles que señalamos.

12. *Boudoir de la Reyne au premier étage*: Tapicería en damasco amarillo,

trumeau grande con marco tallado y dorado, mesa de nogal. *Chambre à coucher de la reine*: Cómida de caoba con tapa de mármol. Mobiliario en cerezo y tapicería amarilla. Cita una antecámara donde hay diecinueve sillas. *Chambre à coucher du roi*:

También tapicería amarilla, mobiliario en cerezo, excepto una cómoda de maderas de indias con tapa de mármol. *Cabinet du roi*: 3 sillones «forme antique couverts en maroquin et damas cramoisi, un grand fauteil pour faire la sieste et son tabouret», tapizado en gorgorán azul. *Second cabinet*: mesa de nogal, cubierta de maroquin, tres sillas en cerezo. *Chambre attenante*: Otra cama de nogal como la de la Reina, siete sillas y un taburete de cerezo. Será la de Godoy. *Une chambre du côté de la reine*: Un sillón de nogal y una cama de hierro; debe ser para la camarera.

13. *Belvedere au second étage*: «Une table à ministre plaquée en acajou, une bibliothèque à six portes doubles, plaquée en acajou, grillage en laiton et taffetas vert aux portes, douze gravures encadrées, un fauteil en basane verte, six chaises en cerisier». Esta biblioteca es uno de los muebles más valiosos en el inventario de 1821, donde se tasa en 1.100 francos. Allí no figura la mesa de despacho, que tampoco consta que se llevara a Roma.

14. Quizá también en los respectivos dormitorios, porque hay pantallas (pero no se indica nada más).

15. *Salon de compagnie*: Un canapé grande tapizado en indiana, «une table ronde à trois pieds de biche deux plateaux en marbre et deux galeries en cuivre; deux grands vases et deux urnes d'albâtre sur la cheminée; quatre urnes sur des tronçons et bases de colonnes en fayance dans les angles, une paire [de] feux en cuivre; un écran en damas cramoisi, un mauvais quinquet à six branches, vingt chaises et un tabouret de pied en cerisier». Esas «cuatro columnas en estuco» a las que se hace referencia en la Descripción de 1821 debían ser por tanto sólo medias columnas destinadas a sostener jarrones.

16. *Cabinet et galerie*: Canapé y ocho sillones de terciopelo de Utrecht, banqueta y doce sillones en satén, todo amarillo, dieciséis sillas y un taburete de cerezo, mesa de juego, «deux grandes urnes en albâtre dans les niches des extrémités, deux grandes vases en albâtre sur la cheminée, huit tableaux attachés au mur, deux glaces sur les niches de la grandeur du vuide jusqu'à la corniche».

17. La descripción de 1821 incluye en la galería «huit tables, ensemble 3.200 francs» que son, con diferencia, los muebles más caros, y debieron ser aportados a la propiedad por el Rey, pues no constan en el inventario anterior.

18. *Avant-salon*: Una consola placada de caoba y espejo encima, «deux colonnes en albâtre sur la cheminée», doce sillas, una banqueta o canapé sin respaldo.

19. *Salon à manger*: Mesa redonda de caoba, otra de nogal pintada de verde, dos tubos de cristal para las bujías, veintiuna sillas de cerezo. La despensa tiene en torno tres estantes alrededor. *Salle du billard*: El billar; cuatro banquetas con su peldaño, todo de madera dada de blanco. *Vestibule*: Cinco mazos para el mallo, «un jeu de quilles, un jeu de boules». Esto permi-

y estudio¹³. Como villa pensada para habitar únicamente durante el verano, sólo había chimenea en la galería y en el Salón de compañía¹⁴. Dominaba el color claro de la madera de cerezo y el amarillo de las tapicerías, todo tan del gusto del Imperio. El mobiliario del Salón, aunque con asientos numerosos, era más bien pobre y como destinado a la recepción¹⁵. Alguna mayor riqueza, como piezas reservadas más al uso de los Reyes, se percibe en la galería o serre y en el adjunto gabinete hacia Poniente¹⁶. En la galería se dispusieron ocho consolas que parecen corresponder al mismo número de cuadros en las paredes, y que eran los muebles más valiosos de cuantos se inventariaron en la casa cuando se vendió, lo cual hace pensar que ese conjunto fue un nuevo capricho decorativo del Rey¹⁷. La antesala era correcta¹⁸, y la sobriedad del vestíbulo, el comedor y la cocina rayaban en la pobreza¹⁹. Entre estos papeles pintados y el mobiliario de cerezo y terciopelo amarillo los recuerdos de la Casa del Labrador y de las Casitas de El Escorial debían llenar de melancolía a la real pareja destronada. Sólo aguantaron en esta *villeggiatura* un verano, el de 1811, pues en julio del año siguiente ya estaban en Roma.

Fuera de la casa había un curioso pabellón de recreo donde se asociaba, según la moda del tiempo, el gusto por la realidad rústica y el refinamiento: a diferencia de la Casa del Labrador en Aranjuez este *Moulin à l'hollandaise* era, en verdad, un molino, pero estaba decorado como un pabellón de jardín, con un gabinete en la planta baja y un salón en la alta, donde la mesa rodeaba el propio eje del mecanismo²⁰.

Esta propiedad, comprada cuando acababa de edificarse y en un momento de euforia económica durante el apogeo del Imperio, costó mucho y se vendió muy mal en la coyuntura difícil de la Restauración. La subasta anunciada no dio buen resultado²¹. Finalmente se vendió el 17 de julio de 1821 a un Mr. Choppin por 51.500 francos, mucho menos de la cuarta parte de lo que había costado si se tienen en cuenta las mejoras introducidas por el Rey²².

ROMA: EL PALACIO DE SAN ALEJO Y LA COLECCIÓN DE PINTURA DE CARLOS IV

Cuando Carlos IV se dirigió a Roma, la intención del Emperador era dejar a la Familia Real española no sólo el Palazzo Borghese, donde vivieron hasta 1814, sino también el uso de la magnífica Villa Borghese como residencia suburbana, pero esto no resultó factible, debido a las condiciones en que se encontraba tanto el parque como el edificio: aquel estaba sometido a ciertas servidumbres de uso por parte del público que hubieran causado al ex Rey la impresión de carecer de privacidad, y éste se hallaba desamueblado. Por tanto, se procuraron una villa intramuros de la ciudad, cuya necesidad se impuso apenas llegados, pues transcurría el verano de 1812. La opción más modesta y oportunista, que fue la villa de Sant'Alessio en el Aventino, no les bastó a partir de la Restauración y, dotados ya de más recursos, adquirieron además la de Albano. En ambos el arquitecto fue Giulio Camporesi. El Palacio, ocupado por el Istituto di Studi Romani, existe



Ramón Barba, Busto de la Reina María Luisa, 1817, mármol blanco, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

perfectamente conservado, aunque sin mobiliario, y en sus habitaciones pueden admirarse todavía los pavimentos de mármol labrados por Ramón Barba y que, sobre todo en dos gabinetes, producirían, sin duda, al ex Rey el efecto de creerse por un momento en la Casa del Labrador. También se conservan bastante bien buena parte de las pinturas murales, obra del catalán Miguel Cabanyes²³.

No se llegó a terminar en Sant'Alessio –o San Alejo, como la denominan los documentos de la Testamentaría– la más importante de las salas, tanto que hubiera sido equivalente en dimensiones al Salón del Trono del Palacio Real de Madrid: la Galería de Pinturas, cuyo pavimento también iba a ser muy rico, y donde parece que el Rey deseaba colgar toda la Colección de Pinturas que llegó a formar en tan corto espacio de tiempo, y debía estar repartida por las salas de este Palacio, y en menor medida por las del Barberini, que fue la residencia urbana de

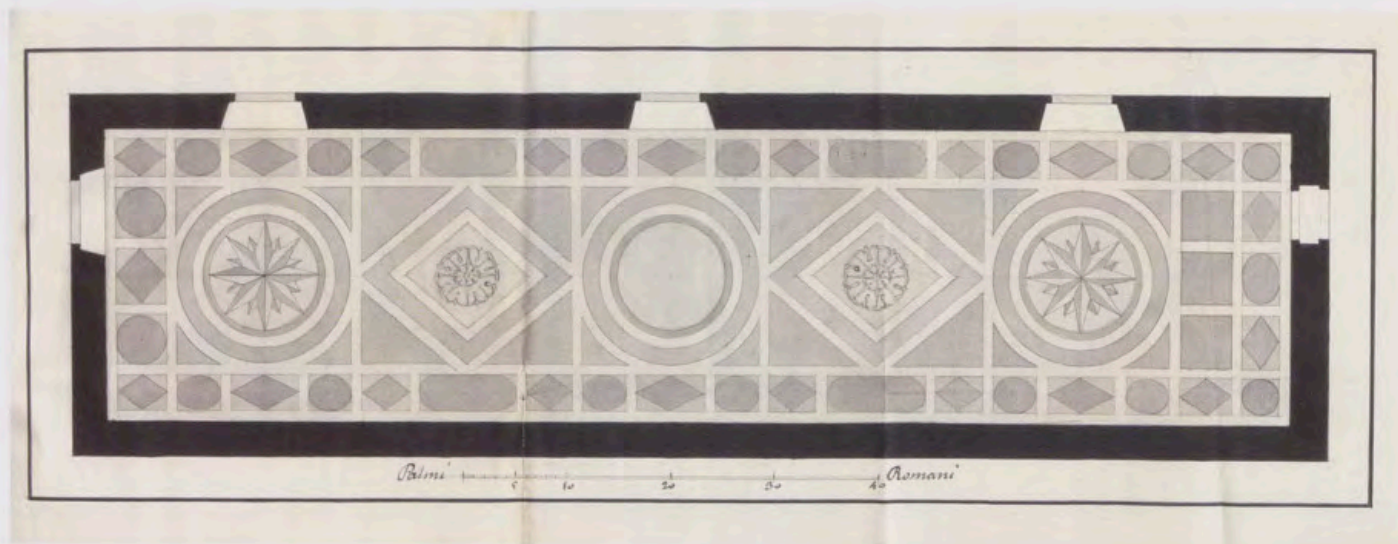
te presumir que el Rey siguiera dedicándose en Marsella al juego francés del mallo que su abuelo Felipe V había instalado en La Granja, donde Carlos IV tanto lo había jugado desde que vino a España en 1760.

20. Definido en la escritura de 1821 como «une rotonde décorée dite le Moulin à l'hollandaise avec la pompe en cuivre, réservoir, machine, mécanisme et cabinets, et au dessus un salon également décoré, table ronde en acajou avec glaces et galeries», el inventario de 1812 precisa el mobiliario de los gabinetes citado, en la planta baja: «Cabinet au levant entouré de banquettes en cerisier garnies en crin couvertes en indienne... l'autre cabinet également entouré de banquettes couvertes en percale peinte. ...». «Au premier [étage] une table en acajou adaptée à l'axe du moulin le dit axe entouré dessus et dessous la table de seize glaces posées sur des montants en acajou, une partie de l'axe garni en taffetas bleu, huit chaises en cerisier».

21. AGP, Sección Histórica, caja 144, cartel de venta.

22. AGP, Sección Histórica, caja 144. En la escritura de la venta realizada por Soler, apoderado de Fernando VII, se detallan las compras anteriores con las que Bastide formó su propiedad, y se describe. En la Junta de Testamentaría 10.10.1821 ya se hace referencia a esta venta.

23. Algunas ilustraciones en M. Espadas Burgos, 2006 [op. cit. n. 2]. Sobre estas villas y palacios me remito a J. L. Sancho, «Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)» comunicación en el congreso *Roma española*, Real Academia de España en Roma y Seacex, mayo 2007 (en prensa). Tratado allí lo relativo a los Palacios, en las presentes páginas se abordan aquellos aspectos del coleccionismo de Carlos IV que más presencia tienen en los Palacios españoles.



Planta de la galería del Palacio de San Alejo, *AGP, Planos, 8.012, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Carlos IV y María Luisa desde 1814 hasta 1818. La villa de Albano, comprada en 1816 pero reformada en el año siguiente, sólo les sirvió para el final de su último verano, el de 1818.

Tras morir el Rey, la Colección de Pinturas fue inventariada por los dos Pintores de Cámara, José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, y glosada por los tasadores, con juicios sobre la respectiva calidad de cada pieza, adjudicándolas a una de las tres categorías básicas de «bueno, mediano y malo», aunque «poniendo también una estrella por señal al margen de aquellos quadros que están pintados por profesores existentes para ovbiar un juicio que pertenece a la posteridad», y señalando también al cabo que «Casi todos los expresados seiscientos ochenta y ocho quadros existentes... tienen sus marcos dorados con ricos adornos á la moderna, de excelente gusto, y están perfectamente conservados. Tal vez reputará combeniente S. M. que todos ellos se lleven á España», como así se hizo, guardándose en las habitaciones que habían sido de los Reyes Padres en el Palacio Real de Madrid, es decir en las salas de la fachada de Oriente, por entonces clausuradas y sin habitar por las personas reales. Los cuadros que han llegado a nuestro conocimiento conservan, en efecto, los elegantes y dignos marcos de estilo Imperio²⁴.

José de Madrazo, el principal pintor activo para el Rey en el exilio, y, sin duda, el más responsable redactor de tal inventario, con el que iniciaba una larga carrera personal dedicada a la custodia de las Colecciones Reales, seguida también por su progenie, es un personaje sobre el cual no me voy a extender aquí, porque ha sido muy bien estudiado por Jordán de Urríes²⁵. Baste recordar que hizo varios retratos de los regios esposos —la pareja más importante, de cuerpo entero, se perdió— y recibió diversos encargos. Seguramente también hizo lo mejor que pudo para dar calidad y coherencia a las adquisiciones artísticas del Rey, que, por su misma descripción, así como por datos sueltos, parece haber sido formada de manera un tanto arrebatada y, desde luego, en plazo muy breve. Por ejemplo, al margen de los números 366 y 367 del inventario —atribuidos a Rosa de Tívoli, o Roos, pero calificados como «medianos»— se indica: «Nota, los dos quadros últi-

24. Roma, 11 de febrero de 1819, Testamentaría de Carlos IV, leg. de inventarios, n.º 16, AGP, Sección Histórica, caja 148.

25. J. Jordán de Urríes, «José Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico», *José de Madrazo*, Madrid, 1998, pp. 37-67, esp. pp. 44-55.



Anónimo (¿escuela veneciana?), Cabeza de un fraile, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

mamente descritos tienen la particularidad de haber sido comprados por el Augusto Rey Padre, de paso por una calle quando iba á Sn. Alexo».

El estudio de la Colección que llegó a tener Carlos IV en Roma está entorpecido, de manera muy difícilmente superable, por la dispersión de las obras, que en su mayor parte correspondieron a los herederos de Italia y Portugal. Fernando VII demostró su poco interés por la pintura al no desear la adjudicación más que de tres pinturas, y eso sin duda aconsejado por sus Pintores de Cámara: una sola antigua, de Turchi, y dos españolas modernas, la *Lucrecia* de Madrazo²⁶, y

26. Pinturas adjudicadas a Fernando VII: «... La Muerte de Lucrecia pintado por Madrazo que tiene el n° 7 en el Inventario n° 9 tasado en veinte y un mil quinientos rs. ...». La *Lucrecia* fue adquirida por el Rey en 1812, pero era un cuadro que ya Madrazo le había ofrecido siete años antes: *cf.* J. Jordán de Urries, 1998, p. 48 [*op. cit.* n. 25].

27. «Otro que representa a Jesu Cristo en la Cruz por D. Juan de Rivera numero 418 del mismo Inventario tasado en diez mil ochocientos reales...». Este (o/1, 237 x 173) se conserva en Patrimonio Nacional, Inv. n° 10073793, y está en un altar de la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

28. «8° Virgilio premiando con coronas de laurel á los que tocan mejor la tibia pintado por Dn. José Aparicio Pintor de Camara de S. M. alto 8. p. ancho 9. p. 6. p.».

29. «Otro que representa la Huida de Egipto por l'Orbeto con el n° 317 en el mismo inventario n° 9 tasado en veinte y siete mil rs. ...», Museo del Prado, n° 727 antiguo, inventario actualizado 461 (o/1 284 x 200); FTiti, *Nuovo Studio di Pittura... nelle chiese di Roma...*, Roma, 1721, p. 341. La indicación está en el inventario del Museo de 1851 (que es el reproducido en la columna izquierda del Inventario General de Pinturas del Museo del Prado, Madrid), redactado aún en vida del viejo Madrazo y con sus indicaciones, pero ya, al parecer, por su hijo Pedro.

30. «92. Un descendimiento, por Lucas Jordan (obra maestra de este Autor) alto 5. p. 7. p. ancho 7. p. 10. p. Buenos». Esto supone unas dimensiones (porque son pies franceses) de 179,5 x 252, que corresponden con las del cuadro existente, catalogado por O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Nápoles, 1992, cat. A-15; *cf.* asimismo ídem, reimp., Nápoles, 1999, p. 143. Los documentos sobre el episodio de 1827 (AGP, Testamentaria de Carlos IV, caja 145) han sido publicados por M. Hermoso Cuesta, *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2005, documentos 292 y 293, p. 993, aunque no ha profundizado en el irregular interés del neoclásico Madrazo por este cuadro. Agradezco su ayuda a Don Andrés Úbeda de los Cobos.

31. M. Águeda Villar, «El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)», *Reales Sitios*, n° 157, Madrid, 2003, pp. 48-63; ídem, «La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel», *Boletín del Museo del Prado* n° 8, 1982, pp. 102-117. Agradezco a esta Profesora su amable atención y su ayuda.

un *Cristo crucificado* de Rivera²⁷. Los vivos pintores no tuvieron el detalle de incluir el *Virgilio* de su colega Aparicio, que formaba pareja con la *Lucrecia*²⁸.

Pero, para dar lugar a la adquisición de preciosidades mobiliarias, incluso de Madrazo quedaron fuera piezas importantes, como el muy enorme lienzo de *La Felicidad Eterna*, que pasó a la Reina de Nápoles, y que, al parecer, se conserva en propiedad particular italiana. Y, por tanto, la única pintura antigua con la que se enriqueció la Colección Real en esta circunstancia fue *La Huida a Egipto* de Alessandro Turchi il Veronese —o il Orbetto—, escogida sin duda por no existir en ella obras de este pintor. Madrazo parece que sabía bien, tal vez por haber intervenido en la compra, que procedía de la iglesia de San Romualdo (junto a SS. Apostolí), donde lo describe con elogio Titi, «opera condotta gentilmente, e con buon gusto»²⁹. La frustración que Madrazo debió sentir ante la insensibilidad soberana hacia el arte de la pintura, en beneficio de los objetos de decoración a la moda, debió ser muy grande, y está ilustrada por el irregular episodio del *Descendimiento* de Luca Giordano. «Obra maestra de este Autor» según el inventario de 1819 —es decir, según Madrazo—, calificación rarísima en tal documento, a propósito de tal pintor y en el contexto neoclásico, este cuadro era objeto de particular interés para el Pintor de Cámara y Director de la Real Galería de Pintura, quien seguramente ya habría intervenido en su compra por Carlos IV. Su deseo de conservarlo en el Museo le impulsó a realizar maniobras un tanto fraudulentas —aunque por el bien del objeto artístico y de la Colección Real—, empezando por el hecho mismo de extraerlo de las habitaciones palatinas donde estaban todos los demás para hacerlo restaurar —para que no se acabase de echar a perder, adujo, hay que pensar que con razón— y luego, mientras se establecían las particiones testamentarias, lo envió al Prado. Todo esto era irregular, y mucho más que, una vez adjudicado a la Reina de Portugal, él, como Director del Museo, ignoró su deber de reintegrarlo, como si pensase que con un poco de suerte los lusos no echarían cuenta, o no se atreverían a reclamar. Pero en 1827 el apoderado de Doña Carlota Joaquina exigió la entrega de la obra. El cuadro, que en realidad representa un *Descendimiento con San Francisco de Asís*, se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa³⁰.

Las Colecciones de la Reina de Portugal y de los Infantes que residían en Italia deberían ser objeto de estudio desde esos países, dada la accesibilidad de la documentación y los rastros de las obras. En cuanto a España, las Colecciones de los Infantes durante el siglo XIX no han sido estudiadas, con la excepción de la de Don Sebastián Gabriel —que al parecer adquirió algunas piezas procedentes de los bienes romanos de Carlos IV³¹—, de modo que no resulta fácil seguir la pista de los cuadros que tuvo Don Francisco de Paula, ni los de Don Carlos. Pero, en principio, parece, hay que concluir que a este último habían correspondido, en el reparto de la Testamentaria, los cuadros que, inequívocamente procedentes de Carlos IV en Roma, se conservan en Patrimonio Nacional —y al menos uno en el Museo del Prado—, y que debieron serle confiscados en 1834. Para complicar más la identificación de las obras se añade la desafortunada circunstancia de que los números del inventario no se pusieron en las obras, según lo que hemos podido comprobar en las identificadas con seguridad.



Scipione Pulzone (il Gaetano), Retrato de una familia noble genovesa, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

32. Inv. 1819, «9º Quadro con tres retratos de Familia de cuerpo entero por Escipion Gaetano, alto 6. p. ancho 3. p. 7. p. Bueno». PN, Inv. nº 10013332, 190 x 112 cm, Palacio Real de Madrid.

33. Inv. 1819, «42. Retrato de cuerpo entero de Urbano VIII con un Prelado al lado, el medio cuerpo del Papa copiado por el Original de Velasquez, y lo restante del quadro pintado originalmente por Autor incierto, alto 6. p. ancho 5. p. 3. p. Mediano». Es el PN, Inv. nº 10014655, 210 x 167 cm.

34. Inv. 1819, «57. Cabeza de un Frayle, de Escuela Veneciana, alto 1. p. 4. p. ancho 11. pulgadas. Bueno». PN, Inv. nº 10014469, Monasterio de El Escorial, 43 x 29 cm.

35. Inv. 1819, «44. El Maná, por Bonifacio Discipulo de Tiziano, alto 4. p. 6. p. ancho 6. p. Bueno». Por su calidad y estilo no parece que sea el PN, Inv. nº 10073004, aunque sus medidas, 144 x 193, corresponden.

36. Inv. 1819, «125. La Caridad Romana, copia de la de Guido Reni, alto 3. p. 1. p., ancho 2. p. 6. p.». Debe ser el PN, Inv. nº 10035133, que mide 98 x 80,5, aunque no hay tal original de Reni, al menos tenido ahora por tal. Inv. 1819, «136. Los Esposorios de Sta Catalina, copia antigua del original de Correggio, existente en el Museo de Paris, alto 3. p. 7. p., ancho 2. p. 9. p. Mediano». Más bien malo es el PN, Inv. nº 10078004, cuyas medidas corresponden.

37. Por ejemplo «59. Una perspectiva de Venecia, alto 1. p. 8. p. ancho 3. p. 3. p. Malo», que ha de ser el PN, Inv. nº 10013332, 52,5 x 104,5 cm. Aunque no es fácil identificarlos en el inventario procede también de la Colección una pareja de *Paisajes con ruinas*, italianos de la primera mitad del XVIII, flojísimos, 16 x 24,8 cm, PN, Inv. nº 10013338 y 10013342.



Anton Rafael Mengs, La Infanta María Josefa de Borbón, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

ALGUNOS CUADROS DE LA COLECCIÓN ROMANA DE CARLOS IV EN PATRIMONIO NACIONAL

Entre los cuadros anteriores al siglo XVIII conservados en Patrimonio Nacional destacan el *Retrato de una familia noble genovesa*, por Scipione Pulzone il Gaetano³², y la versión con variantes del retrato de *Inocencio X* de Velázquez por Pietro Martire Neri³³; es curiosa la *Cabeza de un fraile* que Madrazo consideraba veneciana³⁴. Una *Recogida del maná* no debe ser la que atribuía a Bonifazio de'Pittati³⁵. Se han conservado también algunas de las copias antiguas adquiridas a falta de algo mejor en el mercado³⁶, cabe suponer, al igual que muchos cuadros malos³⁷. Entre los del siglo XVIII, destacan los numerosos cuadros de Mengs que adquirió Carlos IV, en especial retratos de los Borbones españoles, como si quisiera colmar el vacío iconográfico familiar; le ayudó a esto la existencia en Colecciones romanas de los cuadros que el Maestro había conservado en su poder, en algunos casos por tratarse de réplicas



Anton Rafael Mengs, María Luisa de Borbón, Gran Duquesa de Toscana, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

inacabadas. Tal es el caso de *María Luisa de Borbón, Gran Duquesa de Toscana*³⁸. Por el contrario, está completamente acabado el de su hermana pequeña, la *Infanta María Josefa de Borbón*, obra exquisita cuya sola debilidad es su agudeza psicológica, pues refleja demasiado bien el apocamiento del personaje³⁹. El Rey exiliado adquirió también un retrato de su padre, *Carlos III*, por Mengs, réplica de taller, o copia, del que el Rey había enviado a su hija María Luisa y que se conserva en Pitti⁴⁰. En la Colección estaban también dos de Mengs en los que se representaba a los dos hijos de esta Infanta Archiduquesa, y que eran réplicas de los del Prado⁴¹.

Entre los *mengs* que Carlos IV compró en Roma el único que no representaba a un Borbón, aunque es un retrato, es *Un joven inglés*⁴², elegante efigie de un personaje sin identificar del *Grand Tour*, y que podría ser de otra nacionalidad, pero, al carecer de más datos por el momento, resulta preferible atenerse al testimonio, posiblemente fundado, de Madrazo. Es obra de excelente factura y que me atrevo a considerar obra segura del Maestro, aunque no esté incluida en el catálogo de Roettgen.

38. Inv. 1819, «21. Retrato de la Emperatriz Doña Maria Luisa de Borbon, por el caballero Mengs, alto 3. p. 2. p. ancho 2. p. 7. p. en tabla, sin concluir. Bueno». PN, Inv. n° 10079191. Casita del Príncipe de El Pardo. 113,5 x 93. Réplica del enviado a Carlos III que está en el Prado, n° 2.199.

39. Inv. 1819, «20. Retrato de la Infanta Doña Maria Josefa, por el caballero Mengs, alto 3. p. ancho 2. p. 3. p. Bueno». PN, Inv. n° 10079190. Mide 97 x 73.

40. Inv. 1819, «38. Retrato del Rey Carlos III, por el Caballero Mengs, alto 4. p. 2. p. ancho 3. p. no concluido. Bueno». Este es el PN, Inv. n° 10079192, que corresponde en todo, y mide 134,5 x 99. Es obra discutida, algunas veces considerada copia por Maella. Cfr. Roettgen 1999, I, p. 211, n° 139, wk 1 (no es esa la referencia pero está cerca). El de Pitti mide 128 x 97,5.

41. Inv. 1819, «324. Retrato figura entera, de Franco. II. Emperador de Austria, siendo niño, por el Caballero Mengs, alto 4. p. 4; ancho 3. p. Bueno. [...] 343. Retrato de la Archiduquesa Maria Teresa de Austria, hermana del actual Emperador, pintado quando era niña por el Caballero Mengs, alto 4. p. 3; ancho 3.p. Bueno». Los del Prado habían sido enviados a Carlos III, que los tenía en Aranjuez. Consta que a los grandes Duques de Toscana se enviaron réplicas. Cfr. Roettgen.

42. Inv. 1819, «28. Retrato de un Yngles, por el Caballero Mengs, de la misma grandeza [que el anterior: alto 2. p. 3. p. ancho 1.p. 11. p]. Bueno». Esas dimensiones, que equivalen a 72,5 x 60 cms, corresponden perfectamente a los 71 x 60 que tiene el PN, Inv. n° 10033700, cuadro cuya existencia en El Escorial y su ausencia en otros inventarios hacen indudable identificarlo con éste. El citado en el inventario inmediatamente antes no tenía en común con este más que sus dimensiones, pues era un retrato de una Reina de Inglaterra, anónimo y de calidad mediana.

43. «13. Pays configuras por C. Reinhart Pintor Aleman, alto 4. p. 7. p. ancho 6. p. 6. p. como el de arriba». Johann Christian Reinhart, *Paisaje clásico*, óleo sobre lienzo, 148 x 202 cm, San Lorenzo de El Escorial, Palacio Real, PN, Inv. n.º 10032373. Como señala J. Jordán de Urries, 1998, p. 48 [op. cit. n. 25], Madrazo hizo en 1812 un retrato de este artista, cuyo dibujo se reproduce en el mismo catálogo (n.º 66). «Este pintor alemán dedicó la lámina de un Paisaje con el profeta Elías a su amigo Madrazo, de quien era además vecino...». Cfr. I. Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis*, Múnich, 1975. Sobre la vecindad de los Madrazo y Reinhart en Roma véase la autobiografía de Federico de Madrazo, Museo Romántico, Madrid, 1994.

44. Inv. 1819, «462. Caída de agua de la Suiza, por Coch, alto 3. p. ancho 2. p. 4», PN, Inv. n.º 10033768. Mide 98 x 74 cms, El Escorial. En el inventario de Patrimonio Nacional se especifica, no sé con qué base, que representa «la cascada de Solimandri en el Valle de Lanterbron, cantón de Berna». Koch (1768-1839) realizó muchas obras de este tipo, y una de las más similares a ésta es *La cascada de Smadribach* (1822) en la Galería de Múnich. En sus últimos años, a partir de 1824, realizó una ambiciosa decoración al fresco sobre temas del Dante en el Casino Massimo, pero Carlos IV desde luego no pensó en encargar nada semejante.

45. Inv. 1819, «49. Un Pays, por Teodoro Malwef, Pintor Ruso, alto 2. p. 1. p., ancho 3. p.», PN, Inv. n.º 10032376. Mide 75 x 65.

46. Inv. 1819, sin número: «Otro, que representa un Descendimiento, por el Caballero Camuccini, de figuras algo menores del natural», PN, Inv. n.º 10044060. Mide 176 x 231 cms.

47. Agradezco su gentileza a Christian Omodeo, Chargé d'études et de recherche auprès de l'Institut National d'Histoire de l'Art, quien actualmente está realizando su tesis sobre este pintor en la Université de Paris IV-Sorbonne, bajo la dirección del Dr. Barthélémy Jobert.



Anton Raphael Mengs, *Un joven inglés*, Casita del Infante, San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Por último, es destacable la adquisición de cuadros por autores europeos contemporáneos que vivían o trabajaban en Roma, y en especial paisajistas, como Reinhart, Koch y Malwef, de quienes compró obras, si es que no se las encargó, como parece ser el caso al menos del primero. Johann Christian Reinhart, pintor, era al parecer muy amigo de José de Madrazo, que lo retrató. Su bello *Paisaje*, conservado en El Escorial, figuraba inventariado en 1819 junto a otro cuadro de las mismas dimensiones y similar objeto, *Pays con una caravana*, éste considerado «bueno» y de «Gaspar Dughet llamado el Poussin», de modo que el de Reinhart debió serle encargado como *pendant* del cuadro antiguo⁴³. De otro paisajista germánico, el austriaco Joseph Anton Koch, que vivía en Roma desde 1815, adquirió una *Vista de una cascada en Suiza*, obra característica del pintor⁴⁴. De temática mucho más bucólica, y ligada a la tradición rococó, es el *Paisaje con cascada* del poco conocido pintor ruso Teodoro Malwef⁴⁵.

Entre las pocas pinturas de autor contemporáneo italiano que adquirió destaca el gran cuadro del *Descendimiento*, o *La Piedad*, por Vincenzo Camuccini, conservado en El Escorial⁴⁶, comisión sobre la cual me remito al estudio que, dedicado a Camuccini y su importancia en la cultura romana de la época, está realizando Omodeo⁴⁷.



Vincenzo Camuccini, *La Piedad*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

La mejor pieza, quizá, o una de las más notables de la Colección, era una miniatura, el *Retrato del Conde-Duque de Olivares* por Velázquez, que, según la tradición de la familia Madrazo, fue un regalo del Pintor de Cámara al Rey en Roma, y que se conserva en el Palacio Real de Madrid⁴⁸.

Por último, a propósito del pequeño formato, hay que recordar una serie de retratos en miniatura de la Real Familia que la Reina María Luisa tenía en su dormitorio del Palazzo Barberini, fuera de la Colección, como objetos de carácter familiar, y que como tales se adjudicaron a Fernando VII, y se conservan en Patrimonio Nacional. En su mayor parte podrían ser atribuidos a Antonio Carnicero, pintor bien necesitado de una monografía aclaratoria⁴⁹.

La rebusca de obras conservadas en otras colecciones es una tarea ardua que se enfrenta con la dispersión de las piezas por colecciones públicas y privadas en Portugal, España e Italia, y a partir de ahí también por otros países, adonde pueden haber ido a parar las piezas a partir de las ventas de las Colecciones particulares de los Infantes. En este sentido, el grupo cuya búsqueda resulta más sencilla es el portugués, como muestra el ejemplo del *Descendimiento* de Giordano ya citado; mientras que los demás deben estar muy desperdigados. Por ejemplo uno de los cuadros de Nocchi se encuentra en el Museo Nazionale di Palazzo

48. PN, Inv. n° 10010142, óleo sobre cobre, 10 x 8. López-Rey 1963, n° 614. En el inventario de 1819 figuraba agrupado así: «76-77-78. Tres retratitos de hombre, uno de ellos representa el Conde Duque de Olivares, pintado por Dn. Diego Velasquez, y los otros hechos en su Escuela, cada uno de 3. á 4. pulgadas de alto y ancho. Buenos».

49. Estampas y miniaturas del Dormitorio de la Reina. Roma, 13 de febrero de 1819. Testamentaria de Carlos IV, leg. de inventarios, n° 17. AGP, Sección Histórica, caja 148. Una copia en ídem, caja 145-1. Antiguo leg. 18. Las piezas se conservan en Patrimonio Nacional, Inv. núms.: 10089490 al 10089499, 10089500 al 10089509, y 10089510 al 10089519.

50. Inv. 1819: «Hay otro numero 481; en un quadro mytológico, pintado por Nocchi. Mediano. Otro, con el n° 482; que representa un asunto igualmente mitológico, pintado por el expresado Nocchi. Mediano». Una de estas dos obras de Bernardino Nocchi es la de Lucca:

«Apparemment après avoir été hérité par la Reine de Naples, le tableau fut donné par celle-ci à Maria Luisa, Reine d'Etrurie, qui été aussi une Borbone.», según la amable comunicación de Ch. Omodeo. *Cfr. Art in Rome in the eighteenth century*, Cat. Expo., Houston-Philadelphia, 2000, n° 263, p. 416.

51. Lo más recientemente publicado al respecto es A. Aranda Huete, «Las Joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2005, pp. 37-47. Esta investigadora ha tenido en cuenta al respecto el grueso expediente de la Testamentaria de Carlos IV, leg. 6. AGP, Sección Histórica, caja 142: «Alhajas de la Corona: averiguación y separación de las mismas; y pago a S. M. el Rey como acreedor...». Véase también en caja 148 una «Copia del inventario de las Alhajas de S. M. la Reyna Madre», y su plata de tocador. Pero sobre todo es necesario tener muy en cuenta el largo y detallado inventario de las Alhajas adjudicadas a Fernando VII, Testamentaria de Carlos IV, leg. 19. AGP, Sección Histórica, caja 145-1. Expedientes relativos a la División, Adjudicación y Reparto de Bienes. Abono a S. M. como acreedor por gastos suplidos. «Inventario general... que se han adjudicado al RNS...» (no es todo, sino lo que se le adjudica para resarcirle de los gastos funerarios, etc., y de lo que le corresponde de la dote de la Reina Madre). Fechado el 16 de noviembre de 1826 en Palacio.



Badier, Reloj sobremesa, Palacio Real de La Almudaina, Palma de Mallorca, Patrimonio Nacional.

Mansi à Lucca, tras haber pasado sucesivamente, al parecer, por las manos de varios de los herederos⁵⁰.

LA HERENCIA DE FERNANDO VII: RELOJES, MOBILIARIO... Y CHIMENEAS

Dejando aparte la cuestión de las alhajas, que exige una monografía por sí misma dada su complicación⁵¹, es preciso destacar que Fernando VII heredó de sus padres el gusto por los muebles y los relojes. Y que, por tanto, al elegir su parte —la del león— en la Testamentaria, dio prioridad a objetos de esta clase, amén de otros sobre los cuales no queda espacio para tratar aquí. De este modo, muchas piezas existentes en las Colecciones de Patrimonio Nacional, y que a veces han parecido difíciles de adscribir al tiempo de Carlos IV o al de su sucesor, corresponden en realidad a ambos.

Una vez que, entre 1819 y 1820 quedó claro qué bienes muebles convenía liquidar en Roma, y cuáles merecía la pena traer a España, y cuando estos hubieron llegado, se almacenaron en dependencias palatinas mientras se acordaba toda la Testamentaria y se llegaba a las adjudicaciones definitivas. Como esta espera se dilató varios años llegó a temerse que la humedad de los sótanos de Palacio dañase los objetos⁵². Una vez que todo el complicado proceso de contabilización, liquidación y balance hubo acabado, el principal beneficiario de los seis herederos fue Fernando VII, por dos conceptos. En primer lugar era acreedor de la Testamentaria por diversos gastos suplidos⁵³. Luego, hecha esa resta, del remanente de los bienes se le adjudicó su parte, que desde luego fue escogida, y que consistió más en mobiliario que en pinturas.

Es bien sabido que Carlos IV era un apasionado por los relojes⁵⁴. En Roma reunió una buena cantidad, prácticamente todos franceses y nuevos. La mayor parte y mejor fue adjudicada a Fernando VII, y de ellos aún se pueden identificar actualmente en las Colecciones de Patrimonio Nacional unos diez⁵⁵, que enunciándolos por el orden del inventario son los siguientes:

Nº 1 Un reloj de sobremesa frances de horas y medias que representa una negra con un niño en un cesto, y sobre la cabeza colocado otro reloj su autor Cari a París con su fanal de cristal de una pieza⁵⁶.

Nº 3 Otro de sobre mesa frances de horas y medias representa una librería, debajo de la esfera; y sobre el reloj algunos libros y entre ellos una guirnalda y a un lado un cupido tocando la lira su autor L'Epine con su fanal de cristal⁵⁷.

Nº 4 Otro reloj de sobre mesa frances de horas y medias, encima una lira cubierta con un lienzo, al lado una figura con un jarrón de flores en la mano y una guirnalda a los pies significando la modestia, su autor L'Epine a París⁵⁸.

N. 10. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias, representa un molino de viento, su autor *No se da [sic]* a Paris, con su fanal de tres piezas rajado por detras⁵⁹.

N. 11. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias con una figura en accion de estar estudiando en un libro que tiene en las manos, significando el estudio su autor Badien con su fanal de tres piezas⁶⁰.

N. 12. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias con una mesa de tocador, su tablero de Damas y dos figuras en accion de jugar, su autor Barcollier con fanal de tres piezas⁶¹.

N. 14. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias con dos espinas a los lados, sobre el reloj una figura contemplando a un cupido que se halla encerrado en una jaula su autor Polaine a Paris fanal de tres piezas algo rajado por detras⁶².

N.15. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias y musica de muelles sobre el cual esta un harpa y una figura abrazando a un niño dignificando el amor maternal su autor L'Epine a Paris con su fanal⁶³.

N. 16. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias sobre él un espejo y una tortolita al lado una figura con una copa en una mano y en la otra otra tortolita en accion de darlas de beber significando a Hebe Diosa de la Juventud, autor L'Epine de Paris con su fanal de una pieza⁶⁴.

N. 22. Un reloj de sobre mesa frances de horas y medias que representa un negro cargado con un fardo en el cual se halla el reloj, su autor Piolaine⁶⁵.

N. 25. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias con musica de muelles a las horas que representa un tronco guarnecido de ubas y hojas de parra un perro y un pastor tocando la flauta, y una oveja a sus pies y el sombrero sobre el reloj su autor Roger con su fanal de tres piezas⁶⁶.

52. Testamentaria de Carlos IV, leg. 12, AGP, Sección Histórica, caja 143, expedientes varios:

26.11.1824, la Junta de Testamentaria dice que las flores de mano, plumas y ropas de la Reina Madre; las del oratorio, 4 escopetas, varios instrumentos de cirugía y 25 relojes de sobremesa «se están inutilizando, si ya no lo están del todo algunos de ellos, por hallarse depositados en un sótano, que no puede dejar de ser húmedo, a fin de que se determinase su venta, o traslación a otro paraje mejor». El 2.12.1824 el Rey ordena se traslade a otro paraje señalado por Veldrof.

53. Testamentaria de Carlos IV, leg. 19, AGP, Sección Histórica, caja 145-1.

54. A. Aranda Huete, «El coleccionismo de relojes en el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma», *Revista de Museología*, 36, 2006, pp. 105-111.

55. Agradezco cordialmente a la Conservadora de Relojes de Patrimonio Nacional, Doña Amelia Aranda, su amable ayuda en la identificación de estas piezas.

56. Catálogo nº 99, PN, Inv. nº 10025601 (éste es el de la negrita pero no coincide totalmente con la descripción).

57. Catálogo nº 108, PN, Inv. nº 10073009.

58. Catálogo nº 111, PN, Inv. nº 10055227.

59. Catálogo nº 130, PN, Inv. nº 10072217.

60. Catálogo nº 136, PN, Inv. nº 10030058.

61. Catálogo nº 141, PN, Inv. nº 10006858.

62. Catálogo nº 132, PN, Inv. nº 10072608.

63. Catálogo nº 107, PN, Inv. nº 10027362.

64. Esta descripción, aunque resulta dudosa, puede corresponder también al catálogo nº 11, PN, Inv. nº 10055227, que, sin embargo, parece ser el ya identificado con el nº 4 de esta misma lista.

65. Catálogo nº 98, PN, Inv. nº 10025602.

66. Catálogo nº 285, PN, Inv. nº 10024070.

67. Catálogo nº 140, PN, Inv. nº 10007393.

68. «Nº 2 otro reloj de sobremesa frances de horas y medias que figura un jarron cuyas asas son dos sirenas su autor Rolaine con fanal de una pieza. Nº 5. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias sobre el cual está una figura sentada con un Pavo Real con una mano y en la otra una flecha, á sus pies un perro representa a Diana su autor L'Epine a Paris con su fanal. N. 6. Un reloj ordinario de faltrique- ra colocado en un adorno de bronce sobre cuatro columnas sin autor, con su fanal de cristal.

N. 7. Un reloj de sobremesa frances de horas y cuartos colocado en una caja de caova guarnecida de bronce dorados: su autor Varcollier.

N. 8. 1º otro reloj de sobre mesa frances de horas y medias, sobre el cual hay un velador con una figura sentada en una silla haciendo alago a un perro, significando la fidelidad, su autor Geradde fils á Compiègne con fanal, de tres piezas rayado por detras.

N. 8. 2º. Otro reloj de cabecera de gran sonería con muelles y despertador con campanas y sus silencios correspondientes, escape de áncora en una caja de caova á la Breguet rematando con un cupido de bronce que tiene un corazon en la mano, su autor Luis Duchene et fils.

N. 9. Otro reloj de sobre mesa frances de horas y medias que figura una fuente, y junto al pilon un cupido haciendo bailar a un perro, figurando la fuente del amor, su autor Polaine [Piolaine] en Paris fanal de piezas roto por detras.

N. 13. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias, a un lado una figura apoyada sobre el reloj contemplando en una Mariposa que tiene en una mano figurando la Esperanza, su autor L'Epine a Paris, con su fanal.

N. 17. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias representando un canastillo de bronce verde sobre el varias flores, y un pajarito que al dar la hora canta y se mueve, sin autor, con fanal de una pieza.

N. 18. Un reloj de sobre mesa frances de horas y medias representa un caballo de bronce verde con un seron y encima una figura de una labradora, sin autor con su fanal de tres piezas.

N. 20. Otra pendola con horas, cuartos y musica en cada media hora, colocada en un gran grupo de bronce verdes y dorados con adornos tambien de bronce en la caja de caova, las agujas minutereros de la muestra guarnecidos de brillantes bastante descompuesto.



Jean Antoine Lépine, Reloj sobremesa, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

N. 26. Otro reloj de sobremesa frances de horas y medias y musica de muelles que representa un Apolo tocando la lira, su autor Courvoisier con fanal de una pieza⁶⁷.

Se han extraviado, por tanto, otros doce relojes que podrían localizarse en colecciones privadas españolas, sobre todo mediante los herederos de la Infanta Doña Luisa Fernanda, pero esto constituye un tema más por investigar⁶⁸. También se ha perdido el reloj de bolsillo que debía ser el favorito de Carlos IV, un breguet que heredó Fernando VII.

Si los relojes adjudicados al Rey son relativamente localizables, más dificultoso es el caso de los muebles, aunque buena parte de ellos aún podrá encontrarse en Patrimonio Nacional. Es preciso destacar que como todas las piezas fueron



Nicolàs Roger, Reloj sobremesa, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

encargadas de nuevo, en muy pocos años, y conforme al gusto a la moda, formaban conjuntos coherentes tanto entre sí como con las colgaduras y cortinajes. Por tanto, para representarnos los ambientes originales es fundamental asociar a los muebles las tapicerías, que también se trajeron a España, si bien de éstas será mucho menos probable encontrar restos importantes. Las series fundamentales de mobiliario que Fernando VII acomodó en sus Palacios fueron varias sillerías con sus correspondientes *meubles* o colgaduras compañeras⁶⁹. Esperamos localizar el paradero de algunas de estas piezas en Patrimonio Nacional, y seguir su historia a lo largo de los diversos amueblamientos que los Palacios conocieron en el siglo XIX, si bien queda todavía mucha investigación por hacer en este sentido.

Un reloj inglés de sobremesa de horas y cuartos sobre ocho campanas en su caja de madera chapeada de concha su autor Jhon [sic] Taylor.

69. Sucintamente, destacan una sillería fileteada de ébano con adornos de bronce, y raso carmesí y oro. Otra chapeada y con bronce dorados, y raso azul con flores blancas. Un grupo de sillas de caoba. Otra sillería de caoba y raso verde listado. Otra chapeada y de grodetur. Otra también de caoba con bronce a la egipcia. Otra de nogal, adornos de bronce con sátiros, y raso azul. Otra de nogal y raso dorado. Otras dos de roble chapeado de caoba, una más sencilla, y otra con bronce. Varios asientos singulares —como «Nº 29. Dos taburetes de respaldo calado cubiertos de caoba y un confidente, tiene de bronce por adornos seis garras de leon doradas amolido y por cabeza un marco cuadrado de agallones en media una y quince piezas de arabesco endeble dorados amolido. Estos taburetes de cañamazo con su asiento bordado y galon de oro todo alrededor—. Dos cómodas chapeadas de maderas de raíz. Y cuatro arañas de bronce.



Michel-François Piolaine, Reloj sobremesa, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

Como colofón, destacaremos que no todas las piezas decorativas apreciadas tanto por el padre como por el hijo eran tan móviles; una de ellas, al menos, no ha variado de emplazamiento desde que Fernando VII la heredó y aprovechó su oportuna llegada para colocarla en su pieza de vestir, es decir en el Salón de Carlos III. Se trata de la chimenea, refinado ejemplar característico de lo mejor realizado a este respecto en Roma a finales del siglo XVIII. Por ello se había interpretado recientemente que procedía de Roma a través del *Westmoreland* en 1775. Sin embargo, en la descripción de los objetos tomados a esa «presa inglesa» se indica que las columnas son de orden dórico y no se expresa color alguno del mármol⁷⁰. Además el estilo de la pieza es muy cercano a las diseñadas por Asprucci para Villa Borghese y Palazzo Altieri en años posteriores al apresamiento de ese navío, repleto de

70. *El Westmoreland*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2003, pp. 43, 96, 176.

encargos artísticos de *gentlemen* del *Grand Tour*, esos personajes típicos de la Roma neoclásica tan bien representados en la Colección de Carlos IV con el ya citado retrato de uno de ellos, el *Joven inglés*, por Mengs⁷¹.

Ahora bien, Fernando VII se quedó con las dos chimeneas lujosas descritas en la Testamentaría de su padre⁷². No consta para cuál de los Palacios romanos de Carlos IV se hicieron, si bien parece lógico pensar que estuvieran destinadas a Sant'Alessio. De ambas, la más importante puede identificarse con la del Salón de Carlos III del Palacio Real de Madrid, pues tiene efectivamente «columnas de mármol amarillo antiguo» y «embutidos de piedra ágata verde», admitiendo en este último punto lo caprichoso de las nomenclaturas entonces corrientes para las piedras de color. Por tanto, mientras otros datos nuevos no vengán a esclarecer esta historia, es preciso poner en duda la procedencia del Westmoreland y considerar más probable la de Carlos IV. El viejo Rey fallecido en el exilio adquiriría así, mediante esta reutilización, una presencia soterrada en este Salón cargado de significados. El antiguo Dormitorio se había convertido en la Pieza de Vestir del Rey, la más recargada y lujosa de sus habitaciones, porque era también la más representativa de cuantas el Soberano utilizaba en su rutina cotidiana de la vida de Corte. Como tal, Fernando VII la había hecho redecorar, convirtiéndola en un homenaje a Carlos III, gloria de la Dinastía y modelo de Monarcas. El esplendor presente del hijo y el perdurable prestigio del abuelo constituían toda una negación del padre, evocado aquí —para quien lo sabía— sólo por esta chimenea magnífica de su exilio en Roma.

71. L. Ferrara Grassi, «Il Casino di Villa Borghese: i camini; note e documenti per l'arredo degli interni; la collaborazione di Agostino Penna e Vincenzo Pacetti». Studi Romani, en E. Debenedetti (coord.), *Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici*. Es uno de los volúmenes de la serie *Studi sul Settecento Romano*. Quaderni diretti da Elisa Debenedetti, Università degli Studi-La Sapienza, Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, 1987.

72. «Dos adornos de chimenea de mármol de Génova, tallados con embutidos y varios adornos de escultura la una con embutidos de piedra ágata verde y columnas de mármol amarillo antiguo y la otra embutida de pórfido de Egipto».

GOYA, RETRATISTA DE LA FAMILIA REAL

Nigel Glendinning

Queen Mary, Universidad de Londres

1. Dos retratos del Conde de Mirabeau con cara decidida y casi heroica, expuestos recientemente en Londres, ponen de relieve las rugosidades de su cara, consecuencia de un ataque de viruelas que había padecido en su niñez. Resultan menos llamativos los defectos en el retrato al óleo pintado por Joseph Boze en colaboración con Robert Lefèvre (1989, Museo Granet, Aix-en-Provence). La crítica del recurso de la sonrisa en los retratos se hace explícita en G.-M. Raymond, *De la Peinture considérée dans ses effets sur les hommes en general, et de son influence sur les moeurs et le gouvernement des peuples*, An.VII, Pougens, París, 1798-1799, p. 98.

2. Abundan las notas filarmónicas en los retratos españoles de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Goya representa a la Duquesa de Abrantes (1816, Museo Nacional del Prado, Madrid, desde ahora MNP), con la partitura de una canción o aria en la mano vuelta hacia nosotros para que la podamos leer, y no ella, al parecer. Goya subraya también las aficiones musicales del Duque de Alba, retratándole al lado de su piano (1795, MNP), con una de sus violas a la vista, y la partitura de unas Canciones, compuestas por Haydn, en sus manos, como si la estudiara. Otro retrato filarmónico de Goya es el de su nieto, Mariano, con una partitura a la sombra a su lado (h. 1815, Duque de Alburquerque, Madrid). En cuanto a la afición al arte, Goya retrató a la Marquesa de Villafranca en el acto de pintar la efigie de su marido (1804, MNP); a su amigo Ceán Bermúdez con un montón de estampas a su lado (h. 1792-1793, Colección particular); Evaristo Pérez de Castro, con portálápiz y dibujo en la mano (h. 1800, Museo del Louvre, París); y una mujer desconocida, dibujando, que quizá sea la mujer de José Folch (h. 1808-1812, colección desconocida), entre otros retratos de artistas.

3. Esta identificación hipotética me la ha sugerido muy amablemente mi amigo, el Doctor Javier Jordán de Urries.

4. Según el arquitecto inglés, Sir William Chambers, Sabatini era «uno de los hombres más feos de Italia, cuya cabeza, como la de Medusa, podría ser útil [al ejército español] en las guerras». Véase su carta a Lord Grantham, de 13 de agosto de 1773 (Bedford Record Office, L30/14/71/1).

Goya empezó su larga serie de retratos reales a principios de los años ochenta del siglo XVIII, bajo Carlos III, y la terminó en la segunda década de la siguiente centuria, durante el reinado de Fernando VII. Hubo, a través de los años, grandes cambios estilísticos en la manera de pintar de Goya, y llamativas tendencias nuevas, por otra parte, en el concepto del retrato en Europa. La influencia del primer gran maestro de Goya, Mengs, disminuye en sus obras, y se nota cada vez más el impacto liberador de Velázquez. Al mismo tiempo la sonrisa viene a ser un recurso menos socorrido para los retratistas en todas partes. Desaparecen las sonrientes caras de los retratos franceses y las igualmente bonachonas de los de Mengs y compañía, y se buscan nuevos modos de dar vida a las facciones, menos idealización y más verdad¹. Se representan, además, las aficiones de los retratados en sus efigies y no sólo su categoría social².

La imagen de los Reyes ha de estar casi siempre expuesta al público, y sus retratos no pueden tener el carácter más bien privado o personal propio de muchas de las efigies de sus súbditos. Si bien se admiten cambios de estilo en la representación de los Monarcas, las tradiciones básicas de simbolismo e idealización siguen vigentes en ella. En tiempos de Goya, por ejemplo, los Reyes optaban a veces por la perspectiva alegórica, que les colocaba en un ámbito superior a los demás seres humanos. Ejemplo de ello, en el caso de Carlos IV, es el vaporoso busto del Rey que se destaca por arriba, a la derecha, en el retrato de Godoy como protector del Real Instituto Militar Pestalozziano por Goya, recordando al público que el nuevo sistema de enseñanza contaba con el patrocinio del mismo Monarca. El busto del Rey está, además, en lo alto para subrayar la superioridad del Monarca, lo mismo que el retrato en forma de óvalo de Carlos III en la representación del Conde de Floridablanca por Goya, trabajando en su gabinete, con un consejero a su lado (posiblemente su hombre de confianza, Vicente Bermúdez, quien intervino decisivamente para que se encargara a Goya uno de los cuadros para San Francisco el Grande³, o, si no, el arquitecto e ingeniero Sabatini, relacionado con los proyectos de canales como Director Comandante de las Obras Hidráulicas y Arquitectura Civil). Quizá justificaría la presencia de Sabatini en este cuadro el que estén a la vista los planos y presupuestos del canal de Aragón; y la poca agraciada cara del personaje, por cierto, coincide con lo que sabemos del distinguido arquitecto⁴. Sin embargo, Floridablanca parece dispuesto a contemplar al



Francisco de Goya, El Conde de Florida Blanca en su despacho, 1783, Banco de España, Madrid.

mismo tiempo el boceto de un cuadro que el propio Goya le entrega en primer término —boceto sin duda de su cuadro para San Francisco— poniendo de manifiesto la intensidad de su trabajo, y la preocupación del Ministro, bajo la dirección del Rey, por el desarrollo de las artes en España lo mismo que la agricultura y el comercio. El retrato de Carlos III, dentro del retrato de Floridablanca en este caso, tiene una función simbólica y realista a la vez.

Lo mismo sucedía tradicionalmente con los retratos de los miembros de la Familia Real vestidos de caza, entre galgos y escopetas. En el siglo XVII la caza había tenido un valor metafórico entre Príncipes y aristócratas; era ejercicio digno de los ocios de los militares y los Generales, por los aspectos de la táctica y el manejo del caballo y las armas que involucraba. Con las maniobras de la caza, los Reyes se preparaban y entrenaban para la guerra, y sería por este motivo, sin duda, por lo que se pediría a Velázquez que representara a Marte en uno de sus cuadros para la Torre de la Parada, muchos de ellos relacionados con la caza, como el edificio mismo al que se destinaban. En este cuadro mitológico, el Dios de la Guerra está descansando por cierto, pero tiene el yelmo aún puesto⁵. En el siglo XVIII, en cambio, parece que el sentido simbólico de la caza se atenuaba, y se podían relacionar las actividades cinegéticas más directamente con las aficiones de los grandes señores y por lo tanto con su personalidad. En el caso de Carlos III, la caza era un ejercicio más o menos diario, y muchas veces solitario también. Goya, al retratarle contra un fondo de campo y montaña, con su escopeta y su perro, acentúa, al parecer, el disfrute sacado por el Monarca de la cacería. Le pinta con una sonrisa en la cara y vistiendo el atuendo que siempre llevaba durante el invierno, según el Conde de Fernán-Núñez:

casaca de paño liso de color de corteza de árbol claro, chupa de ante con un galón de oro estrecho al borde, y calzón de ante negro, de la fábrica excelente que estableció [el Monarca] en el lugar de Aravaca, inmediato a Madrid⁶.

Pero no es ésta la única posible explicación de la sonrisa en este retrato. Ya que el Rey no solía posar más que para el primer pintor, es posible que Goya haya tenido que reforzar los aportes de su propia memoria visual —portentosa sin duda— mediante el estudio de las efigies del Monarca pintadas por Mengs, casi siempre sonrientes, siguiendo la convención dominante de los retratos en su época⁷. La sonrisa de Carlos III en un retrato formal, aparte de esto, podría representar por sinécdoque la benevolencia propia de todo Monarca ilustrado, o asimismo captar una expresión considerada como muy característica del Rey, y un reflejo de su carácter y su personalidad. El Conde de Fernán-Núñez, que conocía al Rey mejor que nadie, afirmaba por cierto que Carlos III era hombre muy afable y «naturalmente de genio alegre y gracioso», incluso con tendencias a bromear⁸. Puede que Goya haya querido poner de manifiesto este rasgo característico en su retrato del Monarca de cazador, lo mismo que en el retrato que pintó para el Banco Nacional de San Carlos.

En comparación con estos retratos de Carlos III, el detalle de la sonrisa en los retratos de Carlos IV por Goya resulta hartamente menos llamativo, y hay quizá mayor sentido de ocio en el retrato de este último Rey vestido de caza, puesto que el fondo del cuadro (menos amplio que en el caso de Carlos III) es más bien de

5. Véase también M. Wanke, *Velázquez. Forma y reforma*, Rafael Aburto (trad.), Madrid, 2007, pp. 117-122.

6. Conde de Fernán-Núñez, *Vida del Rey D. Carlos III*, Fundación Universitaria, Madrid, 1988, tomo II, p. 447. Descripción muy similar del vestido habitual del Monarca se encuentra en R. Cumberland, *Memoirs of Richard Cumberland written by himself, containing an account of his life and writings...*, Lackington, Allen & Co., Londres, 1807, tomo II, p. 81. Cumberland decía que su casaca estaba siempre llena de polvos y rapé, y que sus botas eran de fábrica inglesa.

7. Parece que la cabeza del Rey y su traje fueron pintados por Goya separadamente, en distintos momentos, lo que parece apoyar la teoría de que no se pintara la efigie con el Monarca delante.

8. Conde de Fernán-Núñez, 1988, nota 3, pp. 42 y 46 [op. cit. n. 6].



Francisco de Goya, Carlos III vestido de caza, ca. 1788, Colección privada.

arboleda que de montaña. Es interesante contrastar además la pareja de Carlos IV de caza y su esposa, vestida de maja, por Goya, con los cuadros anteriores de los mismos, como Príncipes de Asturias (y el Príncipe también de caza), pintados por Mengs (hacia 1766, Museo Nacional del Prado, Madrid, núms. 2188 y 2189). Los dos pintores ubican a los retratados en un ambiente de campo o jardín, y Carlos lleva las bandas de dos Órdenes y la insignia del Toisón, empuña una escopeta y tiene un perro a su lado, lo mismo en el retrato más temprano que en el más tardío. Pero la ropa que visten respectivamente los Príncipes y los Reyes es muy distinta. La sobria casaca gris y el chaleco de ante del retrato del Príncipe por Mengs se reemplazan, en el retrato goyesco, por vistosísimos casaca y chaleco, este último con diseño de pequeñas flores, y aquélla con amplias solapas y decoración geométrica a dos colores. En este retrato, además, Carlos IV lleva quijotes, también de dibujo geométrico, entre sus calzas y sus botas, sin duda para proteger las rodillas y los muslos, ya que sus botas no llegan a cubrir las partes de las piernas más en contacto con la silla a la hora de montar a caballo. En este retrato de Goya, el atuendo del Rey parece más de moda, y de diseño más llamativo que el de la Reina, vestida de mantilla y basquiña negras, enriquecidas tan sólo por la textura de sus encajes, el lazo de color rosa que lleva sobre la cabeza y las sortijas de oro en los dedos. Es cierto que el Rey está de pie al lado de un árbol que le hace sombra, y la iluminación reducida modera los colores de la casaca. Pero su aspecto no deja de recordarnos la afición del Rey a las novedades abstractas de las artes decorativas, y el gusto que tenía por la pintura. La Reina, por su parte, viste el traje popular adoptado por muchas mujeres de la aristocracia española a partir de los años setenta del siglo XVIII, y no es ella la única gran señora pintada por Goya que lo llevara. En lo que sí se diferencia María Luisa de Borbón de otras damas de la Corte retratadas por Goya vestidas de maja, sin embargo, como la Duquesa de Alba (1797, Hispanic Society of America, Nueva York), o la Marquesa de Santa Cruz (1797-1798, Museo del Louvre, París), por ejemplo, es en llevar los brazos descubiertos, detalle característico del modo de vestir de la Reina, al parecer⁹. Y esto nos induce a creer que hay rasgos de la personalidad de los Reyes, en estos retratos de Goya, más expresivos y menos convencionales que los de Mengs, lo mismo en las facciones de la cara que en la manera de pintarlas.

La sonrisa en la cara se atenúa bastante temprano en los retratos de Carlos IV y María Luisa pintados por Goya. Se sustituye por una expresión seria pero benigna en las efigies goyescas de los Reyes, pintadas a principios de 1789. Esta bondad o benevolencia muy bien podría tener una intención política, y está por cierto muy de acuerdo con la imagen proyectada de los nuevos Reyes en la literatura propagandística de la época. Recuérdese, por ejemplo, el poema «chusquiheroico» titulado *Las Majas*, compuesto por Cándido María de Trigueros con el seudónimo de Melchor María Sánchez Toledano, y publicado en Madrid por Antonio Espinosa en 1789. El poeta pone de relieve en el poema el amor que el pueblo siente (o se le supone sentir) para con los nuevos Reyes. María Luisa es «la Borbón más resalada», y «la Madre, más que Reina de sus Pueblos». Se reitera nuevamente el carácter paternal de los Monarcas más adelante, que les granjea el afecto de la majeza. Su reinado traerá el

9. Orgullosa de la hermosura de sus brazos, no quería que las damas de la Corte vistieran guantes en su presencia, según la Duchesse d'Abrantès. Véanse sus *Souvenirs d'une Ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811*, Société Belge de Librairie, Bruselas, 1838, tomo II, pp. 68-70.



Francisco de Goya, Carlos III, ca. 1787, Banco de España, Madrid.



Francisco de Goya, Carlos IV, 1789, Real Academia de la Historia, Madrid.



Francisco de Goya, María Luisa, 1789, Real Academia de la Historia, Madrid.



Francisco de Goya, Carlos IV de caza, 1799, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Francisco de Goya, María Luisa vestida de maja, 1799, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Francisco de Goya, Retrato ecuestre de Carlos IV, 1799, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 719, Madrid.

desarrollo de la industria y la agricultura y se aumentará de nuevo la población¹⁰. Se subraya asimismo el paternalismo de Carlos y María Luisa con respecto a los dominios de ultramar en el poema de Manuel Antonio Valdés titulado *Elogio de Carlos III. Rey de España y de las Indias*, publicado en México en 1791, por Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Conocido propagandista del régimen colonial, Valdés afirma en este poema que los Monarcas nuevos se preocupan por las ínfimas clases sociales en las Indias, e incluso por los esclavos negros. Describe las nuevas normas que deben observar los que son dueños de esclavos negros: los alimentos, ropa, horas de trabajo y descanso y demás requisitos exigidos por la ley. Afirma «que con justicia Padre ya se nombra / de la Patria el monarca que hoy os rige»¹¹.

Siguen los rasgos de benevolencia en otros retratos goyescos de los Reyes, incluso en los dos ecuestres, en los que los retratados visten uniformes del regimiento de Guardias de Corps, o en el caso de la Reina uno parecido, aunque no del todo igual al del Rey. Suponemos que se contrató esta pareja de retratos para

10. C. M. de Trigueros, Poema *Las Majas*, Antonio Espinosa (ed.), Madrid, 1789, pp. 10, y 28-30.

11. M. A. Valdés, Poema *Elogio de Carlos III. Rey de España y de las Indias*, Felipe de Zúñiga y Ontiveros (ed.), México, 1791, p. X.



Francisco de Goya, Retrato ecuestre de María Luisa de Parma, 1799, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 720, Madrid.

subrayar la predisposición de los Reyes a proteger y defender la Monarquía española contra sus enemigos, siguiendo el ejemplo de sus antepasados, como lo acababan de hacer en la guerra contra la república francesa en el Rosellón. El cielo tormentoso en estos dos cuadros —símbolo de la Guerra en los retratos de los grandes Generales en el siglo XVIII— refuerza este propósito, sin duda. Con respecto al uniforme de la Reina, que es diferente en algunos detalles al de Carlos IV, puede que se haya inspirado en la moda ecuestre de las mujeres inglesas, que María Luisa había tenido la oportunidad de estudiar en El Escorial en 1780. Le había llamado la atención, por entonces, el estilo del vestido que llevaban la esposa y las hijas del enviado británico, Richard Cumberland. Parece que María Luisa, en aquel momento Princesa de Asturias,

se allanó a hacerse copiar el patrón de estos trajes de montar, a pesar de haber sido inspirados por el uniforme de los regimientos de guardias del ejército británico, lo que le pareció un motivo más para adoptar este estilo¹².

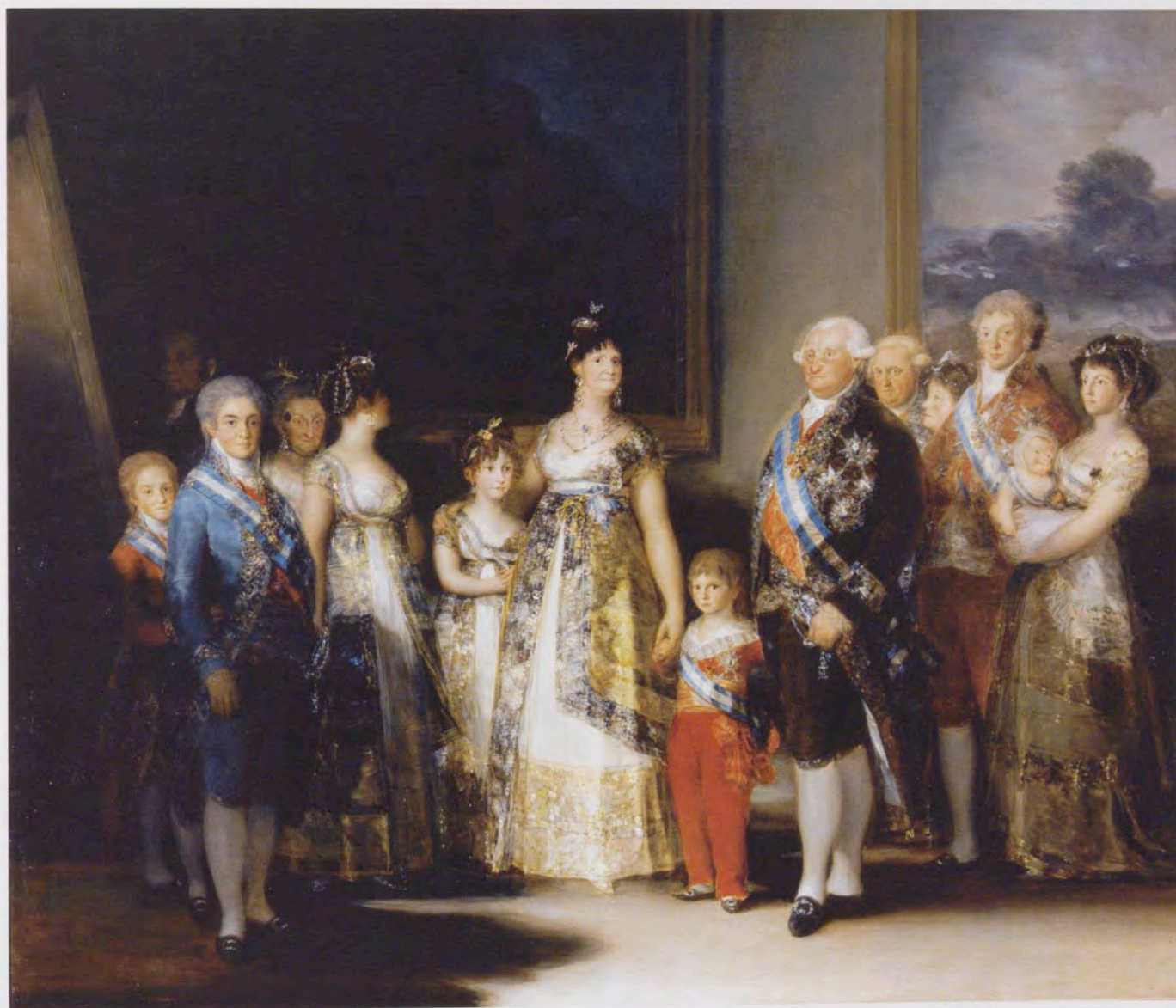
12. R. Cumberland, 1807, tomo II, p. 92 [op. cit. n. 6].

La misma combinación de política y rasgos personales se encuentra en *La Familia de Carlos IV*. El ambiente de paternalismo, en este caso, se manifiesta en los gestos afectuosos de los retratados. Los adultos se preocupan por el bienestar de sus hijos. La Reina extiende el brazo derecho cariñosamente sobre el hombro de la Infanta María Isabel, y coge la mano derecha del Infante Francisco de Paula. La esposa del Príncipe de Parma lleva a su hijo, Carlos Luis, en sus brazos, recogiéndole contra su pecho, como si estuviera acostumbrada a dárselo de mamar, siguiendo la teoría corriente en el Siglo de las Luces de que la leche de la madre es preferible a la de las nodrizas. El Infante Don Carlos María Isidro se agarra a la cintura del Príncipe Fernando, y es posible que el mismo Rey haya puesto su mano derecha sobre el hombro de su hijo menor, para animarle o mostrarle afecto. A pesar de la organización compositiva del cuadro, con sus tres grupos de cuatro figuras cada uno —o (si se incluyen las figuras subsidiarias), un grupo central de cuatro personas, entre dos grupos de cinco— y a pesar de las bandas y decoraciones que llevan los miembros de la familia, Goya ha conseguido cierto efecto de informalidad. Las expresiones de las caras y las miradas de los retratados varían bastante, para que cada miembro del grupo tenga su propio foco de interés. Mediante el empleo de la luz rasante intensa, que viene de la izquierda, el artista consigue iluminar más los miembros de la familia inmediata de los Reyes para enfatizar su jerarquía, y dar al mismo tiempo diversidad de tonos y graciosos contrastes de luces y sombras al gran cuadro. En el fondo del lienzo, la presencia del pintor al lado del caballete recuerda sin duda *Las meninas* de Velázquez, y también, a lo mejor, *La familia del Infante Don Luis* del mismo Goya. Tanto Velázquez como Goya celebraban con estos retratos de grupo anteriores las aficiones al arte de los Príncipes, y en el caso del Infante Don Luis —con una destacada presencia de Luigi Boccherini entre los personajes representados—, la afición a la música del Infante también. Pero en *La Familia de Carlos IV* (lo mismo que en *Las meninas*) hay cuadros a la vista en la pared detrás del grupo —uno histórico, mitológico o religioso, al parecer, y el otro paisaje grande— que subrayan de nuevo la importancia del arte en la vida de la Familia Real. Constituyen, por otra parte, un fondo palaciego totalmente distinto de los típicos símbolos del poder —cortinas y columnas— empleados en los conocidos antecedentes dieciochescos de esta obra de Goya¹³. Recuérdese que Carlos IV, en su primera visita a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en julio de 1794, acompañado de la Reina, de varios Infantes, y del Príncipe de Parma, manifestó su afición personal al arte, dando a la Academia «obras suyas, dibujadas de su mano, con obras varias de la reina». «Estos ocios nuestros valen poco», decía el Rey; «pero el tributo que pagamos en ellos al honor y al cultivo de las nobles artes ... servirá de impulso a los que pueden y me aman, para hacer venir otros mejores»¹⁴.

Sigue siendo difícil de resolver el problema más persistente planteado por los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya: si el artista los representaba más o menos como eran; o si, en realidad, acentuaba sus imperfecciones, quizá con mala intención. A sus contemporáneos no parece haberseles ocurrido, desde luego, esta segunda posibilidad, que empieza a encontrarse sobre todo en las publicaciones de

13. Tanto las columnas como las cortinas predominan en *La Familia de Felipe V* por Louis Michel van Loo (1743, MNP), en el dibujo preparatorio y el boceto de *La Familia de Carlos IV* por Maella (h. 1789, MNP, y h. 1790, colección de los Marqueses de Villavieja), y en el lienzo pintado por Folch de Cardona hacia 1793 (MNP) que sólo conozco por la fotografía reproducida en M. B. Mena Marqués (ed.), *Goya. La Familia de Carlos IV*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002, p. 132.

14. *Memorias [del Príncipe de la Paz] críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*, Biblioteca de Autores Españoles (continuación), Atlas, Madrid, 1956, tomo 88, p. 215, nota 205.



Francisco de Goya, *La Familia de Carlos IV*, 1800-1801, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 726, Madrid.

críticos de arte extranjeros de la segunda mitad del siglo XIX. Por entonces el revisor de la quinta edición del conocidísimo *Hand-Book for Travellers in Spain* de Richard Ford (Londres, 1878), por ejemplo, afirmaba «que sería difícil encontrar una familia más fea [que la de los Borbones], y Goya parece haber disfrutado pintándola en toda su fealdad»¹⁵. Se intensifica esta perspectiva sobre los retratos de la Familia Real en la misma publicación al tratar de la Pintura Española como Escuela, aseverando que Goya hacía que los Borbones representados pareciesen «incluso más feos de lo que eran», quizá por motivos políticos¹⁶. En 1930, de nuevo en Inglaterra, cuando el espíritu antimonárquico estaba en auge en Europa, y en un libro titulado *Goya. An Impression of Spain* (Londres, Methuen), Lord Derwent hasta define el cuadro como «el golpe más perspicaz que se haya asestado nunca a la monarquía»¹⁷. Estamos ya cerca de «la Borbón más estulticia y el Borbón más estulticio» del poema *Goya* de Rafael Alberti, publicado en la colección *A la pintura, cantata de la línea y del color* en Buenos Aires en 1945, en edición privada y limitada y, de nuevo, en 1948¹⁸. No muchos años después, en cambio,

15. R. Ford, *Hand-Book for Travellers in Spain*, Londres, 1878, p. 63.

16. *Ibidem*, p. 55.

17. Lord Derwent, *Goya, An Impression of Spain*, Methuen, Londres, 1930, p. 48.

18. La primera edición fue publicada por la Imprenta López, y la segunda (que pone *Poema*, en vez de *Cantata*, en el subtítulo), por la Editorial Losada, en la colección «Poetas de España y América».

19. *Goya with an introduction and notes by Rodrigo Moynihan*, Faber and Faber Ltd., (The Faber Gallery), Londres, 1951, p. 18.

20. Se discutió la primera de estas teorías en una sesión dedicada al arte del siglo XVIII en España en un congreso de la Asociación de historiadores del arte estadounidenses, en San Francisco, del 16 al 18 de febrero de 1989; para la segunda, véase M. B. Mena Marqués (ed.), 2002, pp. 152-170 [op. cit. n. 13].

21. Véanse, por ejemplo, las teorías acerca de la «ausencia» del espejo velazqueño en *La Familia de Carlos IV*, a diferencia de su presencia en *Las meninas*, desarrolladas por F. Licht, en el artículo sobre el cuadro de Goya, en la *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, 2005, tomo III, pp. 1.033-1.037.

22. La crítica del naturalismo holandés frente a la belleza ideal de la Antigüedad se planteó muy claramente en J. J. Winckelmann, *Consideraciones sobre la pintura y escultura de los Griegos* (ed. alemana en 1756, con traducción al inglés por H. Fuselli, Londres, 1765). Fuselli luego aplicó la misma teoría a la pintura española, que se desarrollaba, según él, «dentro de los estrechos límites de la imitación individual», o sea, dentro de la perspectiva limitada del naturalismo en el arte. Véase *Lectures on Painting by the Royal Academicians*, Barry, Opie and Fuselli, Ralph N. Warnum (ed.), Londres, 1848, pp. 404-405.

23. J. A. Ceán Bermúdez, *Ocios sobre Bellas Artes*, «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas Artes, ejecutadas en este año de 1821», Biblioteca Nacional de España, Madrid, MS 21. 458/1, p. 114.

24. *Ibidem*.

25. J. A. Ceán Bermúdez, p. 111 [op. cit. n. 23].

26. V. Carderera, «Goya», *Semanario pintoresco*, núm. 120, 15 de julio de 1838, p. 632.

se empiezan a difundir opiniones más escépticas sobre las posibilidades despectivas de *La Familia*. En 1951, el pintor inglés, de madre española, Rodrigo Moynihan, afirmaba que «no creía que Goya se mofase de los retratados en este cuadro»¹⁹. Y, sin embargo, se han difundido en los últimos veinte años por lo menos dos teorías nuevas, con implicaciones políticas, sobre la interpretación de *La Familia*, partiendo de suposiciones de poco fundamento sobre el tema de la pintura religiosa, histórica o mitológica, que está a la vista detrás del grupo de figuras, en la zona de sombra y penumbra a la izquierda. Según una de ellas se trata de *Loth y sus hijas*; y según otra, *Hércules y Ómfala*²⁰. En las dos teorías se ha querido ver en *La Familia* una crítica implícita, indirecta, del estado de España en tiempos de Carlos IV. Pero lo cierto es que las zonas oscuras alrededor del cuadro, dentro del cuadro, no nos permiten identificar el tema de aquél con certeza, y lo mismo podría tratarse de *El juicio de Salomón* —prototipo de la sabiduría propia de todo Monarca— que de *Loth* o *Hércules*. Otra posibilidad sería que Goya —a diferencia de Velázquez— no haya querido representar pinturas específicas sino genéricas. Lástima que lo que no se ve en este cuadro haya estimulado tantas teorías como lo que salta a la vista²¹.

En realidad, la perspectiva crítica de los extranjeros no debe sorprendernos. Ellos consideraban que los pintores españoles eran, como los holandeses, incapaces de idealizar o embellecer la realidad que representaban en el arte, ciñéndose en sus obras con preferencia al más bajo y burdo naturalismo²². En el círculo de Goya, en cambio, se valoraba la belleza lo mismo que la realidad. Juan Agustín Ceán Bermúdez, por ejemplo, opinaba del retrato en general que «para que sea apreciable es necesario que se acerque quanto sea posible à la bella naturaleza, conservando la semejanza del sujeto retratado»²³. No le gustaba a Ceán, desde luego, el excesivo realismo de los retratos de Vicente López, y al referirse a dos de ellos, expuestos en la Academia de San Fernando en 1821, lamentaba que el artista no hubiese seguido el ejemplo de los «dos primeros profesores de la corte» —uno de los cuales tendría que ser Goya— que «se hubieran contentado tal vez con la verosimilitud, que es preferible en estas obras, y en las de la poesía, a la servil y ramplona imitación de la naturaleza, tan propensa a declinar en la manera y en la caricatura»²⁴. Al hablar del retrato de *Tiburcio Pérez y Cuervo* del «inimitable» Goya (1820, Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Ceán admiraba más que nada «el estilo y libertad con que està egecutado»²⁵: estilo y libertad aprendidos, sin duda, de las obras de Velázquez, y sobradamente evidentes, desde luego, en los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya.

La Familia de Carlos IV no suscitó polémica alguna, que sepamos, entre los coetáneos del pintor y los de la siguiente generación en España, que admiraban la audacia de su factura, tan velazqueña, y sabían o creían que había gustado a los Reyes mismos. Valentín Carderera calificaba el cuadro de «magnífico», y afirmaba que había hecho tan buena impresión a los Monarcas que habían elevado a Goya a la plaza de «primer pintor»²⁶. A pesar de que Carderera se equivocaba con respecto a la fecha del nombramiento de Goya al grado más alto de los pintores de cámara, que se le concedió por Real Orden de 31 de octubre de 1799, y no pudo por lo tanto tener relación alguna con *La Familia*, obra terminada casi dos años



Manuel Salvador Carmona, Carlos IV y María Luisa, grabado según pintura de Goya, 1800, en *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid para el año de 1801*, Biblioteca Nacional de España, BNE, IH 1712-50, Madrid.

después, la satisfacción de los Reyes nos consta por las cartas cruzadas entre la Reina y Godoy, tantas veces citadas por los estudiosos de Goya, siguiendo el ejemplo ya dado por Aureliano de Beruete y Moret en su *Goya, pintor de retratos*²⁷. Beruete nos advirtió, además, del entusiasmo de Fortuny con respecto al gran cuadro, haciéndonos constar que este último había sacado copia del mismo, alargando de esta manera la historia del aprecio de *La Familia* en el siglo XIX.

La evidencia de la satisfacción de los Reyes con los retratos que Goya les hiciera se encuentra igual en las conocidas repeticiones hechas por Esteve y otros pintores, y los grabados basados en los retratos de los Reyes por Goya hechos para el *Kalendario manual y guía de forasteros*²⁸, como en la correspondencia de la Reina. El inventario de las pinturas levantado en 1808 por François Quilliet, con sus observaciones personales acerca de la calidad de los lienzos nombrados, tiene un interés muy especial, por la luz que arroja sobre la colocación de los retratos reales de Goya. Parece que la lista corresponde a la ubicación de los cuadros en un período relativa-

27. A. de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*, Madrid, 1916, pp. 81-87.

28. Para las copias de los retratos véase J. L. Morales y Marín, *Las Parejas Reales de Goya. Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1997; y para las estampas, V. Castañeda, «Libros con ilustraciones de Goya», *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del Bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya*, Madrid, 1946, pp. 43-61.



Francisco de Goya, Carlos IV como Coronel de Guardias de Corps, ca. 1800, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

29. Sigo las conclusiones al respecto de J. L. Sancho en su artículo «Cuando el Palacio era el Museo Real...», *Arbor*, CLXIX, núm. 665, mayo de 2001, pp. 83-141. Gudrun Muhle Maurer ha discutido la fecha del inventario y el estado de la colección descrita en M. B. Mena Marqués (ed.), 2002, pp. 152-170 [op. cit. n. 13].

30. J. L. Sancho, 2001, p. 131, números 903-919 [op. cit. n. 29].

mente estable entre 1800 y 1808, después de una serie de modificaciones del uso de las habitaciones del Palacio de Oriente y las ampliaciones de la Colección durante los reinados de Carlos III y Carlos IV²⁹. En uno de los dormitorios en el ala de poniente —conocido más adelante como la sala 21, y adornado con el admirable fresco de bóveda de Mengs titulado *La Aurora*—, había quince cuadros de Goya, todos ellos retratos reales: *La Familia de Carlos IV* y siete de los bocetos para este cuadro; el Rey vestido de caza y la Reina de maja; Carlos IV como Coronel de Guardias de Corps y María Luisa en traje de Corte; y los dos retratos ecuestres³⁰. Se trata de obras pintadas entre 1799 y 1801: cuadros de Goya alabados además en el estilo típicamente brusco de François Quilliet, redactor del inventario, con palabras y frases como «bueno», y «en un estilo libre y poco detallado generalmente bueno». Parece evidente que los Reyes querían separar los retratos de Goya de otras representaciones de los miembros de la Familia Real, ya que las más de estas últimas se encontraban juntas a principios del siglo XIX en la sala primera de la biblioteca de la Reina (núms. 1285-1294, según la numeración de José Luis Sancho), y en la tercera del apartamento del Rey de Etruria (núms. 1074 y 1075). Parece que, en el caso de Goya, los Reyes deseaban reunir los retratos reales en una sola sala, para que las visitas pudieran apreciar mejor la capacidad del pintor y el carácter de su arte. Las obras

de los grandes maestros del pasado se solían concentrar en grupos más o menos nutridos en el Palacio de Oriente también: Velázquez, por ejemplo, en un grupo de once (núms. 32-38 y 55-58), uno de ocho (núms. 764-771), dos de seis (núms. 60-65; 86-90 y 109), y algunos cuadros más, separados, como *Las meninas* y *La caza de ciervos* (núms. 949 y 432); Ticiano en un grupo de diez (núms. 12-21), uno de doce (núms. 41-52) y otro de dos (núms. 1046-1047); Brueghel en dos conjuntos de seis y siete (núms. 242-247; 326-330, 336-337) y uno de doce (núms. 282-293); Lucas Jordán en un grupo de catorce (núms. 783-796), dos de nueve (núms. 673-681; y 954-962), uno de ocho (núms. 1150-1157), dos de seis (núms. 719-724 y 1049-1054), uno de cinco (núms. 1134 y 1143-1146) y uno de tres (núms. 412-415).

A estos indicios del aprecio de los retratos reales de Goya, y a las referencias ya conocidas a los mismos en la tantas veces citada correspondencia entre María Luisa y Godoy, y las cartas cambiadas entre Goya y el Ministro de Estado,

podemos añadir el texto de dos cartas inéditas de las mismas series, copiadas por Juan Pérez de Guzmán y Gallo (1841-1928) a principios del siglo XX y descubiertas recientemente por el Doctor Javier Jordán de Urríes, que muy generosamente me ha permitido citarlas³¹. La primera es una carta de Goya al Ministro de Estado, Pedro de Cevallos, con fecha de 8 de octubre de 1801, confirmando el hecho de que el pintor había entregado unos retratos de los Reyes al Embajador de la República Francesa en Madrid, Luciano Bonaparte, hermano de Napoleón, primer Cónsul por entonces. Luciano era gran aficionado a la pintura, y al salir de España se llevaría a Francia una colección de cuadros españoles muy importantes. Goya afirma que el Embajador recibió los retratos regalados por Sus Majestades «con el mayor aprecio». Y continúa con las frases siguientes:

Me los ha celebrado infinito y me ha dicho que se colocarían en París en la galería con singular dignidad, como merecen. Me ha convidado a comer y le he debido las mayores atenciones. Lo participo a V.E. por si le parece del caso que lo sepan SS. MM. D. g.^e a V. E. m.^s a.^s Madrid, 8 de Octubre de 1801³².

No consta la identidad de estos retratos de los documentos conocidos hasta ahora, pero fueron regalados a Napoleón casi seguramente como gesto diplomático a la zaga de los acuerdos de la Paz de Lunéville, firmada el 9 de febrero de 1801³³. Es verosímil que los retratos que se enviaran a París fuesen copias de Carlos IV en uniforme de Coronel de Guardias, y la Reina en traje de Corte, aunque los retratos ecuestres también tendrían sentido, ya que complementarían el retrato ecuestre de *Bonaparte atravesando los Alpes en Gran San Bernardo* por Jacques-Louis David, encargado por Carlos IV en 1799 y ejecutado por el artista francés entre septiembre de 1800 y enero de 1801 para ser enviado a Madrid. Las intenciones de David y Goya en estos retratos eran, sin embargo, muy distintas. David ensalzaba las victorias de Napoleón en Italia con su cuadro, poniendo la travesía de los Alpes y las campañas italianas del General Bonaparte en parangón con las hazañas de los grandes Capitanes de la Antigüedad y la Edad Media, mediante la inscripción de los nombres de Bonaparte, Aníbal y Carlomagno en unas piedras en el ángulo inferior izquierdo del retrato. Goya, en cambio, celebra la majestad de los Reyes y su carácter humano en sus retratos, y tan sólo es posi-



Francisco de Goya, María Luisa en traje de Corte, ca. 1800, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

31. Archivo Histórico Nacional, Madrid, desde ahora AHN, Diversos, Colecciones-Bellas Artes, leg. 364.

32. AHN, leg. cit. en la nota 31.

33. Según este tratado, el Duque de Parma renunciaría a los derechos del ducado de la Toscana a favor de la República Francesa, y esta última reconocería los derechos del hijo del Duque Fernando al llamado reino de Etruria. Recuérdese que este hijo, Don Luis de Borbón, estaba casado con la hija mayor de los Reyes de España. Véase F. Piétri, *Lucien Bonaparte à Madrid (1801)*, Grasset, París, 1951, p. 159 y ss.



Francisco de Goya, Fernando VII, para el Ayuntamiento de Santander, 1814, Cat. 0001, © Museo de Bellas Artes de Santander.

34. AHN, leg. cit. en la nota 31.

35. Véase la documentación acerca del cuadro citado por Antonine Schapper en *Jacques-Louis David 1748-1825*, Cat. Expo., Departamento de Pinturas, Museo del Louvre, París; Museo Nacional del Palacio de Versalles, 20 de octubre de 1989-12 de febrero de 1990, pp. 381-383.

36. En el artículo mencionado de J. L. Sancho, el cuadro de David lleva el núm. 797. El título dado al retrato por Quilliet —«L'empereur Napoléon»— es un poco desconcertante y corresponde más bien a la identidad del retratado en 1808 (cuando ya llevaba cuatro años de Emperador), que a la realidad del Primer Cónsul a la hora de pintarse el cuadro.

37. Godoy, a diferencia de los Reyes, estaba exigente con el artista, insistiendo

ble encontrar en los ecuestres alguna referencia indirecta en los celajes tempestuosos a las batallas libradas en su nombre y a favor de España.

El éxito que tenían los retratos reales de Goya enviados a París, fuesen cuáles fueran, nos consta en una carta de María Luisa a Godoy, copiada como la ya citada de Goya a Cevallos, por Juan Pérez de Guzmán y Gallo, y nuevamente descubierta por el Doctor Jordán de Urríes. «Saint-Cyr ha celebrado mucho los retratos» afirma la Reina en esta carta sin fecha (escrita seguramente después de septiembre de 1802), «y dijo al Rey que los de Goya habían parecido mejores al cónsul [o sea, a Bonaparte] que el retrato de David. Esto nos lo diría para agradarnos» continúa, «pero a mí también me gustaban más los que fueron que el que ha venido; porque ahora Goya es el mejor pintor que hay»³⁴.

El entusiasmo de la Reina en este caso subraya el concepto muy positivo que tenía de los retratos de Goya, deducible asimismo de otras referencias al artista en la misma correspondencia, y también de la colocación de los cuadros en el Palacio Real según el inventario de Quilliet. Los Reyes concedieron asimismo un sitio muy honorífico al retrato ecuestre de Napoleón por David, sin duda por motivos políticos, destinándolo, al parecer, a la «sala de los grandes capitanes» en el Palacio madrileño en agosto de 1800³⁵. En efecto, en el inventario de Quilliet de 1808, se encuentra

en la Sala Antigua del Consejo de Estado, entre cuadros de Lucas Jordán, Tintoretto, Velázquez y otros, y es posible que se ubicara en un principio en la sala de al lado, la Primera Pieza entrando por la derecha del Salón de Pajes, bajo la famosa bóveda de la *Apoteosis de Hércules*, fresco de Mengs, idóneo para adornar una sala destinada a la representación de los grandes héroes. Por cierto, el cuadro de David del «emperador Napoleón» no era muy del gusto de Quilliet en 1808: cuadro malo en su opinión lo mismo por el trabajo del pintor que por la representación del retratado³⁶.

Goya era, sin duda, el retratista favorito de la Corte a principios del siglo XIX, y trabajaba lo mismo para Godoy y la decoración de su palacio que para los Reyes por entonces³⁷. La Academia de San Fernando le pidió un retrato ecuestre de Fernando VII el 28 de marzo de 1808, muy pocos días después de la llegada del nuevo Rey a Madrid, no tan grande como los ecuestres de Carlos IV y María Luisa, pero siguiendo la misma tradición simbólica que ellos con respecto al espíritu militar, simbolizada por el bastón de General y el cielo tempestuoso. Consta

que el Rey le concedió dos sesiones a Goya para el trabajo preparatorio, y resultó el más logrado retrato goyesco de Fernando VII. En las demás efigies de este Monarca por Goya las facciones de la cara se repiten mecánicamente y carecen de vida, y tan sólo lo contextual –atuendo, condecoraciones, paisaje y celaje– resulta plenamente convincente. Lo más probable es que Goya no consiguiera las sesiones necesarias para dar vida a la cara del Rey en estos retratos. Es poco verosímil que las hiciera así para expresar su desacuerdo con la política del Monarca después de la Guerra de la Independencia, aunque es de suponer que disfrutara del contrato para el retrato alegórico de Fernando VII que le ofreciera el Ayuntamiento de Santander, en el que le incumbía colocar al Rey a los pies de la representación simbólica de España, y hacer que fuera más bien el León español el que rompiera las cadenas del pueblo, que no el Monarca.

No sabemos cómo era la efigie de José I que Goya pintó en 1810 dentro del escudo en la *Alegoría del Ayuntamiento de Madrid*, sustituida primero por la palabra Constitución, y luego, en 1823, por el retrato de Fernando VII pintado por Vicente López, y años después por las palabras «Dos de Mayo». Los retratos reales pintados después de 1814 por Goya son más que nada obras de su taller, aunque consta su voluntad en algún caso de «dar sus pinceladas» para justificar sus precios y satisfacer a sus clientes³⁸.

en que Goya revisase o rehiciese detalles de sus retratos. Consta, por ejemplo, que no se quedaba contento con la representación de sus piernas en uno de los retratos pintados por Goya. Véase M. T. Rodríguez de Torres, «Retrato de M^a Luisa de Parma. Un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor», *Anuario 1994. Estudios-Crónicas*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1995, p. 55.

38. En 1818, el agente del Consulado de Bilbao en Madrid aún pudo convencer a Goya para que «dirigiese la obra y diese sus pinceladas», para que el Consulado tuviera un retrato de Fernando VII y María Amalia de Sajonia. Véase M. T. Rodríguez de Torres, 1995, p. 62 [*op. cit.* n. 37].

APROXIMACIÓN AL GUARDARROPA DE MARÍA LUISA DE PARMA

Pilar Benito García*

Patrimonio Nacional

Al comentar encargos de diferentes objetos artísticos hechos a Francia desde la Corte madrileña entre 1785 y 1798, el historiador Bottineau llamó la atención sobre el paso de algunos envíos por la aduana de Bayona¹. Como un ejemplo, entre otros, menciona que Floridablanca, el 11 de marzo de 1785, advertía que se debía avisar al Cónsul en aquella ciudad francesa, Rafael Florensa, recién nombrado para el cargo, de la inminente llegada desde París de uno o dos carros con cajones que contenían «ropas del Ajuar de Sra. Infta. Da. Carlota, y varios vestidos para el Príncipe y Princesa nros. sres.». Las instrucciones para el Cónsul eran que «los haga abrir con la mayor curiosidad y, recogiendo dhos. vestidos, disponga empaquetarlos de modo y con tanta diligencia. qe. pueda un correo traerlos, sin maltratarlos, valiéndose a este fin de Personas inteligentes»².

La localización de dos curiosas notas efectuando encargos precisos de diversas prendas de vestir, que debían ser servidos desde Francia, puede ponerse en relación con las noticias precedentes. Una dice:

Necesitamos para los próximos días de Marzo sin falta, para el Principe, tres Bestidos de Gala grande, una docena de Pares de Bueñas de Encajes, para mi tres Bestidos de corte de Gala grande con su tontillo. Tres Pares de Bueñas de encaje para mi, para Carlota Tres Bestidos de corte de Gala grande con su tontillo, los Bestidos deven venir echos, menos los del Príncipe pues no tienen las medidas. También para mi, tres Batas de Gala para el Verano que traten de estar aquí a últimos de abril, para el Principe Tres vestidos de Gala. Para mi tres Bestidos de corte de gala Grande tres Batas de Gala, seis Batas para todos los días y uno o dos trajes que estilen mas de moda como Fuera. Todo lo que venga que no traiga olor por el amor de Dios. Pues los olores me matan, y todo lo que viene de Francia siempre trae muchísimo olor.

En la otra se especifica:

Van las medidas de mi brazo, de largo de falda, va una media cotilla y van unos guantes de muestra, para que me envíen como esos, unos pintados sobre blanco, otros de todos colores bordados de blanco, o pintados, otros blancos bordados de oro, y otros de plata, y otros regulares todos blancos, han de ser muy finos sin olor ninguno y de medida que se atengan a los blancos bordados de plata que van, pues esos me vienen bien, y si los uviese de otras modas, enviarlos también, bien entendido que sean de los

* Deseo expresar mi agradecimiento, por la ayuda que me han prestado en la elaboración de este artículo, a Juan José Alonso, Juan Alonso de la Sierra, Amalia Descalzo, Everett Fahy, Isabel García Toraño, Carlos González Navarro, Maite León Sotelo, Lourdes de Luis, Mar Mairal, José de la Mano, Lesley Miller, Roberta Orsi-Landini, Alexandre Pradère, José Luis Sampederro Escolar, Roberto Valeriani y, de manera muy especial, a Jesús Urrea, por su apoyo; a José Luis Díez, por su generosidad; y a Álvaro González-Palacios, por sus aportaciones bibliográficas y porque, con el cariño de siempre, fue quien me advirtió de la existencia en el Archivo General de Palacio de alguna de las facturas de Rose Bertin que se dan a conocer en este artículo.

1. Y. Bottineau, *L'art de cour dans L'Espagne des Lumières*, París, 1986, p. 183 y nota 334.

2. Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, 3994, transcrito en Y. Bottineau, 1986, p. 184, nota 338 [*op. cit.* n. 1].



Giuseppe Baldighi, La Familia de Don Felipe de Borbón, *Galeria Nazionale di Parma*, Inv. n° 1149.

cerrados, que me envíen una cotilla o corset como se estilan en francia por las medidas de la mía que va³.

Aunque sin firma ni fecha, estas papeletas fueron escritas personalmente por la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma. Los documentos se hallan junto a otros fechados a comienzos de 1785 y en uno de ellos, enviado el 4 de marzo al Cónsul General en París, José Paulo, se especifica que se le envía «una copia de la nota que acompaña escrita de la mano de la Princesa Ntra. Sra.»⁴.

En aquel año estaba previsto celebrar la boda de la Infanta Carlota con el Príncipe de Portugal, futuro Juan VI, y tal vez la Princesa de Asturias, madre de la novia, deseara tener un guardarropa apropiado en tan señalada ocasión para los tres personajes españoles más representativos del acontecimiento: la Infanta, el Príncipe de Asturias y ella misma. Se trata, sin duda, del envío que se esperaba con urgencia en Bayona en marzo de 1785.

Cabría pensar, dada la cercanía de los esponsales, que los encargos se deberían haber realizado en su mayor parte para dotar a Carlota Joaquina de un bello guardarropa parisino, sin embargo María Luisa reseña en su lista que se necesitan, para inicios de marzo, más o menos igual cantidad de prendas para los tres. Tal circunstancia probablemente fuese debida a que el ajuar de la Infanta formaba

3. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 154 (1).

4. Ídem. Si además se compara la letra de ambos apuntes con la de las famosas cartas que María Luisa escribiría años más tarde a Godoy se comprueba que la caligrafía es la misma (AGP, Sección Reinados, Fernando VII, Papeles Reservados, tomo 93).



Giuseppe Baldighi, La Familia de Don Felipe de Borbón, detalle de María Luisa de Parma y de su hermano Fernando.

parte de un encargo distinto hecho a París, a finales de 1784, al proveedor de María Antonieta, Lenormand, quien decía que *tous ces objets sont d'usage dans les trousseaux ordonnés par la cour de France*⁵.

Cuando la Princesa de Asturias pidió la ropa que debería servirse aquella primavera, el encargo era mayoritariamente para sí misma. En la segunda de las notas, María Luisa, previsora, aclara que se enviaban las medidas de su brazo, del largo de falda, así como una media cotilla y unos guantes que habrían de servir de muestra.

A lo largo de tan pocas líneas, se aprecia el gusto que María Luisa tenía por los guantes y el gran desagrado que le ocasionaban los olores con que era habitual, desde antiguo, y como símbolo de distinción, impregnar este complemento de vestir. A pesar de que en ocasiones se ha dicho que María Luisa no usaba guantes, para lucir bien sus brazos, de los que, según parece, estaba muy orgullosa, lo cierto es que jamás durante su vida dejó de comprarlos.

En las anotaciones no se menciona quién debía realizar el encargo, sin embargo, todavía se conservan las facturas justificativas del mismo. Se trataba de la ya entonces altamente acreditada Rose Bertin, conocida como *Ministre des Modes* de María Antonieta de Francia.

LA JOVEN MARÍA LUISA VESTIDA A LA FRANCESA EN LA CORTE DE PARMA

Desde niña, María Luisa había vestido con trajes de corte a la francesa tal y como era habitual en las Cortes europeas. En la primera imagen que se conserva de ella, el retrato pintado por Giuseppe Baldighi en 1757 de *La Familia de Don Felipe de Borbón* (Galería Nazionale, Parma), aparece jugando con su hermano Fernando, vestida con un precioso traje de seda amarillo labrado en sedas de colores. El escotado cuerpo del vestido se adorna en el delantero con un peto o *pièce d'estomac* guarnecido de encaje; el talle ceñido se dibuja por el cuerpo armado con ballenas, y la falda se ahueca sobre el tontillo o *panier* que prolonga artificialmente las caderas. De la cintura, pende un delantal de encaje, complemento de moda durante el reinado de Luis XV; las mangas se adornan con *manchettes* de encaje blanco a varias alturas, rematándose con puños de pequeñas vueltas, todo a juego con la

5. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 153 (1). Sobre Lenormand, véase F Tétat-Vittu, «La garde robe de Marie-Antoinette: le regard des historiens», en *Les Atours de la Reine. Art et comerce aux service de Marie-Antoinette*, París, 2001, p. 39. Ya en 1779 se menciona al *marchand de modes* Lenormand en el almanaque *A la pelise galante* como establecido en la «rue Saint-Honoré puis près de l'Oratoire», *cf.* VV AA, «Liste des couturiers et marchands les plus célèbres à la fin du XVIII^e siècle», *Modes & Révolutions 1780-1804*, Musée de la Mode du Costume Palais Galliera, París, 1989, p. 231. Sobre el ajuar de la Infanta está trabajando A. Descalzo, que ya adelanta algunas noticias de interés en «Modos y modas en la España de la Ilustración», en C. García Sáinz (com.), *España, el sueño de la razón*, Río de Janeiro, 2002, pp.166-191.



Laurent Pêcheux, María Luisa de Parma, Metropolitan Museum of New York, Inv. n° 26.260.9.

gargantilla del cuello; y su cabeza se cubre con una toca infantil, pues contaba solamente cinco años de edad.

El resto de los personajes femeninos representados en el lienzo (su madre, la Princesa Marie-Louise Elisabeth⁶; su hermana, futura esposa del Archiduque José; y el aya Doña María Catalina Bassecourt y Grigny, conocida como *Madame González* por su matrimonio con Don Juan González y Valor), visten igualmente con trajes de Corte; esta última, de negro, por su condición de viuda, con mantilla blanca y dorada y tocada con cofia también negra.

Con una indumentaria muy similar, María Luisa aparece en otro retrato de entre 1764 y 1765, atribuido igualmente a Baldighi⁷, que se envió a España ante el compromiso de la Infanta con el entonces Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. La obra, conservada en el Palacio Real de El Pardo, presenta a María Luisa de

6. El vestido de la madre es el mismo con el que el propio Baldighi pintara a su esposa, *cf.* H. Bedarida, *Parma e la Francia. 1748-1789*, Milán, 1985, tomo II, p.143.

7. P. Benito García y J. Urrea, «El retrato «de pedida» de la princesa María Luisa de Parma», *Antología di Belle Arti. Il Settecento III*, 61-63, 2003, pp. 60-66.

medio cuerpo, esta vez con un vestido de seda rosa labrada en plata con similares adornos de encaje que el anterior, pero ya peinada como adulta: su pelo empolvado, como debía ser al vestir traje de gala, y prácticamente sin cardar, a la moda del momento, sin el cabello elevado desmesuradamente tal y como fue propio a finales del Rococó. Una joya que parece de oro y coral, a juego con el vestido, rematada con una pequeña pluma (complemento que se conocía con el nombre de «españollette» en recuerdo de los tocados españoles del siglo anterior) completaba su peinado. En la muñeca derecha, anudado con una cinta negra, luce el retrato en miniatura de su futuro esposo, mientras que su mano izquierda sostiene unos largos guantes blancos y un abanico, complementos que ya la joven apreciaba.

Ligeramente distintas, aunque dentro de similar estética cortesana y gusto francés, son las imágenes que de ella ofrecieron en fechas cercanas Laurent Pecheux o Anton Raphael Mengs. En los retratos pintados por Pecheux (Metropolitan Museum de Nueva York, Galeria Nazionale de Parma y Palacio Pitti de Florencia) sus vestidos siguen también la moda francesa y parecen estar confeccionados con tejidos no tan ricos, pero sí muy a la moda del momento, labrados con pequeños motivos de flores y cintería de marcada verticalidad.

Tal vez algunas de las joyas con que María Luisa aparece retratada en estos lienzos fueran las compradas al joyero francés Pierre-André Jacquemin para formar el ajuar nupcial de la joven. El joyero, al que ya había acudido su padre Don Felipe de Borbón bastantes veces, sirvió prácticamente todas las joyas con motivo del matrimonio de su hermana mayor en 1760⁸, ocasión para la que también hizo en diamantes la insignia de la Orden de San Genaro que luciría el Infante Don Fernando⁹. Años más tarde, en el caso del compromiso de María Luisa, se volvió a acudir a Jacquemin, pero, según parece, sólo de manera parcial, debido a que las arcas ducales no atravesaban su mejor momento¹⁰.

La Corte de Parma fijaba su mirada en la capital francesa a la hora de hacer encargos de muy diversa índole. De hecho es muy posible que alguno de los vestidos pintados en los citados retratos de María Luisa fuera de los que se encargaron como ajuar de novia a París. El Ministro Dutillot demandó a su buen amigo Claude Bonet, Tesorero del Infante Don Felipe en la ciudad del Sena, la adquisición de indumentaria, no solo para la joven¹¹. El banquero, aunque acostumbrado a localizar y adquirir todo tipo de objetos de arte para el Duque, tuvo que acudir a su esposa, Elisabeth Madeleine Groux¹², más al corriente en cuestiones de moda, para poder llevar a buen puerto alguna misión, escribiendo a Dutillot en los siguientes términos el 30 de abril de 1765, lamentándose de lo precipitado del encargo¹³:

Mi avete chiesto signore, diversi abiti per uomo e donna, che mia moglie e io abbiamo scelto nel miglior modo possibile per unire il gusto alla magnificenza... Avremmo potuto fare ancor meglio, se quelle persone ci avessero deto l'incarico un mese prima. Ma la corte di Francia, i tedeschi e gli spagnoli, incaricati della stessa incombenza, si sono riforniti prima di noi da Borurjot, Buffaut e Le Roux, chesono i piu famosi mercanti di Parigi e presso i quali noi habbiamo ritenuto didover assoliere il nostro incarico. Ho motivo di credere, dopo avere visto vari campioni degli abiti, che hanno scelto i Medina,

8. A. González-Palacios (con la colaboración de R. Valeriani), *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arredi Francesi*, Venecia, 1996, p. 96.

9. H. Bedarida, 1985, pp. 204 y 224 [*op. cit.* n. 6].

10. A. González-Palacios, 1996, p. 96 [*op. cit.* n. 8]. Esta monografía es fundamental para conocer la política de adquisiciones de la Corte de Parma en París, al igual que ofrece una información detalladísima sobre la vida cotidiana de la Familia Ducal.

11. Ídem.

12. P. Leperlier, «Un agent de Parme à Paris, Claude Bonnet», *Antologia di Belle Arti. La Scultura II*, 52-55, 1996, pp. 216-217.

13. La boda por poderes fue el 29 de junio de aquel año y María Luisa llegó a San Ildefonso, donde se encontró con Carlos, el 3 de septiembre.



Giuseppe Baldrighti, María Luisa de Parma, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

i d'Arcos, i Benthein, che in essi vi è piu ricchezza che buongusto e che non offuscheranno i nostri soprattutto per la scelta delle guarnizioni¹⁴.

En previsión de la comisión, a inicios de 1765, se había mandado a París un maniquí de la joven para que sirviera de modelo, dejando en manos de Bonet la elección de los tejidos¹⁵. Curiosamente, pocos años antes, en 1762, Dutillot también pidió a Bonnet algunos libros que María Luisa personalmente le había solicitado.

La adquisición de vestidos en París se explica no solo porque el gusto en la Corte de Parma siguiera el francés, sino porque la producción de tejidos de seda no era especialidad del Ducado. A pesar de los intentos de Dutillot de favorecer el crecimiento de Parma con la creación de manufacturas, sus sederías no lograron el éxito pretendido y no llegaron a alcanzar la estabilidad necesaria para competir con la industria francesa¹⁶.

LOS ENVÍOS DE INDUMENTARIA DESDE PARÍS A MADRID

Durante todo el siglo XVIII, la Corte de Versalles marcó la pauta en el terreno de la moda de una forma clara e indudable, imponiendo su gusto al resto de las Cortes europeas. Si María Luisa ya vestía en Parma «a la francesa», en la Corte española haría lo mismo, tanto en sus largos años de Princesa de Asturias como durante sus mucho más breves de Reina.

Con ella, y a su servicio, viajaron a España desde tierras italianas algunos de los responsables de esta imagen a la francesa, como su peluquero Pedro Robillar y su sastre Henrique Wellerof. La llegada de este último ocasionó problemas administrativos, pues en la planta de criados de la Corte española no existía el oficio de sastre de la Princesa, solventándose el asunto al nombrarle Cotillero, puesto con denominación mucho más española y que, en el caso del servicio de la Reina Madre, Isabel de Farnesio, desempeñaba Eduardo Rián, a quien se le equiparó. Wellerof estaba casado con la batera Juana Josset y ambos fueron llamados de París a la Corte de Parma, desde donde, tras nueve años al servicio de María Luisa, vinieron a instalarse de manera definitiva en la Corte de Madrid¹⁷. El trabajo de «cotilleros» y «bateras» consistía en dar definitiva forma a las ricas sedas en pieza enviadas desde Francia y a aquellas adquiridas en España, bien directamente a fábricas como la Real de Talavera de la Reina o por medio de los proveedores de sedas que trabajaban para la Corte.

Cuando en 1785 se produjo el encargo a Rose Bertin, no era la primera vez que la Princesa de Asturias escribía de su puño y letra una nota detallando las prendas de vestir que deseaba encargar a París; parece que ésta era una práctica habitual. En el verano de 1779, María Luisa escribía la siguiente lista:

De entretiempo: Una Bata de gala y tres lisas y una de ellas que sea todo de un color y guarnición opuesta. Capotes de dos tafetanes. Una Polonesa de última moda. De invierno: Tres vestidos de corte de Gala. Quatro Batas de Gala. Quatro Batas lisas y que sean extrañas y bonitas. Dos Batas lisas de Raso, la una toda verde y la otra toda del color que

14. Transcrita por H. Bedarida, 1985, tomo II, p. 204 [op. cit. n. 6].

15. Ídem, 1985, tomo I, pp. 224 y 314 [op. cit. n. 6].

16. L. Fornarischianchi, «Tessuti e argenti: ricerca fra i "dessinteurs" dell'arte eclesiastica settecentesca», *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, Bolonia, 1979, p. 432.

17. A su muerte en 1777, el puesto de Wellerof lo ocupó Benito Mercurio, que a su vez fue sucedido, en mayo de 1783, por Ceferino Alguacil, quien en realidad venía sirviendo a la Princesa desde tres años antes, dadas las repetidas ausencias por enfermedad de Mercurio. El trabajo parece que era mucho, porque unos meses después, en septiembre de 1783, se nombró otro cotillero también al servicio de la Princesa, con igual sueldo y uniforme que Alguacil, llamado Pedro Alcántara García. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 204 (1).

Van las medidas de mi brazo, de largo de falda, va una media cutilla, y van unos guantes de muerta, para que me envíen como vos, unos pintados sobre blanco, otros de todos colores bordados de blanco, o pintados, otros blancos bordados de oro, y otros de Plata, y otros regulares todos blancos, han de ser muy finos, sin ser ninguno, y de medida que se atengan a los blancos bordados de Plata, que van, pues vos me vienen bien, y si los uviese de otra moda, enviarlos también, bien entendido que sean de los cerrados. que me envíen una cutilla o corset como se estilaba en Francia por las medidas de la mía que va.

sea más de moda con sus guarniciones, estrañas y bonitas para que puedan servir todos los días. Dos batas de Raso todo de un color con las guarniciones de plata, oro y de otros colores y estrañas y bonitas. Tres pares de Buelos de encaje. Quatro pares de Buelos de Blondas. Dos Capotes de pieles, uno grande y otro chico de moda. Una Polonesa o circaciana o lo que sea más de moda. Dos capotes colchados y dos chicos también colchados de ultima moda. Paletinas, pañuelos de moda dos docenas de Bufandas. Seis docenas de medias finas. Y todo lo que uviese de nueva moda y extraño, fuese lo que fuese¹⁸.

El 30 de agosto de aquel año, se tramitaba el encargo a Francia, transcribiendo exactamente la nota, enviándola a Francisco Ventura de Llovera, Tesorero del Rey y responsable del Giro Real en París, del que se dice tenía «el buen gusto acreditado»¹⁹.

Por lo que se percibe en los documentos, este tipo de encargos se hacían de modo habitual dos veces al año, coincidiendo con las temporadas de otoño y primavera, y la Princesa siempre elaboraba personalmente una lista con las prendas que necesitaba. Pero María Luisa no era la única de la familia que se vestía a la francesa. En abril de aquel mismo año Llovera enviaba «dos cajones con 234 pares de zapatos bordados de verano para S. A. la Infanta Doña María Josefa», cifra con la que se completaba la desmesurada «de los 402 pares» que se le habían «encargado para esta estación con fecha 4 de enero». Los pedidos de ambas mujeres, que el «austero» Carlos III pagaba sin mayor problema, se sucedían todas las temporadas. Algo parecido ocurría con la Infanta Carlota, aunque en menor medida. Si en 1778, Llovera, había pasado factura por géneros para Carlota por valor de 2.689

18. AGP, Sección Reimados, Carlos III, leg. 150 (2). Al igual que ocurre con los encargos realizados a Bertin, la nota no tiene ni firma ni fecha, pero se aprecia que la caligrafía es la misma.

19. Ídem.

Libras torneras, 11 sueldos y 9 dineros, los adquiridos para María Josefa llegaron a 47.211 libras torneras, 14 sueldos y 3 dineros y los comprados para la Princesa María Luisa ascendieron a 94.212 libras torneras, 5 sueldos y 6 dineros²⁰.

A través de los encargos de la Princesa a París se aprecia su gusto por la originalidad en el vestir, y que estaba al tanto de las novedades. En sus notas abundan modelos y tipologías de lo que hoy llamaríamos última tendencia y los calificativos «extraño» y «de moda». Es de suponer que María Luisa estuviera al día en este ámbito gracias a la lectura de las publicaciones periódicas que, desde que aparecieran por primera vez a principios de la década de 1770, pronto tuvieron una significativa difusión²¹. Para obtener una imagen completa del aspecto a la francesa que le gustaba lucir, había que sumar las joyas realizadas por plateros de oro, joyeros y diamantistas como Manuel López Sáez o Leonardo Chopinot que, según palabras del propio interesado, comenzó a servir obras para ella en 1766²².

Llovera efectuaba el envío desde París de todas las prendas siempre en igual forma. A medida que los proveedores servían las diferentes comisiones (los vestidos, sederías o complementos) adecuada y delicadamente embalados en cajones marcados con las iniciales de la regia destinataria, se remitían a la Aduana de Bayona, por medio del correo «La Mala de Castilla». Allí, el correspondiente Domingo Dubrocq, de la firma *Dubrocq et Cie*, les daba salida a Madrid; en los documentos no figuraba a quién o quiénes se compraba toda esta indumentaria.

Pero, en algunas ocasiones, lograr lo requerido desde la Corte española presentaba ciertas dificultades, como sucedió en la primavera de 1779. Llovera envió desde París a Madrid seis pares de medias de seda similares a unas que había recibido como muestra, para que la Princesa les diera o no su visto bueno, y así poder efectuar el encargo completo. Según sus palabras este tipo de medias

es preciso mandarlas hacer en Ganges cerca de Nimes. En París no se fabrican de esta clase porque la seda que allí se emplea es floja sin preparación y agradable a la vista como parece en el modelo y la seda de que se hacen las medias en París es retorcida y lleva otras maniobras que disminuyen a la verdad la hermosura, el blanco y suavidad natural de la seda pero son de mayor duración.

Aseguraba haber

recorrido diferentes tiendas con el modelo en la mano para buscar los 18 pares que se me piden y solo he encontrado por pura casualidad 30 pares fabricados en el mismo pays de Ganges en el propio telar y portada del n.º 40 que es el superfino²³ y tal vez por la mano del mismo obrero pues comparadas unas medias con otras se hallan iguales en el punto de fineza suavidad y tamaño con la diferencia que la media del modelo es algo más endeble, esto es que tiene menos seda. El bordado del guardillo no es al pie de la letra el mismo pero se difieren en poco²⁴.

Parece pues que la dinámica de encargos de Madrid se efectuaba de forma similar a cómo lo había sido en Parma. Los tesoreros de ambas Cortes en la capital francesa, Bonnet por parte de Parma y Llovera²⁵ por España, se ocupaban personalmente de las comisiones, así como de localizar negocios y proveedores, intentando economizar al no acudir a los reputados pero caros *marchands-merciers* parisinos²⁶. En fecha incierta, y dada su avanzada edad, algunas de las funciones típicamente

20. Ídem.

21. Véase E. Vittu, «Presse et diffusion des modes françaises», *Modes & Révolutions 1780-1804*, Musée de la Mode du Costume Palais Galliera, París, 1989, pp. 129-136.

22. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 150 (1).

23. La «portada del n.º 40» hace referencia al número de hilos con que estaba montado el telar en el que se tejían las medias.

24. Ídem. Sobre los medieros españoles de la época que trabajaban para la Corte se conserva mucha documentación en AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 203.

25. Diversos encargos de otro tipo, que no de indumentaria, de los que se ocupó Llovera están relacionados por Y. Bottineau, 1986, pp. 127-128 y 143-144 [*op. cit.* n. 1]; estos últimos todavía de época de Fernando VI.

26. P. Leperlier, 1996, p. 217 [*op. cit.* n. 12].



Mariano Salvador Maella, María Luisa de Parma, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.

27. Y como tal, continuó ocupándose directamente de algunos envíos de indumentaria para el propio Rey en la década siguiente. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (2).

28. Algunos de estos prisioneros murieron guillotinado, como algún miembro de la poderosa familia Lecouteulx o Juan José Laborde que, aunque establecido en París, había sido durante mucho tiempo el correspondiente en Bayona del Real Giro. Otros salvaron su vida (M. Zylberberg, *Une si douce domination. Les milieux d'affaires français et l'Espagne vers 1780-1808*, París, 1993, p. 427), pero desconozco si Llovera se encontraba entre ellos.

29. Ocariz tuvo que salir de la capital francesa en 1793 con motivo de la declaración de guerra entre ambas naciones, pero no sin antes elevar una súplica a la Convención pidiendo la libertad de Luis XVI, y proponiendo la mediación de España con Prusia y Austria. En 1795, fue responsable del inicio de las negociaciones de paz que culminaron con la firma del acuerdo de Basilea, regresando a París. Posteriormente fue destinado a Hamburgo y Estocolmo. Murió en 1805, cuando se dirigía a la Embajada de España en Constantinopla.

30. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 150 (1) y 155 (2). Sobre diversos y curiosos regalos realizados años antes, cuando Carlos III era Rey de Nápoles, véase J. Urrea, *Carlos III Soberano y Cazador*, Madrid, 1989.

31. Recordemos que Floridablanca ordenaba que se advirtiera a Bayona de la llegada del envío un día después, el 11 de marzo.

32. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (1). Por otro lado, gran parte de la correspondencia de Ocariz se localiza en AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (2), donde también está la documentación de la canastilla confeccionada por Ana Boucharlat, con motivo del nacimiento del Infante Don Pedro, y un curioso encargo de cortes de botas en piel que se realizó a Londres por expreso deseo del Príncipe.

económicas que cumplía el fiel Tesorero español pasó a desempeñarlas la firma Lecouteulx et Cie, quedando Llovera como Tesorero honorario²⁷, hasta que fue encarcelado por la Convención en 1793, junto con varios responsables de la citada casa comercial que le había sucedido en sus labores y otros agentes o banqueros que tenían tratos comerciales con España²⁸. De la compra y supervisión de los encargos de carácter más personal, como la indumentaria para la Real Familia, continuaron encargándose los Cónsules generales acreditados en París por la Corte española: primero, José Paulo, y después el reputado diplomático José de Ocariz²⁹.

Y si en París se compraban vestidos para las damas, en Italia, concretamente en Turín, se adquirían un sinfín de guantes para el Rey, el Príncipe y los Infantes. Pero no era esto lo único que se recibía de aquellas tierras, pues, entre otras muchas cosas de mayor importancia, se puede mencionar, a modo de curiosidad, que llegaban regalos desde Nápoles para Carlos III, tales como cajones con chocolate, pañuelos de seda, esportones de macarrones, café de moca que también tomaba el Príncipe, tabaco colorado y tabaco negrilla, de los que igualmente disfrutaba la Infanta María Josefa, licor de marrasquino del más perfecto o incluso salchichones. En contrapartida, el Príncipe de Asturias podía enviar a su hermano Fernando como regalo seis perros perdigueros de una sola vez, o el propio Rey, a su hija la Gran Duquesa de Toscana, cuatro docenas de jamones de «Trévez» y otras seis de Fermoselle, práctica ésta, la de enviar jamones a Toscana, que se efectuaba anualmente. Pero los regalos también llegaban desde ultramar, como los 105 pájaros que, para el Príncipe, envió desde La Habana el Barón de Königsegg, de los que, desgraciadamente, solo llegaron 91, pues catorce se perdieron en la travesía³⁰.

VESTIDOS DE ROSE BERTIN PARA MARÍA LUISA

Algunos de los encargos realizados a principios de 1785 se retrasaron a pesar del interés que María Luisa tenía en que llegaran a Madrid a primeros de marzo. El día 10³¹, Ocariz escribía desde París: «parten hoy de esta corte...8 fardos señalados con la maraca Pa. N. Sa. Que contienen efectos para la Princesa nuestra Sra....los encajes para S.A. se han puesto en el cesto señalado con la letra L de los que contienen los encajes del ajuar de la Sra. Infanta Da. Carlota, juntamente con 8 pares de vueltas para el Príncipe N. Sr. Los quatro pares... que ha pedido S.A. se esperan en esta semana de Bruselas, como también el par de vueltas de punto de ahuja para la Princesa N.Sa. que despacharé inmediatamente... una caja marcada Pre. N. Sr. contiene los tres vestidos de gala de primavera, hechos con arreglo a las medidas enviadas... Dentro de tres o 4 días espero poder hacer otra remesa, en la qual haré quanto sea posible por comprender los géneros de vestuario de primavera que restan para completar el número de los que S.A. tiene mandados. Ahora van también 12 docenas de pares de guantes, unos bordados, otros de varios colores i hechuras i 6 docenas de pares de medias de seda i tres de calcetas también de seda. Espero que S.A. no hallará olor alguno en sus efectos, habiendo reiterado los encargos sobre este punto a todos los Mercaderes»³².



Designé par Thomas
Jolie Femme en Circassienne de gaze d'Italie puce, avec la jupe de la meme gaze couvrant
Designé par Thomas
une autre jupe rose garnie en gaze broché avec un ruban bleu attaché par des Fleurs et
glands et gaze Bouillonné par en bas, et des manchette de filet, coiffé d'un Chapeau en
Coquille orné de Fleurs et de Plumes.

A Paris chez E. maunts et Rapilly rue St. Jacques à la ville de Coutances A. P. D. R.



Lámina de moda, siglo XVIII: «Jolie femme en circassienne», en *Galerie des Modes et Costumes français dessinés d'après nature, lám. 6*, Biblioteca Nacional, Sign. ER3666, Madrid.

El retraso se debió a que por entonces se produjo el cambio en la legación española y los encargos de José Paulo pasaron a Ocáriz el 13 de febrero, siendo imposible tener todo y especialmente las prendas confeccionadas en un plazo tan corto de tiempo.

Lo primero que Ocáriz logró fueron las doce docenas de guantes que compró a Dulac Le Baigue en la calle St. Honoré y que estaban listos el 22 de febrero. Una parte de los encajes los sirvió el 9 de marzo Vanot, *marchand de dentelles du roy et des Enfants de France*, sito en la calle Saint Denis a la Picarde³³ y otra Meaux-Saint-Marc, de la calle Nueve Saint-Roch, *vis a vis le cul-de sac de la Corderie*. Madame Desmaretts entregó algunos *paniers* o tonillos, mientras que el *Maitre*

33. Ambos pasaron sus facturas meses después, el primero en abril y el segundo en junio.

Tailleur Rompler hacía lo mismo con un corpiño de moaré blanco. Algo más tardó en confeccionar las batas que había pedido la Princesa. El primer envío del vestuario realizado por Bertin salió de París el 4 de abril. Se enviaron un total de 41 cajones con vestuario, de los que se acusaba recibo desde Madrid el 27 de junio, puntualizando que las prendas habían «agradado todas pero parece excesivo el número de lo que viene. Dígasele [a Ocariz] que se arregle puntualmente a las notas que se le pasan»³⁴.

Las prendas y los tejidos, vía Bayona, donde los recibía el mencionado Florensa, viajaron a Madrid perfectamente embalados en cajas hechas por De Lorne, bien lijadas, con fondos dobles reforzados y bisagras; compartimentadas muchas con separadores de cartón y forradas de tela blanca; algunas, incluso, tenían su propio maniquí interior³⁵.

La *Marchande de modes de la Reine* firmó su factura el 21 de junio del año siguiente, especificando que se trataba de prendas encargadas en 1785, por un total de 181.807, 15 libras. La mayor parte de las prendas eran batas de Corte o *grand habits* y batas de diario, siguiendo fielmente el encargo de María Luisa. En tejidos ligeros de seda, dada la temporada, como el gros de Nápoles o el tafetán; algunos de ellos impresos, otros de rayas, y muchos hojuelados en oro o en plata, bordados de pedrería, flores de tela, perlas de nácar, lentejuelas, etc. También figuran cuatro batas a la turca, de entre las que llama la atención una en tafetán color carmelita rayada en amarillo, pues es la única prenda confeccionada en un color oscuro, junto con un cabriolé negro, rayado en rosa, que, al ser una prenda de más abrigo, no es de extrañar fuera de esos tonos. Muchas eran de color blanco y abundaban también los colores pastel, como el azul, rosa, verde agua o lila, aunque, eso sí, en alguno de los bordados se utilizó pedrería de color rojo. Las prendas confeccionadas contaban con sus complementos como vueltas de encaje, escofietas o camisas, casi todas ellas de gasa, tejido en que también se confeccionó un *deshabillé* de color blanco. Salvo las cuatro batas turcas, todas las demás, menos una que era a la inglesa, debían de ser a la francesa, ya que no se especifica otra cosa. También se expendieron tejidos en pieza para confeccionar en Madrid diversas prendas, entre las que hay que destacar otra bata a la turca, un *redingotte* o capote de poco vuelo y un *Pierrot* o vestido entallado de mañana o tarde, que se usaba cuando no era necesario un vestido de Corte³⁶.

A pesar del retraso, todo debió de complacer a la Princesa, pues el mismo 27 de junio se le encargó a Ocariz la adquisición de prendas de la temporada de invierno que éste comenzó a enviar a Madrid en septiembre de 1785, y lo mismo ocurrió, al menos las temporadas de primavera e invierno del año siguiente³⁷. Si la vez anterior la mayoría de los vestidos fueron realizados por Rose Bertin, en esta ocasión también intervinieron, con el envío de diferentes batas y tejidos en pieza, Le Roux et De La Salle de la calle St. Honoré au Duc de Berry. Para la temporada de invierno, los tejidos, aunque siempre de seda, lógicamente eran distintos. Abundaban el raso, el droguete y el terciopelo, este último tanto liso como labrado, y se realizaba alguna prenda incluso en terciopelo *chiné*, cuya tejeduría entraña una enorme dificultad. Algún encaje tenía adornos de *chenille* o felpilla, que era

34. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (1).

35. De Lorne presentó su factura al año siguiente, aunque especificando que se correspondía con el encargo de 1785. Ídem.

36. Ídem.

37. Ídem. Los encargos realizados a José Paulo y los efectuados a Ocariz el 13 de febrero, 27 de junio y 29 de diciembre de 1785 (para primavera de 1786), ascendieron a un total de 510.358 libras, 11 sueldos y dos dineros, que fueron satisfechas por Lecouteulx y compañía.



Francisco Folch de Cardona (1744-1808), María Luisa de Parma, Inv. n° 846, Universidad Complutense de Madrid

un tipo de hilo de seda con pelo, muy utilizado para otorgar relieve y diferente calidad de luminosidad tanto a tejidos como a bordados. De las prendas realizadas por Le Roux et De La Salle, destaca una bata de Corte, de terciopelo color punzó, *brodé d'or et argente, diamants et pierres Opalle, tres riche*, por la que se pagaron 7.250 libras, frente a la más cara servida por Bertin, que era de raso blanco, *brodé par colonne en or et paillon vert tres riche* que costó 5.132³⁸.

En cuanto a los modelos, se repiten las batas de gala y de diario, las batas a la turca, alguna *pelisse*, prenda invernal unas veces forrada y otras veces con simples adornos perimetrales de piel, de las que María Luisa pudo lucir una, guarnecida completamente de piel de cibelinas, servida por Bertin, quien también le suministró algunos sombreros y algún que otro fichú, de los cuales uno era un *fichú-capuchon*; otro, un *fichú-chemise*; y alguno estaba adornado de felpilla³⁹.

En ocasiones, la Princesa de Asturias recibía muestras de tejidos de seda con diferentes adornos bordados, tal y como ocurrió en octubre de 1786, en que se le

38. Ídem, Bertin, en su factura, ofrece el precio especificando lo que valía cada elemento de los que se componía la prenda: «La jupe...(et) le bas de robe asortie..., 4.400; Le corset à l'espagnol..., 250; 4 glands...pour relever le bas de robe à 44, 176; Le bracelet de blonde... 96; Le parfait contentement assortie, 30; Une palatine...180».

39. El fichú era una especie de pañuelo, que, plegado en forma triangular, se ponía habitualmente sobre la espalda o incluso sobre la cabeza, adornando el pelo. El *fichú-chemise* se colocaba de los hombros hasta el escote, fijándose por el interior del corsé, mientras que el *fichú-capuchon* se podía extender desde los hombros a la cabeza a modo de capucha.

Ilustración de moda, siglo XVIII, Dama con una «pelisse», en *Costumes civils actuels...*, tomo I, 1788, lám. 5, Real Biblioteca, Sign. VI/2718, Madrid, Patrimonio Nacional.

40. El vaquero fue el término utilizado en España desde el siglo XVI para designar un vestido entero, normalmente abierto por detrás, con falda larga, aunque más corta de lo habitual, y por lo tanto más cómodo. A finales del siglo XVIII era utilizado indistintamente por niños y niñas.

41. AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (2).

42. Muestras similares pueden verse en los libros de moda cortesana del XVIII. A modo de ejemplo, y por su importancia, citaré las conservadas en los libros de registro del *Garde Robe des Atours de la Reine* de la Condesa d'Ossun, *dame d'atours* de María Antonieta de Francia; véase A. Kraatz, «La gazette des atours de Marie-Antoinette», *Les Atours de la Reine. Art et comere aux service de Marie-Antoinette*, París, 2001, pp. 25-38; P. Georget Ballesteros, «Marie Antoinette et la mode» y X. Salmon, «Garderobe des Atours de la Reine. Gazette pour l'anne 1782», ambos en el catálogo de la magnífica exposición, P. Arizzoli-Clémentel y X. Salmon (coms.), *Marie-Antoinette*, París, 2008, pp. 258-260 y 264-265, respectivamente.

Por otro lado no comparto totalmente la opinión expresada por M. A. González Mena, *Colección Pedagógico-Textil de la Universidad Complutense*, Madrid, 1994, pp. 20 y 38-40, de atribuir a la Real Fábrica de Talavera de la Reina unas muestras para indumentaria de la Princesa (que era María Luisa y no la Infanta María Josefa) y del Rey. Las muestras, eran eso, muestras para hacer el pedido definitivo posiblemente –la documentación tampoco lo afirma– a la Real Fábrica de Talavera, pero las muestras podían haber sido tejidas en cualquier otra manufactura española o extranjera. De hecho, una de ellas tiene adorno de felpillas, típicamente francés, y que no se empleaba en las fábricas españolas, aclarándose en el encargo que estos hilos se sustituirán por «cordones de 3 verdes de buen gusto».

5.



Française, En Robe d'hyver.

hicieron llegar para su supervisión cuatro muestras, una para una bata para ella; otra, para «corvella y demás adornos» para el Príncipe; y las dos últimas para «vaqueros»⁴⁰ para los Infantes Fernando, María Amalia y María Luisa. Según las anotaciones que acompañaban a las muestras eran «cuatro cortes de Raso», aunque en realidad se trataba de dos tafetanes –uno verde y otro tornasol violeta y marrón– y dos rasos, uno blanco y otro azul un poco oscuro. Por cierto que de este último y del tafetán tornasol solo se quería enseñar el tipo de bordado y por eso se adjuntaban dos trocitos, uno de raso y otro de tafetán, ambos celestes, sobre los que se debían imaginar los citados bordados⁴¹. Desafortunadamente, en ningún momento se determina el origen de las muestras bordadas, por lo que desconozco si eran de factura española o francesa. Si bien es cierto que estilísticamente se encuentran dentro del gusto imperante en el país vecino, no es menos cierto que, en todo lo referente a indumentaria, España, como todas las Cortes europeas, estaba influida por los modos franceses⁴².



Muestras de tejidos bordados presentadas a María Luisa de Parma en 1786, AGP, Sección Reinados, Carlos III, leg. 155 (2), Madrid, Patrimonio Nacional.

CAMBIO DE GUSTO. LOS ÚLTIMOS AÑOS COMO REINA. EL EXILIO

El casi radical cambio de gusto en lo referente a moda, producido por el ambiente revolucionario francés, y en definitiva, la implantación de una nueva silueta femenina⁴³, fue rápidamente adoptado por María Luisa, quien, salvo en el periodo de la guerra con Francia, debió seguir encargando vestuario a la ciudad del Sena. En 1799⁴⁴ la imagen de la Reina, en el bellissimo y majestuoso retrato que de ella efectuó Goya en traje de Corte, representa plenamente los ideales del Neoclasicismo; lo mismo ocurre con ella y con todas las mujeres que fueron inmortalizadas por el aragonés en el retrato de familia, ajustándose a «un esquema de elegancia moderna»⁴⁵. En 1805 se nos muestra como una mujer más próxima, pero si cabe aún más innovadora en lo que a su indumentaria se refiere, en la miniatura que de ella y del Infante Francisco de Paula firmó José Bouton⁴⁶.

43. De la bibliografía publicada en español sobre la indumentaria de este periodo se debe destacar A. Descalzo, 2002 [op. cit. n. 5] y «Costumbres y vestimentas en el Madrid de la Tonadilla» en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 2003, pp. 73-91; C. Herranz Rodríguez, «Las colecciones del Museo del Pueblo Español. Paseo por la moda y la tradición», en *Moda en sombras*, Madrid, 1991, pp. 49-73, «Moda y tradición en tiempos de Goya» y «Glosario de indumentaria», ambos en N. Seseña (com.), *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Madrid, 1996, pp. 73-86 y 207-214; A. Leira Sánchez, «El traje en el reinado de Carlos III», *Moda en sombras*, Madrid, 1991, pp. 16-20 y su tesis de licenciatura *El traje femenino en el reinado de Carlos IV*, que desgraciadamente permanece inédita; y A. Ribeiro, «La moda femenina en los retratos de Goya», en *Goya. La imagen de la mujer*, F. Calvo Serraller (com.), Madrid, 2002, pp. 103-116.

44. M. Mena Marqués, «1800. Goya y la familia de Carlos IV», en *La familia de Carlos IV*, M. Mena Marqués (ed.), Madrid, 2002, p. 113.

45. Ídem, p. 177. En la misma obra, véase J. M. Alía Plana, «Trajes, vestidos y condecoraciones en La Familia de Carlos IV», pp. 272-276.

46. J. Ezquerro del Bayo, *Exposición de la Miniatura. Retrato en España*, Madrid, 1916, n.º 422, cf. G. Maurer «La familia de Carlos IV de Francisco de Goya. Del Palacio Real al Museo del Prado», en M. Mena Marqués, 2002, pp. 241-242 [op. cit. n. 44].

Los cambios habían sido muchos, pero la dinámica de compras continuaba de manera similar. Rose Bertin ya no era la reputada modista que había sido⁴⁷ y el puesto de Ocariz lo desempeñaba José Martínez Hervás, de quien, en 1801 y 1804, existe constancia documental de que está adquiriendo vestidos para la Reina⁴⁸. Como era habitual, todo se compaginaba con las creaciones confeccionadas íntegramente en España. A finales de julio de 1801, desde la Real Fábrica de Talavera de la Reina le mandaban a María Luisa un corte de raso para basquiña, que ella misma «eligió a su paso por esta villa», y el 19 de abril de 1802 el Rey quiso «que al bordador de la Rl. Cámara Dn. Juan Robledo se le anticipen de ochenta a cien mil rs.von. en moneda metálica a buena cuenta de lo que importen los vestidos de gala que está ejecutando para S. M. La Reina N. Sra. Y lo demás que se le ha encargado». Se trataba sin duda del mejor bordador de la época, Juan López de Robredo, que recibió varios anticipos por ese trabajo⁴⁹. Ese mismo año, María Luisa adquiría en almoneda diversas piezas de tela provenientes de decomisos de la Aduana de Barcelona; entre ellas, además de algunos rasos y tafetanes destacan varias piezas de muselina, unas labradas y otras pintadas, que era el tejido de moda⁵⁰. A inicios del año siguiente, recibía desde Valencia varios «Cortes de Vestidos» fabricados por Francisco Tena y Pomar y Manuel Hurtado, persona ilustre en el mundo de la sedería valenciana, pues fue Mayoral Primero del Colegio del Arte Mayor de la Seda de aquella ciudad. Los tejidos, todos muy veraniegos, eran principalmente tafetanes o gros labrados de cuadrillos, aunque también figuran algunos rasos naturalmente lisos. Igualmente le llegó un vestido desde Lyon «que se ha hecho de su Rl. Orden por encargo de la Condessa de Recteren»⁵¹.

En el imperio parisino de la moda de aquellos años destacaba ya otra mujer, Madame Minette, que tenía su negocio en la calle Nueve des Petits Champs nº 732. Aunque no tan afamada como Rose Bertin, Minette llegó a ser proveedora de la Corte Imperial y a ella se acudió desde Madrid. En el año IX⁵², se sabe que ya María Luisa realizó algunos encargos a esta firma parisina⁵³, la Casa Minette, de la que hasta el momento se conoce que se dedicaba al comercio de moda, pasó tres facturas a la Corte española; la primera el 10 de julio de 1807 y las otras dos el 18 de febrero y el 16 de marzo del año siguiente⁵⁴. En todas figura, bien como persona que presenta la factura, bien como asociado de la propia Minette, Juan Santiago Manco y en ellas se reseña un gran número de prendas de indumentaria, pero también una buena cantidad de elementos decorativos de lujo como mobiliario en raíz de caoba con adornos de bronce, relojes, candelabros o guarniciones de chimenea, todos también en bronce; cosas de uso cotidiano como neceseres de viaje nuevamente de caoba, un peine de oro adornado de perlas, cepillos para el pelo, en ébano o en marfil... Abundan también alhajas. Destacan un elevado número de pendientes y algunos juegos compuestos de collar, peinetas, brazaletes y pendientes. Incluso figura reseñada una *Belle Voiture fait expres tout le train enfeu dor'r garnie en velours de Soye blanc Compas et Lauterues plaqués et dorés, la caisse fonds porcelaine Guirlande dor'r Tout au tour avec les armes peints*, del que en la documentación adjunta se aclara que era para Godoy y pagado por él, y una *Beau lustre de 24 Lumieres en Bronze doré tres riche tout garnie en cristal avec une courone de fleurs de lys fait expres*.

47. La mejor monografía escrita sobre Rose Bertin y que recoge toda la bibliografía anterior es la de M. Saponi, *Rose Bertin. Ministre des modes de Marie-Antoinette*, París, 2003.

48. AGP, Sección Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 184 para 1801; y Archivo General de Simancas, Dirección General del Tesoro, Inventario, guión 23, leg. 8, para 1804.

49. AGP, Sección Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 90.

50. AGP, Sección Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 185.

51. AGP, Sección Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 186.

52. Del 23 de septiembre de 1800 a igual fecha del año siguiente.

53. A. Savine, *La abdicación de Bayona, con arreglo a documentos de Archivos y memorias*, París, [s.a.], p. 85, nota 1. También se ha publicado que Napoleón regaló algún vestido de Minette a María Luisa, *cf.* C. Herranz, 1996, p. 76, nota 9 [*op. cit.* n. 43].

54. En P. Benito y A. García Sanz, «Noticias sobre algunos encargos de los Reyes de España a las fábricas sederas de Valencia en el siglo XVIII», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, p. 122 ya comentamos estas dos facturas, diciendo que habían sido presentadas a cobro en el mes de abril. Aprovecho esta ocasión para subsanar este error.



José Suarez Robles, fotografía de 1871 de una miniatura de José Boutón que representa a María Luisa de Parma y el Infante Francisco de Paula, Real Biblioteca, Inv. n° 10149647, Madrid, Patrimonio Nacional.

Por los efectos reseñados en la primera factura, se pagaron 200.000 reales de vellón. Cobrar las otras dos resultó algo más complejo, supongo que dadas las circunstancias políticas y la curiosa petición de Manco de que una de ellas le fuera satisfecha en plomo de las minas de Adra, Motril o Almería y no en moneda, solicitud que le fue denegada. Finalmente se aprobó el pago de ambas en reales de vellón por los totales de 967.644 y 493.388⁵⁵.

En lo referente a la indumentaria, se puede decir que se trataba de prendas de moda, pero sin especificar para qué miembros de la Real Familia, salvo en una ocasión en que se aclara que una cadena de oro, unos pendientes, un medallón de perlas con un alfiler a juego, un fichú bordado de plata y un vestido rosa espolinado también de plata eran *Pour son Altesse la Princesse Isabelle*. En ella figuran prendas tanto femeninas como masculinas, y lo único que se aclara es que eran «encargos que se

55. AGP, Sección Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 190.

José de Madrazo, María Luisa de Parma
(boceto), Museo Nacional del Prado,
Madrid.



hicieron por los Srs. Reyes Padres». Entre las prendas para mujer, que sospecho fueran para María Luisa, había trajes a la sultana, otros de terciopelo, alguno de muselina, uno muy curioso, de punto, descrito como *Robe en tricot de Berlin Garnie en Groses perles fines*, algunos vestidos ricamente bordados y otros confeccionados con tejidos labrados; camisas de cachemira, de batista, unas con adornos de encaje y otras con muselina o un vestido de marceline, uno de los tejidos de seda más de moda a comienzos del XIX. Por supuesto abundaban los complementos, como mantillas de encaje, fichús, medias, guantes, guarniciones de vestidos y chales de todo tipo, pues esta clase de prendas eran el complemento estrella de la moda imperial. También estaban de moda para los hombres las prendas elásticas, y en las facturas se reseñan varias camisas y bastantes chalecos con esta particularidad. Igualmente se anotan tejidos en piezas de muy variados tipos, tanto lisos como labrados.

Cabe preguntarse qué tipo de relación comercial existía entre Juan Santiago Manco y Madame Minette; si esta última estaba verdaderamente involucrada en el comercio de objetos artísticos y de lujo o si Manco aprovechaba los encargos de



José de Madrazo, María Luisa de Parma, Colección particular.

indumentaria efectuados a Minette para vender a la Corte de Madrid otro tipo de piezas que sabía eran del agrado de Sus Majestades. Fuera como fuese, lo cierto es que gracias a ellos María Luisa lució en sus últimos años de reinado una imagen a la moda imperante en todo el mundo occidental⁵⁶.

Cuando en mayo de 1808 los Reyes partieron hacia Bayona, parece que su equipaje no era muy completo si se hace caso a lo que afirmó un testigo de la época, la Marquesa de la Tour du Pin, que recibió orden de Napoleón de servir a la Reina como dama de honor durante los tres o cuatro días que ésta permaneciera en Burdeos, de paso desde Bayona a Fontainebleau primero, y a Compiègne después; escribió que la ropa que vestía la ya muy ajada María Luisa le estaba estrecha y corta y que la propia Reina contaba que *l'impératrice lui avait donné plusieurs de ses robes, car elle n'avait rien apporté de Madrid*⁵⁷. Y algo debía haber de cierto en ello, pues una vez en Compiègne, María Luisa de nuevo requirió los servicios de su antigua proveedora Rose Bertin⁵⁸. Aunque la modista estaba prácticamente olvidada en la escena de la moda parisina, no es difícil imaginar que la Reina, en

56. La Casa Minette existía aún en 1867, *cf.* VV AA, 1989, p. 231 [*op. cit.* n. 5].

57. H. L. Dillon, *Memoires de la Marquise de la Tour du Pin. Journal d'une femme de cinquante ans (1778-1815), suivi d'extraits de sa correspondance (1815-1846)*, Paris, 1989, p. 374.

58. M. Saponi, 2003, p. 98, il. 25 [*op. cit.* n. 47].



59. J. L. Díez, *José de Madrazo (1781-1859)*, Madrid, 1998, p. 248.

60. Sobre este retrato véase J. L. Díez, 1988 [op. cit. n. 59]. A este autor debo agradecer el conocimiento del boceto preparatorio.

61. Carta de María Luisa a Godoy del 21 de septiembre de 1799; transcrita en C. Pereyra, *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*, Madrid, 1935, p. 233.

62. Ídem, p. 235.

63. Sobre la denostada María Luisa, la mejor obra más objetiva que se ha escrito, y cuya consulta resulta obligada si se quiere uno acercarse a su vida, es la de A. J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma: Reina de España, esclava de un mito*, Granada, 2007. Sobre su esposo, es fundamental la consulta de la biografía de T. Egido, *Carlos IV*, Madrid, 2001, y la bibliografía por él analizada y recomendada.

el exilio y sin vestidos suficientes, acudiera a su buen hacer para incrementar su guardarropa de manera rápida pero eficaz.

Igual de ajada que la vio la Marquesa de la Tour du Pin, la plasmó genialmente José de Madrazo en torno a 1813, en un magnífico boceto tomado del natural. El cuello marchito, profundas ojeras violáceas, hombros cargados y un halo de tristeza en su siempre penetrante mirada; vestida con traje azul de talle alto, mangas cortas fruncidas y escote adornado de lo que parecen frunces de gasa muy descuidados; en definitiva, una indumentaria típicamente imperio, pero muy parca; pendientes colgantes nada llamativos y una sobria cruz en su cuello, como único adorno. En la versión definitiva de este retrato, por la maestría del artista y por la «especial devoción que éste sentía por la reina María Luisa»,⁵⁹ todo se transformó. El vestido pasó de ser de color azul, el preferido de María Luisa, a ser de terciopelo carmesí, símbolo del poder regio; el escote con exultantes frunces blancos sabiamente encañonados; un abanico en sus manos y un chal con adornos de lo que parecen motivos de cachemira, entonces tan de moda, que cae displicente desde sus hombros. Se trata también de una imagen típicamente imperio, pero mucho más lujosa y refinada. Los sencillos pendientes y el sobrio crucifijo se han convertido en soberbias joyas que adornan sus inconfundibles bucles negros con una magnífica diadema de brillantes; y sus orejas, muñecas y un rejuvenecido escote, con asombrosas perlas. El rostro terso, su porte erguido, digno y con una serenidad casi desafiante, María Luisa se nos presenta en una imagen idealizada de la mujer que fue y, en definitiva, de la Reina que fue⁶⁰.

Cabría preguntarse qué valor tenía la indumentaria para «la parmesana», como la llamaba siempre Jovellanos, y si íntimamente otorgaba alguna significación de carácter político a su manera de vestir. Sus adquisiciones de indumentaria a París fueron numerosas, pero no se salían de lo habitual dentro del panorama cortesano europeo. Era la época en que la capital francesa imponía su criterio al resto del mundo en cuestiones de moda y esta fundamental influencia duraría hasta tiempos muy recientes.

Cuando María Luisa posó para que Goya la retratara montada en su caballo favorito, los comentarios que ella misma hace son escasos «...y en yendo al esco-rial lo hará a caballo, ps. quiero retrate al Marcial»⁶¹ o «...y he llebado...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 pa. q. Goya adelante, lo q. hace, y dice que va bien»⁶². Parece como si lo realmente importante fueran su caballo y las circunstancias en las que tiene que posar. Pero sin duda María Luisa sabía perfectamente que el artista estaba realizando una de sus obras más logradas que enlazaba directamente con la extensa y magnífica tradición de los retratos ecuestres de los Reyes de España.

A lo largo de veintitrés años, tuvo veinticuatro embarazos y parió catorce veces; fue madre de un Rey de España, Fernando VII; su hijo, el Infante Don Carlos, pretendería el trono español y tres de sus hijas llegarían a reinas: Carlota Joaquina, en Portugal; María Luisa, en Parma o Etruria; y María Isabel, la más pequeña, ceñiría la corona de las Dos Sicilias⁶³. Descendiente en igual medida de

Monarcas franceses y españoles, ¿qué pensaba María Luisa cuando se vestía de mantilla tal y cómo la retrató el genial pintor aragonés? «Me retrata Goya de mantilla de Cuerpo entero, y dicen que sale bien»⁶⁴, es el único comentario de la Reina que sobre el tema ha llegado hasta nosotros.

Si en ocasiones pretendió de algún modo reafirmar cierta españolidad, «españolizando» en cierta forma sus modelos, como era habitual en las damas de la Corte de Madrid⁶⁵, y cómo se aprecia en los corsés y tontillos que sirvió para ella Rose Bertin, quien especificaba que eran a la española; si tuvo alguna otra intención, además de la de encontrarse más o menos favorecida utilizando determinadas prendas y adornos, probablemente jamás lo sepamos. Al igual que en muchos otros temas y cuestiones, sus intenciones últimas, su personal opinión y su íntimo sentir como mujer y, sobre todo, como Princesa de Asturias y como Reina de España, permanecerán ocultos posiblemente para siempre.



64. C. Pereyra, 1935, p. 233 [*op. cit.* n. 61]. A este respecto, y sobre el verdadero significado político de los retratos de María Luisa realizados por Goya, debe consultarse M. Mena Marqués, especialmente las pp. 77-78 para el retrato con mantilla de encaje y 84 y 88-93 para el retrato ecuestre [*op. cit.* n. 44].

65. A. Ribeiro, 2002 [*op. cit.* n. 43].

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2008

CAMINOS A GUADALUPE. GUADALUPE EN MADRID Adaptación del Catálogo de la Exposición

Francisco Tejada Vizueté

La exposición «*Caminos a Guadalupe. Guadalupe en Madrid*» pudo contemplarse en tres emblemáticas sedes madrileñas: La Capilla del Palacio Real, el Monasterio de la Encarnación y el Monasterio de las Descalzas. La muestra se inscribió en el Centenario de la declaración de Santa María de Guadalupe como patrona de Extremadura y de la celebración del Año Jubilar Guadalupense, haciendo posible mostrar parte de sus obras de arte fuera del marco habitual del Monasterio y Santuario de Nuestra Señora. El proyecto se realizó en colaboración con la Junta de Extremadura, con el patrocinio de El Corte Inglés, y gracias a la generosidad de la Comunidad Franciscana, habiendo sido comisariada por el Padre Francisco Tejada.

Presentaba cuarenta y dos obras que –salvo alguna contada excepción– nunca habían salido de Guadalupe. La selección se realizó teniendo en cuenta tres aspectos esenciales: la importancia del Monasterio-Santuario para la identidad extremeña; el papel que ha representado desde el punto de



Pero López, Dalmática del Terno Rico, ca. 1560.



vista histórico; y la importancia de sus colecciones artísticas.

La oportunidad de poder exhibir las obras en tres ámbitos hizo posible relacionar las obras con sus entornos en función de sus características y tipologías siguiendo el siguiente esquema: escultura, pintura, miniados, bordados y otras muestras de artes suntuarias.

La idea de santuario reclamaba las piezas más directamente relacionadas con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, entre ellas se pueden destacar: el *Libro de Milagros* de la Virgen —códice de los más antiguos del Monasterio, en el que se recoge la leyenda de Nuestra Señora, tempranamente conformada—; el *Libro de Joyas de la Virgen*, de Fray Cosme de Barcelona, acompañado de algunas de estas joyas (*Cetro primitivo* de cristal,

Rostrillo donado por el Conde de la Roca), *Vestidos y Mantos de la Virgen*, como el bordado por la Infanta Isabel Clara Eugenia o el bordado por el mismo Fray Cosme, alguna de sus bellas coronas (en este caso la procedente de Filipinas regalada a la Virgen en 1860 por Don Francisco Vázquez), dos *Mujeres Fuertes* del Camarín, y los evangelistas *Lucas* y *San Juan* del retablo mayor.

Las esculturas se mostraron en el claustro del Monasterio de la Encarnación y entre ellas merece la pena destacar la obra escultórica que se atribuye al bruselense Egas Cueman (tríada del *Calvario* y detalle del *Santo Entierro*); las *Mujeres Fuertes* del Camarín de la Virgen, representadas por las delicadas figuras de *Rut* y *Abigai*; las de Giraldo de Merlo: *San Lucas* y *San Juan Evangelista*, además de los relieves del

Giraldo de Merlo, Prendimiento de Jesús, 1615-1619, relieve, Retablo Mayor.

Giraldo de Merlo, La Verónica, 1615-1619, relieve, Retablo Mayor.





Prendimiento de Jesús y La Verónica; piezas todas del retablo mayor del Santuario. Otro tanto sucede con las espléndidas imágenes de *Santa Catalina* y *Santa Paula* y con algunas otras más antiguas, que ni siquiera suelen aparecer en los catálogos y libros editados fuera del Monasterio (*Santa Ana*, relieve de *San Miguel*, etc.). El apartado dedicado en la Exposición a la pintura, aunque más reducido, ofreció idénticas sorpresas, mostrándose varios cuadros de Zurbarán, entre ellos *La imposición de la Casulla a San Ildefonso*.

Maravillosos tejidos y numerosos bordados siguieron este mismo camino hacia Madrid, como sucede con el vestido y manto

que, desde Flandes, le enviara a Santa María de Guadalupe la Infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633); o en los extraordinarios libros iluminados que el *scriptorium* guadalupense nos legara y entre los que no podía faltar, llegados a finales del siglo XV, un espléndido *Libro de Horas*, como el del Prior. Los lamentables sucesos desamortizadores nos privaron de las muy preciadas joyas de Nuestra Señora que, según relatan los antiguos inventarios, debió constituir uno de los más ricos ajuares litúrgicos en el conjunto de los templos hispanos. Sin embargo se ha podido contemplar el *Rostrillo* de perlas y brillantes, plata y oro, que el Conde de la Roca regalara a la Virgen



Francisco de Zurbarán, Fray Gonzalo de Illescas, 1639, óleo sobre lienzo.

en 1738, perfectamente dibujado, y descrito también, años después por el bordador del Monasterio Fray Cosme de Barcelona en su exquisito *Libro de Joyas...* (1778-1783): Sobrepasadas ya las seis centurias, nos llegan restos-testigos de Aljubarrota, incorporados a la muy bella *Arqueta de los Esmaltes*, conformada, a mediados del siglo XV, por Fray Juan de Segovia para un fin eucarístico: la reserva del «Jueves de la Cena», que tan sólo había salido del Monasterio durante la Exposición Universal de Sevilla del 92, al pabellón de Extremadura.

El público visitante a la exposición tuvo la oportunidad de contemplar unas

piezas extraordinarias desde el punto de vista artístico, que se producen en el marco de la preferencia regia por Guadalupe desde época castellano-leonesa y la protección del Monasterio por parte de la Corona. En este contexto histórico se desarrollaron las mejores artes exigidas por la vida monástica (bordados, miniados, etc.), se enriquecieron los conjuntos artísticos (donaciones reales, aristocráticas, etc.) y se enmarcaron momentos estelares de la historia España (presencia de Colón en Guadalupe, etc.). Más allá del periodo temporal de la exposición, todo ello queda estudiado y recogido en el Catálogo.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2008

MÚSICA

II CICLO DE ÓRGANO EN LA REAL CAPILLA

La Escuela de Órgano en España (siglos XVI al XVIII) fue el primer concierto celebrado este trimestre en el marco del II Ciclo de Órgano en la Real Capilla, organizado por Patrimonio Nacional. El recital corrió a cargo del Profesor Miguel Bernal Ripoll, Catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, quien interpretó piezas de Joan Cabanilles, Fray Antonio Soler y Johann Sebastian Bach, entre otros. De forma extraordinaria tuvo lugar en el Real Monasterio de la Encarnación, uno de los centros históricos más importantes de la capital.

El mismo emplazamiento acogió la clausura del Ciclo con el concierto *La música barroca en Europa*, interpretado por el prestigioso conjunto «Les Trompettes de Versailles» con Georges Bessonnet al órgano y los trompetistas Alain Fontes y Stéphane Vaillant. El programa de cierre de este interesante Ciclo incluyó obras de Vivaldi, Mozart, Clarambault, Purcell, Couperin, Haydn, Lully y Händel.



XXIV CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el concierto del prestigioso *Cuarteto Julliard de Nueva York*, dentro del Ciclo anual de Música de Cámara. En el programa se pudieron escuchar el *Adagio y Fuga para cuerdas en Do menor, KV 546*, de Wolfgang Amadeus Mozart, así como el *Cuarteto n° 7, en Fa Mayor «Rasumovski» Opus 59, n° 1* y el *Cuarteto n° 9, en Do Mayor «Rasumovski», Opus 59, n° 3*, de Ludwig van Beethoven.

En el curso del mismo Ciclo actuó el Cuarteto Borodin de Moscú, compuesto por Ruben Aharonian, Violín, Andrei Abramenkov, Violín, Igor Naidin, Viola, y Vladimir Balshin, Violonchelo. Los asistentes pudieron disfrutar del *Cuarteto n° 2 en Re Mayor* de Alexander Borodín (1833-1887) y del *Cuarteto n° 1, en Re Mayor, Opus 11*, de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Finalmente, la tercera jornada del Ciclo en este trimestre fue un concierto extraordinario para estudiantes universitarios, a quienes se les dio la oportunidad de escuchar *Las siete últimas palabras de Nuestro Salvador en la Cruz*, de Joseph Haydn, interpretada por el Cuarteto Henschel de Múnich, y con la participación de la soprano alicantina Ana María Sánchez. Con motivo de este concierto extraordinario se celebró la conferencia *Los Stradivarius entre el pueblo y la Corona*, a cargo del Profesor Don José Peris Lacasa, Asesor de Música de Patrimonio Nacional y Ex-Catedrático de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

III SEMANA DE MÚSICA SACRA. IGLESIA VIEJA DE EL ESCORIAL

En la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se celebró la III Semana de Música Sacra, que de nuevo supuso un enlace entre pasado y presente. La Escolanía del Real Monaste-



rio de San Lorenzo de El Escorial abrió el recital con el concierto «Clasicismo Sacro», que incluyó obras de Soler, Haydn, Beethoven, Liszt y Brahms. Por su parte, la Escolanía de El Escorial y Real Capilla Escorialense desarrollaron el *Oficio de Tinieblas*, de T. L. de Victoria, en un concierto denominado «Tenebrae Responsories». Los solistas de la Escolanía deleitaron a los asistentes con el concierto «Los Tonos Humanos del Escorial», que incluía obras de Bach, Vivaldi y Tonos Humanos del Escorial. El certamen se clausuró con el concierto «Sagra

contemporánea» de la soprano María Sala, acompañada de Real Capilla Escorialense, que interpretaron obras de Rodrigo, Menotti, Javi Busto y Mompou.

XIII CICLO LOS SIGLOS DE ORO

Patrimonio Nacional, en colaboración con la Fundación Caja Madrid organiza el Ciclo de música *Los Siglos de Oro* que, bajo el subtítulo de *Visiones de ultramar*, contó con el concierto del Bolivian





Soloists Florilegium, *Música de las Misiones de Chiquitos e Indios Moxos* celebrado en el Convento de Santa Isabel. Asimismo, en las salas nobles del Museo Arqueológico Nacional se celebró el concierto de órgano *Marionas, Canarios y otros en la ruta de América*, interpretado por Liuwe Tamminga.

EXPOSICIONES

AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE TELAS MEDIEVALES EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE HUELGAS

El Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, acompañado de la Subdelegada del Gobierno en Castilla y León, Berta Tricio, el Delegado Territorial de la Junta de Castilla y León, Jaime Mateu, y el Alcalde de Burgos, Juan Carlos Aparicio, inauguró la ampliación del Museo de Telas Medievales llevada a cabo en los dos últimos años y que supone una importante mejora en el espacio museístico, con un incremento en casi 200 metros cuadrados en el almacén de grano del Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, sede del Museo. Asimismo, se inauguraba la incorporación de cinco nuevas piezas a



los artículos textiles de indumentaria medieval real de los siglos XII y XIII, perteneciente a la Familia Real española.

INAUGURACIÓN DE HILOS DE ESPLENDOR. TAPICES DEL BARROCO EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Los Duques de Palma de Mallorca, Su Alteza Real la Infanta Cristina y su marido, Iñaki Urdangarín, inauguraron la exposición *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, una muestra organizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva

York y Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid. En ella se recoge una selección de una treintena de tapices fechados entre los siglos XVI y XVIII y confeccionados en diferentes talleres de Europa. Como continuación de una exposición realizada durante el otoño en el Metropolitan Museum de Nueva York y con la colaboración de Fundación Pryconsa y el Centro de Estudios Europa Hispánica, en *Hilos de Esplendor. Tapices del Barroco* se pueden admirar piezas como *Triunfo de la Iglesia sobre la ignorancia y la ceguera* de la Serie «Apoteosis de la Eucaristía» y algunas muestras de la producción flamenca de Peter Paul Rubens.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2008

VISITA A LAS REALES CABALLERIZAS



SU MAJESTAD LA REINA visita las Reales Caballerizas, recientemente restauradas, acompañada por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional.

CREDENCIALES DIPLOMÁTICAS



RECEPCIÓN AL CUERPO DIPLOMÁTICO en el Palacio Real de Madrid.



RECEPCIÓN DE SU MAJESTAD EL REY al Cuerpo Diplomático y entrega de credenciales.

VISITA DEL PRESIDENTE DEL PERÚ



ALMUERZO OFRECIDO *en Honor de Su Excelencia el Presidente del Perú.*

AUDIENCIA MILITAR



AUDIENCIA OFRECIDA *por Su Majestad el Rey al Ejército.*

PREMIOS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN



SUS MAJESTADES LOS REYES en la entrega de los Premios Nacionales de Investigación 2007 concedidos por el Ministerio de Educación y Ciencia.