

EL SÍMBOLO DE LO REAL.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN
DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA
EN EL TRÁNSITO DE LOS SIGLOS XVIII AL XIX

RAFAEL GIL SALINAS
Universitat de València

EL 16 DE NOVIEMBRE de 1700 Luis XIV rey de Francia recibió en Versalles en presencia de los miembros de la familia real francesa al embajador de España, el marqués de Castellldosríos. A continuación se dirigió el Rey Sol a su nieto, hasta entonces duque de Anjou y dijo: «El rey de España ha dado una corona a Vuestra Majestad. Los nobles os aclaman, el pueblo anhela veros, y yo consiento en ello. Vais a reinar, señor, en la monarquía más vasta del mundo, y a dictar leyes a un pueblo esforzado y generoso, célebre en todos los tiempos por su honor y lealtad. Os encargo que lo améis y merezcáis su amor y confianza por la dulzura de vuestro gobierno». Y el rey continuó dirigiéndose a los dignatarios de su corte: «Señores, he aquí al rey de España. Por su nacimiento le correspondía esta corona. El difunto monarca, en su testamento, lo señala como heredero de ella. Espéralo, impaciente, la nación española, que ha pedido con anhelo y con insistencia que reine y conduzca sus destinos. Es una orden del Cielo y yo la cumplo con placer». Y dirigiéndose a su nieto prosiguió: «Sed buen español. Este es vuestro primordial deber. Pero acordaos también de que habéis nacido francés para laborar por la unión de ambas naciones. Este es el medio más eficaz para hacerlas dichosas y así también para que podáis conservar la paz de Europa»¹. En ese momento parece ser que el marqués de Castellldosríos pronunció la célebre frase, también atribuida a Luis XIV: «¡Qué dicha! ¡Ya no hay Pirineos! ¡Se han hundido en la tierra, y no formamos más que una nación!».

Como veremos, y como es sabido, esta ecuación estaba sentenciada desde un principio al fracaso. La llegada a España a principios del siglo XVIII del duque de Anjou, –quien no conocía la lengua española–, y los anhelos de su abuelo de que trabajara por la unidad de España y Francia, como una única

¹ SAMPEDRO ESCOLAR, J. L., «Felipe V de España», *El Semanal*, 5 de marzo de 2000, p. 56.

nación, sin que entre ambos pueblos existiera nada que los separara, ni accidentes geográficos, ni diferencia alguna, estuvieron teñidos de nubes borrascosas que, ni la orden celestial que la había inspirado, iba a poder remediar las fuertes tormentas que se avecinarían.

Las Bellas Artes, en un escenario político confuso, no habrían de encontrar el mejor clima para su progreso. Sin embargo, eso no las privó de continuar estimulando las distintas formas de creación y formular soluciones teóricas sobre los procedimientos que se debían seguir para alcanzar óptimas pinturas.

En 1723 Acisclo Antonio Palomino publicó su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, un tratado sobre la práctica de la pintura. En él, entre otras consideraciones, dictaba las instrucciones que se debían seguir para ejecutar buenos retratos. De esta manera, el proceso del retrato pasaba por realizar primero un bosquejo, asegurando de este modo los contornos y la simetría del conjunto. Recomendaba a continuación dejarlo secar muy bien, untándolo con barniz de aguarrás y aceite de nueces, bañando las zonas oscuras del pelo con tinta negra de hueso, carmín y ancorca (ocre), para después pasar a la elaboración con color. El retrato debía gozar de buena luz, tratando de evitar las sombras. Y el artista debía buscar el parecido con la persona efigiada, prescindiendo de introducir elemento de adulación del personaje. La perfección se encontraba en hallar el mayor parecido con la persona y esto, en opinión de Palomino, se encontraba en el contorno y en la «mancha general de claro y oscuro». Además, proponía buscar el mejor momento para su realización: aquel en el que el retratado estaba de mejor semblante y color, evitando «las injurias de la edad», especialmente en el caso de los soberanos².

Las recomendaciones de Palomino fueron seguidas principalmente por los pintores españoles. Pero estos, como veremos, no habrían de ser los responsables de la pintura áulica al menos durante los tres primeros tercios del siglo XVIII.

I. FELIPE V

El rey español Carlos II de Austria (o Habsburgo), murió sin descendencia el 1 de noviembre de 1700 a los 38 años de edad. Hizo testamento a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia y de su hermana la infanta María Teresa de Austria.

² PALOMINO, A. A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1723, tomo II, libro VI, pp. 104-106.

La aceptación de su herencia por parte de Felipe V fue comunicada oficialmente a la Corte de Madrid y proclamado rey de España el 24 de noviembre de 1700, entronizándose la dinastía de Borbón. Su reinado, con el que se inicia la presencia de la monarquía borbónica en territorio español, es uno de los más largos de la historia de España. Casi durante cuarenta y seis años Felipe V reinó en España. Este periodo tan solo se vio interrumpido por el interregno que supuso el efímero paso de su hijo Luis I por el trono hispano. Felipe V abdicó la Corona de España y sus otras soberanías en 1724 en su hijo Luis, fruto de su matrimonio con su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya, muy querido por el pueblo español por ser el primer heredero de la Corona nacido en Madrid desde el alumbramiento de Carlos II. Pero su prematura muerte apenas siete meses después de su proclamación, llevaron a Felipe V a volver a ocupar el trono durante las dos décadas siguientes. Casado en segundas nupcias con Isabel de Farnesio, a su muerte le sucedió su hijo Fernando VI quien reinó desde 1746 a 1759. Posteriormente, sería Carlos III quien se haría cargo del gobierno del reino de España, hasta que en 1788 heredó la corona Carlos IV.

Ya se ha apuntado en diferentes ocasiones que durante el primer siglo de presencia de la dinastía Borbón en España, el arte podría compararse con un caleidoscopio configurado por artistas de diferentes nacionalidades que se instalaron en España al amparo de los designios de la Corte³. Estos artistas procedían fundamentalmente de Francia y de Italia. Durante el reinado de Felipe V, este monarca invitó a formar parte de la nómina de artistas de su Corte a aquellos que entonces se encontraban trabajando en Versalles: Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau o François Boucher entre otros, pero, ninguno de ellos aceptó el ofrecimiento. No estuvieron dispuestos a reemplazar su cómoda posición en la Corte francesa, por la desconocida España. Por ello, delegaron en sus discípulos la posibilidad de consagrarse en territorio español⁴. Así fue como paulatinamente fueron llegando a la Corte española artistas como Michel Ange Houasse, Jean Ranc, Hyacinthe Rigaud o Louis-Michel Van Loo. Su pintura distaba extraordinariamente de las habilidades demostradas hasta entonces por los artistas locales. O, dicho en otros términos, su pintura,

³ BOTTINEAU, Y., *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V: 1700-1746*, Bordeaux, Féret, 1962.

⁴ BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 411-416 y 451-452, núms. 101-111.

del gusto de la monarquía, no alcanzó ningún reconocimiento entre los pintores españoles que comenzaron a percibir cómo la monarquía borbónica los marginaba entre su nómina de pintores de cámara⁵.

Veamos tres ejemplos que aclaren esta cuestión.

El palacio de Versalles conserva un *Retrato de Felipe V* realizado por Rigaud en París en 1701. Se trata del primer retrato oficial del monarca, cuando apenas contaba con dieciséis años de edad y, por ello, lo construyó con elementos iconográficos españoles. Vistió el monarca a la española, con traje negro de golilla, con las condecoraciones del Toisón y el Saint-Esprit y, con espada, trono y bajo la mano diestra y sobre un almohadón, la corona, claro símbolo de su autoridad. El traje negro estaba totalmente en desuso en aquel momento y además se identificaba con la moda impuesta por los Habsburgo desde Felipe II, así que debe entenderse como una auténtica concesión a las costumbres hispanas. De esta forma, Felipe V se presentaba ante sus súbditos como un monarca españolizado. El trono o sillón y la corona o un casco encima de la mesa fueron habituales en la iconografía política y fueron introducidos en los retratos de los reyes españoles por Tiziano, Velázquez o Carreño, entre otros. La espada hace referencia al poder militar de la monarquía hispánica, siendo este uno de los atributos fundamentales y, el toisón de oro alude a la orden de caballería de la cual los Habsburgo fueron siempre miembros destacados.

Rigaud se esforzó por mezclar en el retrato elementos de la tradición retratística española, como terminamos de ver, con una escenografía, luminosidad y sentido decorativo muy del gusto de la Corte francesa. Es decir, hizo convivir en el retrato una ajustada iconografía españolizada, con sus habilidades técnicas propias del gusto francés. El artista dotó a la figura de majestuosidad y grandilocuencia. Construyó el retrato sobre un escenario teatral de arquitectura fingida y amplios cortinajes, ropajes suntuosos y lujosas telas, y representó al rey con elegante pose, peluca larga que descansaba sobre sus hombros, noble gesto y soberbia expresión, todos ellos elementos ligados a la moda francesa. Además, el artista se esforzó por contrastar el fondo oscuro con tres puntos de luz significativos a nivel formal e iconográfico: la espada, el rostro y la mano sobre la corona⁶.

⁵ LUNA, J. J., «Pintores extranjeros en España», catálogo *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid / Patrimonio Nacional, 1987, pp. 241-254.

⁶ LUNA, J. J., «Hyacinthe Rigaud et l'Espagne», *Gazette des Beaux-Arts*, xci, mayo-junio 1978, pp. 53-59.



Fig. 1. Hyacinthe Rigaud, Felipe V, rey de España, 1701, Museo del Prado, Madrid.
© Madrid, Museo Nacional del Prado.

El Museo del Prado conserva un *Retrato de Felipe V* [fig. 1], pintado en la misma fecha y con postura similar⁷. El retrato del nuevo rey de España fue encargado por su abuelo Luis XIV y, en correlación con ese gesto, el nuevo rey español, a su vez, encargó otro retrato de su abuelo al mismo artista que se conserva en el Musée du Louvre⁸. Los dos retratos fueron ejecutados con la intención expresa de enviarlos a la Corte madrileña, como imagen paradigmática de la dinastía Borbón. Los dos retratos están relacionados entre sí. Ambas piezas guardan parecidos razonables tanto formales, como compositivos o técnicos. En el retrato de Felipe V, la capa negra del rey se revuelve desproporcionada en clara imitación del armiño que viste Luis XIV en el otro retrato. Rigaud cambió en el *Retrato de Felipe V* el interior, por un fondo neutro, y el armiño y las flores de lis, por el traje negro con golilla, prevaleciendo con estos signos la majestuosidad de un rey absoluto. La calidad de los cuadros hizo que Luis XIV decidiera finalmente conservarlos en Francia y nunca llegaron a salir

⁷ Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1985, núm. 2.337, p. 560.

⁸ CIRLOT, L. (dir.), *Museo del Louvre I*, III, Madrid, Espasa, 2007, p. 87.

de Versalles, aunque se hicieron copias de ambos que hoy se localizan en el Palacio Real de Madrid. No obstante, es sintomático, que el retrato del rey de Francia sea de superior tamaño al del rey Felipe V, marcando así la jerarquía o la descendencia de la joven monarquía española respecto de los Borbones de Francia.

En 1717 Michel-Ange Houasse pintó el retrato de *Luis I*⁹. El hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya contaba con 10 años cuando fue pintado este retrato. Siete años después moriría de viruela, tras reinar durante tan solo seis meses. Viste hábito de novicio blanco y gris plata de la Orden del Saint-Esprit. Su cabeza está cubierta por una larga peluca, siguiendo la moda francesa que trajo a España la nueva dinastía borbónica. Aparece representado de pie, como príncipe de Asturias, con gran corbata de encaje y sombrero en la mano derecha¹⁰. Una obra que remite claramente a una iconografía y a una técnica pulida más propia de Francia que del gusto propiamente español.

Así mismo, Van Loo pintó en 1743 el retrato de *La familia de Felipe V*, donde recoge al grupo escuchando música en un salón abierto a un jardín¹¹. En esta obra, se evidencia la política matrimonial de Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio, a través de la cual consiguió situar a varios de sus hijos en diferentes cortes europeas: Portugal, Francia, Cerdeña, Nápoles, Parma y el Imperio Germánico. De izquierda a derecha aparecen: María Ana Victoria (luego reina de Portugal, que estuvo anteriormente prometida a Luis XV de Francia), Bárbara de Braganza (esposa de Fernando VI, entonces princesa de Asturias y luego reina de España), el príncipe Fernando (luego Fernando VI), Felipe V (que contaba con 60 años en el momento en que se pintó este lienzo), el Infante-Cardenal don Luis (conde de Chinchón), la reina Isabel de Farnesio, el infante don Felipe (duque soberano de Parma), Luisa Isabel de Francia (duquesa de Parma), María Teresa (hija de Felipe V y esposa de Luis, delfín de Francia), María Antonia Fernanda (hermana de María Teresa y esposa de Víctor Amadeo III de Cerdeña), María Amalia de Sajonia (reina de Nápoles y de España, posteriormente, esposa de Carlos III), el infante don Carlos (rey de Nápoles, quien a la muerte de su hermano Fernando VI pasó a ser rey de España como Carlos III). En el suelo juegan María Luisa de Parma (hija de Felipe de

⁹ LUNA, J. J., «Miguel Ángel Houasse retratista», actas del congreso *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 391-400.

¹⁰ Museo del Prado. *Catálogo...*, *op cit.*, núm. 2.387, p. 334.

¹¹ *Ibidem*, núm. 2.283, pp. 371-372.

Parma, que casó con José II de Alemania, rey de Romanos) y María Isabel (hija de Carlos III quien fallecería poco después de ser pintado este retrato)¹².

En el siglo XVIII, *La familia de Felipe V* de Van Loo fue el paradigma de retrato real. La pompa de una arquitectura majestuosa, las ricas colgaduras, las actitudes retóricas y las fisonomías levemente idealizadas para aproximarlas a un ideal de raza y belleza, son atributos legítimos que realzan este tipo de manifestación. El esplendor de la indumentaria, lejos de ser un signo de ostentación de riqueza y lujo, buscaba transmitir la función social de los retratados como igualmente lo hacían los uniformes militares.

El *Retrato de Felipe V* de Rigaud, el de *Luis I* de Houasse y el de *La Familia de Felipe V* de Van Loo, evidencian un tono pictórico bastante alejado de la tendencia que se había ido imponiendo en España. El retrato de aparato todavía no se había introducido en la tradición pictórica de nuestro país de acuerdo con las directrices francesas o italianas y, al menos hasta el último tercio del siglo XVIII, no se puede hablar de un retrato de aparato de estas características. El estilo francés que muestran estas tres obras estaba bastante distante del estilo español. Como se ha podido comprobar se inspiraban en modelos compositivos barrocos, resueltos con fórmulas propias del siglo anterior y no coincidían, por tanto, con el gusto que se había venido expresando en España en los últimos decenios.

II. FERNANDO VI

Bajo el reinado de Fernando VI el sentimiento de abandono entre los artistas españoles se fue incrementando cuando pudieron comprobar cómo el monarca sustituía a los artistas franceses por arquitectos y pintores italianos. De nuevo este rey olvidó al elenco de artistas españoles que aspiraban a trabajar en la Corte. Desde principios de siglo se contó con artistas como Andrea Procaccini o arquitectos como Juvara y Sacchetti para construir el nuevo Palacio Real que habría de reemplazar al Alcázar destruido por un incendio en la Nochevieja de 1734. Pero sería con Fernando VI cuando la escuela italiana alcanzó una mayor presencia en el reino de España. De hecho, por ejemplo, por recomendación del conocido cantante de ópera Farinelli, se instaló en España el pintor Jacopo Amigoni, a quien sucedería tras su muerte cinco años después, el afamado pintor Corrado Giaquinto.

¹² LUNA, J. J., «La familia de Felipe V», catálogo *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 156-156.

Al morir Fernando VI sin descendencia en 1759, ocupó el trono su hermano Carlos III (1716-1788), por lo que tuvo que renunciar a su vez al reino de las Dos Sicilias donde había gobernado desde 1734.

III. CARLOS III

Con la subida al trono en 1759 de Carlos III, hijo de Isabel de Farnesio y de Felipe V, la presencia de artistas italianos en territorio español se vio reforzada fuertemente. Entre otros destacaron Anton Rafael Mengs y Giambatista Tiepolo. Y, tras la muerte de Mengs en 1779, ya no se volvió a invitar a ningún artista foráneo. Pero ya para entonces se había generado un creciente resentimiento entre los artistas españoles hacia la política artística que los borbones habían ejercido en territorio español, sentimiento que coincidía con una expresión popular más amplia de rechazo hacia la notable presencia de influyentes personalidades extranjeras en la vida política del país. En este sentido, cabe recordar, que Carlos III nombró desde su subida al poder en 1759 para los cargos más importantes de la Corte española a dos italianos: el napolitano marqués de Squillace (conocido en España como Esquilache) a quien encargó la Secretaría de Estado de Guerra y Finanzas, y al marqués de Grimaldi, a quien atribuyó las competencias como Secretario de Estado de Asuntos Exteriores. En 1776, es decir diecisiete años después de haber alcanzado la corona de España, Carlos III nombró, por primera vez como ministro, al español conde de Floridablanca, quien reemplazó a Grimaldi como primer Secretario de Estado para Asuntos Exteriores.

La vida española, pues, habría de discurrir durante la segunda mitad del siglo XVIII marcada por un doble sentimiento. Por una parte por el rechazo hacia todo lo que procedía de fuera del país, y por otra, por el afrancesamiento de algunos sectores de la sociedad española que se identificaban con las modas, hábitos y costumbres del país vecino. Esta dicotomía centró los reinados de Carlos III y de Carlos IV quienes se vieron obligados a dirigir la política artística hacia una nacionalización de las bellas artes. No obstante, los artistas españoles que ingresaron en la nómina de pintores áulicos, debieron contar con el conocimiento de las expresiones artísticas contemporáneas francesas e italianas a través de las obras maestras existentes en las colecciones reales. Parece que el único que reunió estas características, inicialmente, fue Francisco de Goya. De hecho, cuando pintó la serie de cartones para tapices en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, por encargo de los borbones, el artista se

apoyó en algunas tradiciones de la pintura de género del norte de Europa que se encontraban entre las obras de la colección real (por ejemplo: Michel-Ange Houasse (1680-1730), *Niños jugando*, Palacio Real, o Jacopo Amigoni o Amiconi (1680-1752), *Santa Faz*, Museo del Prado), en estampas y en libros de emblemas. Pero, no nos adelantemos y vayamos por partes.

Durante la infancia de Carlos III fue retratado por los artistas que se encontraban trabajando para la Corte. Entre otros, Jean Ranc (1674-1735) pintó a *Carlos III, niño de pie*, con casaca azul y medias encarnadas, figurándolo en el interior de un gabinete, en un cuarto de estudio clasificando unas flores. La obra resulta menos fastuosa y preciosista que la de su maestro Rigaud¹³. Pero guarda una clara relación con la corriente francesa imperante en España. La influencia del estilo francés se deja transparentar claramente en el concepto de la pintura, de factura muy pulida y de estilo idealizado¹⁴.

Con posterioridad a este retrato, otro artista, el italiano Antón Rafael Mengs (1728-1779)¹⁵, probablemente cuando llegó a España en 1761 realizó otro retrato del monarca: aquí se representa a *Carlos III* [fig. 2] de tres cuartos, de pie, armado, portando la bengala en la mano derecha y sobre el pecho las insignias del Toisón, Saint-Esprit y San Jenaro. Esta obra, concebida como retrato oficial, constituye en sí misma un modelo de retrato a partir del cual se generarán en España abundantes copias de la tipología de retrato áulico. El modelo, como se puede apreciar, responde a una estética barroquizante con algunos signos de modernidad. Por un lado, Mengs utilizó el recurso de cerrar composición a través del cortinaje que aparece en el ángulo superior izquierdo muy acorde con soluciones similares empleadas por los grandes maestros del siglo XVII y, por otro, empleó como fondo una pilastra como símbolo de la fortaleza que toda institución monárquica anhela¹⁶.

Pero Carlos III fue un gobernante ilustrado que desde su regreso de Nápoles y tras la prematura muerte de su esposa María Amalia, decidió no volverse a casar nunca y llevar una vida asceta. Su vida diaria estaba representada por cuatro actividades que repetía de forma inalterable: la oración, la política, las comidas y la caza. En esta última actividad solía emplearse en dos ocasiones

¹³ LUNA, J. J., «Jean Ranc, ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos», *Archivo Español de Arte*, CCXII, 1980, pp. 440-465.

¹⁴ Museo del Prado. *Catálogo...*, *op.cit.*, núm. 2.334, p. 535.

¹⁵ Sobre este artista, véase: *Antonio Rafael Mengs (1728-1779)*, Madrid, Museo del Prado, 1980 y ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Múnich, Hirmer, 1999.

¹⁶ Museo del Prado. *Catálogo...*, *op.cit.*, núm. 2.200, pp. 417-418.



Fig. 2. Antón Rafael Mengs, Carlos III, Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

cada día. Y todas ellas constituían las únicas preocupaciones del monarca. De ahí que no sea extraño que Francisco de Goya representase a *Carlos III, cazador*¹⁷. Aparentemente este lienzo puede sugerir al espectador contemporáneo la impresión de una crítica rotunda hacia la figura del monarca. Sin embargo, Goya lo representa hacia 1787, poco antes de su muerte el 14 de diciembre 1788, como cazador, con el fusil sujetado por una mano, y con su fiel perro a sus pies. Luce las bandas de la orden de Carlos III, de San Jenaro y Saint-Esprit, así como el Toisón de Oro. Lo sitúa en los alrededores de El Escorial o entre el palacio de El Pardo y la sierra madrileña. Aparece acompañado de su perro, que duerme plácidamente a sus pies, figurando en su collar la inscripción: «REY N° S.OR» en clara alusión a la fidelidad que también este animal profesa al rey. Una referencia iconográfica actualizada y moderna de la figura de este animal. La actitud del monarca, de pie y con las piernas separadas, ya había sido puesta en práctica por Diego de Velázquez hacia 1633 en la representación del bufón *Pablo de Valladolid*. Además, sigue la tipología de los

¹⁷ *Ibidem*, núm. 737, p. 271.

retratos de Diego Velázquez del rey *Felipe IV, cazador*, de su hermano *el infante don Fernando*, y de su hijo *el príncipe Baltasar Carlos*, que se conservan en el Museo del Prado y que Goya había copiado al aguafuerte en 1778. El tono de su piel es propio de una persona que pasa mucho tiempo al aire libre y la indumentaria que viste es acorde con la dignidad del personaje. Por ello nada debe extrañarnos sus rasgos al contemplar este lienzo. Quizás la fidelidad de la fisonomía del personaje no fuera la tónica habitual del retrato áulico que tendía a idealizar a los retratados. Pero indudablemente el retrato debió ser del agrado del monarca. De ella se realizaron varios ejemplares: uno para la Duquesa de Arco, otro para el Banco Exterior de Madrid, otro para el Ayuntamiento de Madrid y otro para la colección de Lord Margadade en Inglaterra. Además, esta no fue la única obra que el monarca encargó al pintor aragonés. Y tampoco los príncipes de Asturias, el infante Carlos y María Luisa, debieron ver con desagrado la pintura de Goya, pues a ellos se debe la definitiva orientación de la política artística del último cuarto del siglo XVIII en España hacia la valorización de la pintura de los artistas locales en general y, en particular, su apuesta se concretó en el pintor Francisco de Goya.

IV. CARLOS IV

A la muerte de Carlos III en 1788, heredó la corona su hijo Carlos IV, casado con María Luisa de Parma, que reinó en España hasta 1808. En 1765 María Luisa de Parma llegó con catorce años a España para casarse con Carlos, príncipe de Asturias. Y pronto descubrió la escasez de diversiones con que contaba la Corte. No obstante no tardó en organizar sesiones de música e imprimir un tono más culto a la sobria y gris Corte española. En reiteradas ocasiones se ha acusado a María Luisa de ejercer un fuerte dominio sobre su poco voluntarioso marido. Aunque este argumento nunca ha quedado completamente justificado, escaso favor le conceden los retratos realizados del monarca en los que se muestra con expresión simple y llana, más inclinado a las actividades lúdicas que al desarrollo de su labor profesional. Goya lo pintó en 1799: en él aparece *Carlos IV, cazador*¹⁸. Lo representa de cuerpo entero,

¹⁸ GASSIER, P., *Goya*, Ginebra, 1955, núm. 364; GASSIER, P. y WILSON-BAREAU, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Friburgo, 1970 (Barcelona, 1974), núm. 774; GUDIOL, J., *Goya*, Nueva York, 1941 (*Goya*, Madrid, 1970 y *Goya*, Madrid, 1975), núm. 418; SALAS, X. de, *Goya*, Nueva York, 1981, núm. 344.

con un fusil en la mano y un perro a sus pies. El espacio, como en la mayoría de los retratos de Goya, apenas tiene consideración, constituye un mero apunte para ubicar al personaje. Aparece vestido con casaca, la banda de la orden de Carlos III y condecorado. Muchas veces se ha interpretado este retrato en clave de mordaz crítica por parte de Goya hacia la inteligencia del monarca. Lo cierto es que se ha difundido la imagen de Carlos IV como un rey poco ilustrado. Sin embargo, este pensamiento entra en contradicción con lo que se desprende del inventario de su biblioteca y de su colección particular como príncipe de Asturias. Hoy sabemos que más de la mitad de su biblioteca estaba formada por libros de arte, y el resto estaba compuesto por obras de historia y de historia militar. No era, por tanto, una persona sin inquietudes culturales, ni desprovisto de intereses cultos.

Ese mismo año de 1799 Goya pintó el retrato de *La reina María Luisa*¹⁹. En 1770, cuando llevaba tan solo cinco años de casada con Carlos, príncipe de Asturias, con 19 años, en su responsabilidad de proporcionar un heredero al trono de España, había sufrido tres abortos. A los 37 había dado a luz a diez niños, incluyendo un par de gemelos. Los sucesivos nacimientos, enfermedades y secuelas de una enfermedad hereditaria habían conferido una palidez amarillenta a su piel y la caída de dientes. Quizás estas circunstancias determinaron que a la reina le agradara que la representasen con los brazos al descubierto que, a su juicio, era la parte más bella de su cuerpo. Goya la pintó con mantilla y traje negro de encaje y lazo rosa, de maja, en sustitución de la moda francesa con la que había aparecido retratada en obras precedentes. Esta indumentaria no debió ser elegida al azar. Como ya se ha señalado, desde mediados del siglo XVIII las clases populares madrileñas quedaron divididas entre los partidarios de las modas y costumbres francesas y aquellos otros que se inclinaron por la defensa a ultranza de los valores propiamente nacionales. Los primeros, fueron conocidos como *petimetres*, mientras que a los segundos se les reconocía como *majos*, *manolos* (por un famoso sainete de 1769 de Ramón de la Cruz), *chulapos* o *chisperos*. Con este segundo apelativo también se conoció la afición casticista de la aristocracia por el vestuario y costumbres como la música, el baile o la tauromaquia, propias de los majos. En unos momentos en los que el pueblo español había comenzado a mostrar explícitamente a través de manifestaciones públicas su descontento con el afrancesamiento que había alcanzado la vida pública de la Corte, parecía más que

¹⁹ Museo del Prado. *Catálogo...*, *op. cit.*, núm. 728, p. 268.

oportuno la representación de la reina con aquellos valores de una indumentaria que la situaban junto a la moda que popularizaba la clase urbana de los majos. Ahora, pues, la indumentaria se convirtió en un nuevo símbolo de lo contemporáneo. Un símbolo de la dignidad de lo español frente a las influencias foráneas. Una forma clara de sintonizar con la clase popular española.

Al año siguiente, en 1800, Francisco de Goya recibió el encargo de realizar un retrato de la familia real²⁰. Para ello Goya realizó diez borradores de los miembros de la familia: la hermana y el hermano del rey, *La infanta María Josefa* y *El infante Antonio Pascual*, *El infante Carlos María Isidro* (vestido de rojo), *Francisco de Paula* (también de rojo), o *Luis de Borbón, príncipe de Parma*, entre otros. En *La familia de Carlos IV* aparecen de izquierda a derecha: don Carlos María Isidro, vestido de rojo (hijo de los monarcas); Goya pintando; el Príncipe de Asturias (después Fernando VII), de azul; doña María Josefa, de blanco (hermana del rey); la futura Princesa de Asturias, de blanco y amarillo, con el rostro vuelto, por ignorarse cuál sería (Fernando VII contrajo matrimonio con doña María Antonia, hija de Fernando I de las Dos Sicilias, nacida en Nápoles, matrimonio celebrado en octubre de 1802, y en la fecha en que se realizó el cuadro se desconocía la identidad de la futura esposa del príncipe de Asturias); doña María Isabel, de blanco y verde (hija de los monarcas que casó con Francisco I de las Dos Sicilias en 1802); la Reina María Luisa, de blanco y amarillo; don Francisco de Paula, de rojo (hijo de los monarcas); el Rey Carlos IV, de castaño; don Antonio Pascual, de azul (hermano del rey); doña Carlota Joaquina (:) (hija de los monarcas); don Luis, Príncipe de Parma, de anaranjado, y su mujer doña María Luisa de blanco y oro (hija de los monarcas), con su hijo Carlos Luis en brazos.

La composición de esta obra resalta la sucesión del trono de España destacando el triunvirato formado por María Luisa, Carlos IV y Fernando VII que aparecen retratados ligeramente por delante del resto del grupo. En segundo lugar se relacionan en esta composición anti-perspectiva a los hijos de los monarcas, de acuerdo con la naturaleza familiar del grupo. No obstante no hay una jerarquía entre los personajes pintados. Es un retrato de familia, de grupo, con múltiples focos de atención entre los que destaca el eje formado por quienes decidirían sobre la historia de España en las tres décadas siguientes. Todas las damas ostentan la banda de la orden de María Luisa fundada en 1792 y todos los varones la de Carlos III. Además, Carlos IV, el futuro Fernando VII y Luis de Parma llevan al cuello la Orden del Toisón de oro.

²⁰ *Ibidem*, núm. 726, pp. 266-267.

En los retratos de la familia real anteriores a *La familia de Carlos IV* [fig. 3] de Goya, la realeza se exhibe ante sus fieles súbditos en su aspecto humano y divino «por la gracia de Dios». Nos referimos a lo que Fred Licht ha calificado como retrato tipo «epifanía», en el que se muestra a la familia real como un acontecimiento religioso, como una revelación o una aparición. La realeza se muestra ante sus súbditos «por la gracia de Dios»²¹.

De hecho, hasta el advenimiento de los Borbones el retrato de grupo se había circunscrito en España a pinturas religiosas como *El entierro del Conde de Orgaz* (iglesia de Santo Tomás, Toledo) de El Greco. El único retrato de grupo de una familia real viva fue *Las meninas*, que originalmente se inventarió como *La familia*. Es el único antepasado formal y espiritual de la obra de Goya. El tipo «epifanía» de retrato de familia real seguía siendo canónico en España cuando ya había pasado una década de la decapitación de Luis XVI. En el resto de Europa la realeza se iba vistiendo de las virtudes domésticas de la clase media en alza.

Se trata de un retrato con mayor domesticidad de la que se observa en los retratos de familias reales a lo largo del siglo XVIII. Se presentan como una monarquía moderna, compartiendo espacio con el pintor, con indumentaria a la última moda, en un momento en el que las monarquías europeas habían comenzado a ver peligrar su potestad. Se rompe por completo con la concepción del retrato de Corte barroco y se instala definitivamente una concepción nueva, moderna.

Pero para observar con toda su extensión el significado último de esta obra y no distorsionar con Goya las coordenadas reales de la pintura española de este momento, debe compararse con otro lienzo de la familia real pintado dos años después, en 1802, por el pintor valenciano Vicente López y Portaña (1772-1850).

Para ello tendremos que situarnos en octubre de 1802 cuando tuvo lugar en Nápoles la celebración de las bodas del príncipe de Asturias, Fernando (VII), con María Antonia, princesa de Nápoles, y de su hermana, la infanta española María Isabel, con el príncipe Francisco Jenaro, hijo de los reyes de las Dos Sicilias. Como era habitual en este tipo de acontecimiento, se desplazó a la ciudad italiana un nutrido grupo de miembros de la Corte. A su regreso, las ciudades por las que desfilaba el cortejo real honraron a los monarcas engalanando la ciudad y realizando actos festivos como castillos de fuegos artifi-

²¹ Fred Licht, «Familia de Carlos IV, La», en <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/familia-de-carlos-iv-la-goya/>> (consultada el 12/09/2013).



Fig. 3. Francisco de Goya, *La Familia de Carlos IV*, Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

ciales, conciertos de música, corridas de toros, luminarias como la de *La Lonja de los Canónigos*, etcétera, para celebrar el feliz acontecimiento.

Valencia se convirtió en una ciudad de tránsito y permanencia de los monarcas en sus viajes desde Francia e Italia en dirección a Madrid²². Era aprovechada esta ciudad por su situación geográfica para realizar un alto a mitad del camino. Durante dieciocho días la familia real permaneció en Valencia, concretamente, del 25 de noviembre al 13 de diciembre. Como se hizo público por medio de un bando el recorrido de la carrera del cortejo, los vecinos pudieron asear y engalanar sus fachadas. El Ayuntamiento de la ciudad envió una comisión en representación del mismo a la entrada de la región, específicamente a Vinaroz, para darles la bienvenida y acompañarles. Todo debía salir a la perfección. Por ello, se notificó a los pueblos por donde debía transcurrir el cortejo que tuvieran dispuestos toda clase de alimentos por si acaso sus majestades decidían estacionarse allí. Además, se estableció la indumentaria con que debían presentarse a sus majestades y altezas los representantes de la

²² FERRER MARTÍ, S., *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político patrióticas en la ciudad de Valencia*, Tesis de Licenciatura inédita, Universitat de València, Valencia, 1993, p. 16.

ciudad. En este caso concreto, atendiendo a que la Corte estaba de luto por la muerte del hermano de la reina, el príncipe de Parma, se acordó que se presentara la ciudad a los actos de la estancia de sus majestades con «vestidos de paño de luto aliviado». El grupo que integraba el cortejo debía ser muy numeroso. Y a pesar de que se carecen de datos oficiales sobre el número exacto de personas que acompañaban a la familia real, un hecho puede servirnos de orientación: se requirieron más de mil quinientos pesebres para alimentar a los animales que tiraban de las carrozas y carros del cortejo.

Toda la iconografía alegórica que desplegó la ciudad para honrar a los monarcas y a los príncipes giró en torno al feliz acontecimiento celebrado en Nápoles. Por ello, no es extraño que en los carros que desfilaron a instancias de los distintos gremios de la ciudad se ornamentaran con elementos referidos a los deseos de felicidad para los dos nuevos matrimonios. Júpiter representaba a Carlos IV, Juno a la reina, por su bondad, Psiquis e Himeneo el amor de los príncipes de Asturias y la Sirena Parténope, símbolo de la ciudad de Nápoles, patria de la princesa María Antonia.

El cabildo de la ciudad levantó en la plaza de Santo Domingo una pirámide u obelisco alegórico de la visita real. Se trataba de un conjunto elevado sobre tres gradas, con pedestal mixtilíneo sobre el que descansaban bajorrelieves, el escudo de la ciudad custodiado por dos figuras alegóricas (una de ellas representando a la Abundancia), fuste estriado y unos leones sobre los que se encuentra un tambor ornado de bajorrelieves, sobre el que se alza un medallón circular con las efigies reales²³. Un programa alegórico de clara inspiración dieciochesca²⁴.

Para perpetuar la memoria de dicho acontecimiento, el Ayuntamiento de Valencia ordenó acuñar una *medalla conmemorativa* [fig. 4]: en el anverso aparece representada Valencia, a través de una matrona arrodillada con el corazón en la mano, presentándolo a los monarcas como una prueba de su amor y fidelidad. A su lado se pueden observar las dos L de su escudo, que Pedro III el Ceremonioso ofreció a la ciudad de Valencia por ser «doblemente leal». La leyenda latina del contorno dice: «Valentia. Regibus. Amorem. Oblato.

²³ La Biblioteca Nacional (núm. 4.138), conserva un dibujo preparado a lápiz y tinta china sobre papel agarbanzado, firmado por Vicente López, del *Proyecto de Obelisco dedicado a Carlos IV y María Luisa*, fechado en 1802.

²⁴ La descripción del mismo procede de BARCIA, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1906, p. 411.



Fig. 4. Vicente López, Medalla conmemorativa de la visita de Carlos IV y la familia real a Valencia en 1802. Plata. Firmada Vilar. Diámetro de 46 mm.

Corde. Testatur»²⁵. En el reverso de la medalla hay una cornucopia con seis flechas, que es el símbolo antiguo de Valencia de los Edetanos. A los lados de la cornucopia se ven las letras «S.C.» que significan «por deliberación del Ayuntamiento». La inscripción latina reza: «Regum. Principum. Prolis. Q. Regiae. Adventvi. VII. Kal. Decemb. An. M.DCCC.II»²⁶. La medalla fue realizada por Vicente López y acuñada por el platero José Vilar.

También la Universidad de Valencia quiso honrar la presencia de los monarcas y la familia real en Valencia, por lo cual encargó a Vicente López un retrato de *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia* [fig. 5].

El rector de la Universidad valenciana, Francisco Blasco, encargó a López el cuadro para ser ofrecido como obsequio a Carlos IV en nombre de la institución. La obra fue concebida como el principal elemento del adorno efímero que cubría la fachada de la Universidad. Esta decoración muy sencilla de la arquitectura, como se recoge en un folleto explicativo publicado por la imprenta Monfort, consistió en un cuadro en el que se representaba la Universidad en forma de una noble matrona, presentando a SS. MM. las Ciencias acompañadas de Minerva, haciendo ver que aquellas que protegen en la tierra hacen que vengan del cielo la Paz, la Abundancia y la Victoria²⁷.

²⁵ «Valencia manifiesta su amor a los reyes, ofreciéndoles el corazón».

²⁶ «A la llegada de los Reyes, Príncipes y Real Familia en 25 de Noviembre de 1802».

²⁷ Ninguno de los estudiosos de la obra de Vicente López había reparado en la relación del cuadro del artista valenciano con la decoración efímera presente en la fachada de la Universidad de Valencia con motivo de la visita real de 1802. La primera vez que se puso en relación fue por Ester Alba Pagán, *La Pintura y los pintores valencianos durante la guerra*



Fig. 5. Vicente López y Portaña, La Familia de Carlos IV y la Universidad de Valencia, Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

En el lienzo la familia real, situada sobre un estrado, recibe el homenaje de la Universidad Literaria de Valencia, simbolizada en la figura de una joven matrona, presentando a las distintas Facultades, acompañada por la diosa Minerva que señala con la mano hacia la Paz, la Abundancia y la Victoria que sobrevuelan la composición. El grupo principal, construido a modo de gran retrato de familia, aparece distribuido a partir del eje de la composición que encarna la figura de la reina María Luisa que abraza al infante Francisco de Paula Antonio. A su lado, en pie, aparece retratado el rey Carlos IV representado con el Toisón y la cruz y la banda de la orden de Carlos III. A partir de este núcleo compositivo el resto de la familia fue distribuido por López en un estricto orden de jerarquía: detrás del rey se sitúa la figura del príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, junto a su recién esposa la infanta María Antonia de Borbón. Detrás, desde la izquierda, aparecen los rostros del infante Carlos

de Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833), tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2003, tomo 1, pp. 316-317.

María Isidro y su hermana María Luisa, reina de Etruria. Detrás de Carlos IV se aprecia a otros miembros de la familia real, el hermano del rey, Antonio Pascual de Borbón y Luis I de Parma, rey de Etruria y esposo de la infanta María Luisa.

Este gran retrato familiar se rodea de un claro mensaje alegórico: el homenaje que la familia real recibe de la Universidad. La matrona que encarna la figura de la Universidad presenta, de forma jerárquica, a las distintas Facultades. Con la mano derecha introduce a la Facultad de Teología, personificada en una joven que con su mano izquierda sujeta la «Biblia Sacra», tras ella van apareciendo el resto con sus respectivos atributos: la Facultad de Derecho con la espada de la Justicia, la Filosofía con la esfera celeste, la Facultad de Medicina encarnada en el viejo Esculapio con el áspid enrollado en un bastón y, tras él, otras personificaciones, quizás otras Facultades o bien la representación del discipulado. Estas figuras están acompañadas por la diosa Minerva, como diosa de la sabiduría, quien mirando al monarca señala hacia el estrado superior de la composición donde se hallan las personificaciones de la Abundancia, con el cuerno de la abundancia derramando flores, la Paz, representada por un genio alado con la rama de olivo y, la Victoria, personificada por una matrona con armadura.

A diferencia del retrato de la familia real pintado por Goya, López no pudo contar con los modelos originales para que posaran para el lienzo. Por ello debió buscar el parecido físico de los diferentes miembros de la familia real a través de los grabados que se distribuían por entonces. Las efigies de los monarcas proceden de la estampa grabada por Rafael Esteve para la *Guía de forasteros* de 1801 sobre pinturas de Juan Bauzil²⁸. Para el resto de los miembros de la familia tomó como modelo los grabados realizados por Brunetti sobre dibujos de Antonio Carnicero con motivo de sus bodas en 1802²⁹. Además, esta obra cuenta con notables diferencias con respecto a la pintura de Goya. Sigue en su aspecto formal con el tipo de retrato hierático de grupo que continua la tradición pictórica española de alegorías y figuras mitológicas, ricos drapeados y elementos de arquitectura clásica. López trató las figuras con benevolencia eterna y como promotores de los valores intelectuales de la edad de las luces.

²⁸ Grabado de *Carlos IV y María Luisa*, pintado por Juan Bauzil y grabado por Rafael Esteve, 1802, Madrid, Calcografía Nacional, núm. 1342.

²⁹ Véase *Colección de retratos de SS. Majestades príncipes e infantes de España dibujados por D. Antonio Carnicero, pintor de cámara, y grabados por D. Juan Brunetti*, Calcografía Nacional, Madrid.

Aunque, al mismo tiempo, los representó altamente idealizados. El grupo real de la izquierda contrasta con la representación de las figuras alegóricas, más sueltas de concepto y de pincel, que aparecen en la parte derecha de la composición.

El retrato de la familia real pintado por Vicente López dos años después del de Goya, contiene todos los ingredientes tradicionales. La familia ocupa un estrado que la sitúa por encima del suelo que pisan los plebeyos, el entorno arquitectónico es monumental, las actitudes son retóricas, los trajes se lucen con apostura, las fisonomías, aunque individualizadas, se idealizan de acuerdo con los patrones de belleza contemporáneos. Hay testigos alegóricos y celestiales, como hemos visto, como los que quedaron proscritos en la retratística francesa todo un siglo antes de la caída de la Bastilla.

Por esta obra, Vicente López fue nombrado pintor de Cámara de Carlos IV y, trece años después, primer pintor de Cámara con Fernando VII³⁰.

El artista, como se ha apuntado, se ve más liberado en la ejecución de los personajes mitológicos representados. No obstante, el tipo de pintura hacia el que apunta esta obra está inspirada en fórmulas del pasado, mientras que el lienzo de Goya cobra una orientación hacia el futuro.

Goya suprimió todos los elementos esenciales de la retratística regia. Hasta en la Francia republicana e igualitaria una insistencia tan despiadada en la verdad descriptiva habría sido impensable. Hasta Goya los pintores daban respuestas, Goya es el primer artista que plantea preguntas. ¿Cómo pudieron aceptar la familia real unas imágenes tan poco aduladoras? Los cánones europeos ceñían la verdad a los rigurosos límites del decoro. La retratística española es más intransigente: no dice más que la verdad. Como se recordará, Palomino insistía en que el artista debía buscar el parecido con la persona efigiada, prescindiendo de introducir elemento de adulación del personaje. De hecho, insistía en que la perfección se encontraba en hallar el mayor parecido con la persona. Esa debía ser la verdad. Pero, el deber de interpretar la verdad es obligación nuestra, no del pintor. Y, en cualquier caso, no se puede atribuir a Goya una intención caricaturesca en sus retratos. En el caso de la familia real, además, tenía sobrados motivos de agradecimiento. Además Goya se autorretrató al fondo de la composición con la misma escrupulosa veracidad. El único indicio de un posible descontento por parte de la familia real es el

³⁰ DÍEZ GARCÍA, J. L., *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 1999, tomo II, pp. 73-74.

hecho de que no fuera pintado después de su llegada a España el rostro de la princesa de Asturias, quizás porque los mecenas reales habían perdido el interés por el cuadro.

La segunda cuestión es: ¿cómo es posible que Goya estando detrás de sus modelos los retrate? Sobre esta cuestión se ha venido señalando la posibilidad de que el artista utilizara un espejo. Poner un espejo frente al modelo para que este pudiera juzgar la postura y la composición antes de iniciar la obra fue un recurso bastante extendido en los estudios artísticos. El propio Goya en el retrato del conde de Floridablanca, lo muestra comparando el boceto previo que el mismo le presenta, con su imagen en el espejo que tiene delante. Fue, por tanto este recurso bastante habitual en el procedimiento artístico, de manera que en él quedaría reflejada la familia real, y el pintor podría así de esta forma, entrar a formar parte legítima del retrato, como también figuró su admirado Velázquez en el cuadro de la familia real.

Y la tercera: ¿por qué Goya pinta un cuadro que replica literalmente otro cuadro anterior con el que es imposible no establecer la comparación? En este sentido, resulta ineludible la relación entre esta obra y el retrato de familia realizado por Velázquez. A diferencia de Velázquez, Goya sitúa a sus personajes en un espacio hermético, opresivo y mal iluminado. Reemplaza el espacio teatral velazqueño por un espacio plano definido tan solo por la presencia de sus modelos. Pero, a diferencia del artista sevillano, Goya pintó lo que los personajes veían en el espejo. No lo que el mismo pudo ver. Goya, a diferencia de Velázquez, no señala hacia el pasado ni hacia el futuro, muestra el presente.

V. JOSÉ NAPOLEÓN I

Napoleón Bonaparte consiguió situar en el trono español a su hermano José Napoleón I, tras la abdicación en Bayona de Carlos IV, quien gobernaría los designios de España entre 1808 y 1812.

Con José I, como afirma Mesonero Romanos, se llevaron a cabo numerosas y profundas reformas que, a la vista de las circunstancias, no debieron ser bien comprendidas por la población española. Así, por decreto se suprimieron «(además de la Inquisición y el Consejo de Castilla, los derechos señoriales, las aduanas interiores y otros que ya lo habían sido por Napoleón en Chamartín) el Voto de Santiago, el Consejo de la Mesta, los fueros y juzgados privativos, las comunidades regulares de hombres en general, el tormento y la pena de muerte en la horca y el de baquetas en el ejército. [Se] mandaba además esta-

blecer una nueva y más lógica división territorial en treinta y ocho prefecturas o departamentos; se creaba la Guardia cívica [...] se daba forma a los sistemas de Beneficencias y de Instrucción pública, declarándolos exentos en sus bienes de la desamortización; se creaba un colegio de niñas huérfanas, un conservatorio de artes y un taller de óptica. Se ampliaba el Jardín Botánico con la huerta de San Jerónimo; se mandaba crear en Madrid la Bolsa y el Tribunal de Comercio [...]. Se disponía asimismo la creación de un Museo Nacional [...]»³¹. Bien, pues todas estas y otras medidas dispuestas por José I no consiguieron que le llevase a ganar el aprecio y consideración de los súbditos españoles. La iconografía oficial que se creó en torno a la figura de este monarca lo representaba como un *héroe clásico*, casi como un filósofo de la antigüedad griega o romana, o como lo pinta François Gérard, tocado con el *manto imperial* de armiño, en tono majestuoso y ampuloso, con la corona sobre una butaca como símbolo de reafirmación de su poder³². Esta imagen contrasta con las estampas que hicieron circular por España.

La estampa había comenzado a convertirse en una forma de expresión rápida y directa de la que se sirvió el pueblo. Por ello utilizaron este medio para expresar a través de imágenes satíricas, irónicas y críticas su visión de la situación política del país. Esta fórmula se presentaba como una iniciativa moderna acorde con los nuevos tiempos. En este sentido se creó una amplia iconografía extraoficial que difundía una imagen crítica y satírica del gobernante. Se le presentó como escasamente virtuoso, aficionado a la bebida y al juego.

Sin embargo, fue Napoleón Bonaparte quien más estampas generó. Hay grabados más amables en los que se representa el encuentro de *Napoléon en Bayona con Fernando VII*, que tiene casi un tono costumbrista³³. Y en otros en los que aparece camino del infierno a lomos de su consejero, que no es otro que el diablo. El concepto desarrollado es muy simple, pero la estampa tenía la finalidad de impactar, de crear con un solo golpe de vista la impresión clara de

³¹ MESONERO ROMANOS, R. de, *Memorias de un sesentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, tomo I, capítulo IV.

³² Esta obra, procedente del Musée National du Château de Fontainebleau (Francia), se pudo ver en España en 2008 con motivo de la exposición: *Ilustración y liberalismo, 1788-1814*, Palacio Real de Madrid, 18/10/2008-11/01/2009, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008.

³³ La estampa aparece titulada como «Recevimiento (sic) en Bayona», realizada con la técnica de aguafuerte y buril, iluminada, Madrid, Museo Municipal, Inventario 4613.



Fig. 6. Alegoría del regreso de Fernando VII, ca. 1814, aguafuerte y buril, Madrid, Biblioteca Nacional, Inventario 14963.

lo que se quería mostrar. Posiblemente fue esta la única forma de expresar lo que sentían, al menos, algunos sectores de la sociedad española. Todo ello contribuyó a una estrategia de desprestigio de la presencia francesa en España. Se formularon tesis que identificaban a Napoleón con el demonio. E incluso llegó a convertirse en una «nueva cruzada» contra los impíos, los infieles, los ateos o los librepensadores.

A tenor de estas consideraciones, no es de extrañar que se celebrase con grabados como la *Alegoría del regreso de Fernando VII* [fig. 6], el retorno al poder del monarca Borbón. La amabilidad de la escena contrasta con lo que hemos visto anteriormente³⁴. El tiempo, sin embargo, se encargaría de desmitificar esta imagen tan halagüeña y deseada. Con Fernando VII, el rey deseado, España vivió una etapa crítica, de incertidumbre y de desesperanza.

VI. FERNANDO VII

Cuando definitivamente Fernando VII se hizo con el poder en 1814, comenzó su reinado absolutista. Entre las primeras medidas que tomó destacaron la abolición de la Constitución, el encarcelamiento de quienes habían

³⁴ Ca. 1814, aguafuerte y buril, Madrid, Biblioteca Nacional, Inventario 14963.

constituido el gobierno de la Regencia, restauró la Inquisición, prohibió la libertad de prensa e inició una fuerte represión política para acabar con los afrancesados que habían servido al gobierno de José Bonaparte.

Desde la perspectiva artística, pronto adoptó también disposiciones de profundo calado. Una de las primeras consistió en la sustitución como primer pintor de Cámara del rey de Francisco de Goya por Vicente López. Algo, esencialmente significativo, pues ejemplifica a la perfección la orientación que impondría a las bellas artes bajo su reinado hasta su muerte en 1833. Una orientación acorde con su talante absolutista.

Poco antes de que esto ocurriera, Goya realizó el retrato de *Fernando VII con manto real*³⁵. En él aparece revestido de los símbolos de su realeza: En pie, completamente de frente, sostiene en la mano derecha el cetro, como bastón de mando, con las armas de Castilla y León. Se envuelve en el manto de color púrpura forrado de armiño y ostenta el Toisón de Oro, que cuelga del gran collar de Maestre de la Orden, así como la banda de la Orden de Carlos III, que rodea su pecho. El rey ocupa un espacio totalmente desnudo, que no incluye, como era habitual, referencia alguna a la estancia en la que se encuentra; no aparece, por ejemplo, la mesa con la corona ni los grandes cortinajes que encarnaban asimismo la magnificencia del poder real. En ese sentido, el retrato del rey se vincula con algunos de los más sobrios retratos que Velázquez pintó de Felipe IV, aunque Goya parece utilizar esa austeridad para despojar al rey de la majestad y nobleza que expresaban sus antecesores.

El rostro ejecutado con gran detalle revela que el retrato se pintó del natural, ejecutando Goya los bordados del manto y otros elementos con una técnica de gran riqueza de pigmentos y empastes diversos, que se proyecta en relieve sobre la superficie del lienzo, hasta entonces no utilizada con la libertad potente y novedosa que revela aquí.

De un calco de la cabeza de este retrato deriva el Retrato de *Fernando VII en un campamento*³⁶.

De 1814 data, también, el retrato realizado por Vicente López de *Fernando VII con uniforme de capitán general*. La obra muestra el espíritu que López había impuesto en sus retratos. Respetuoso y objetivo con el personaje, captado con un personal sentido realista, junto a su extraordinaria maestría en la reproducción de las calidades de los tejidos y en la suntuosidad de las joyas y oropeles.

³⁵ Museo del Prado. *Catálogo...*, *op. cit.*, núm. 735, pp. 270-271.

³⁶ *Ibidem*, núm. 724, pp. 265-266.



Fig. 7. Vicente López Portaña, Fernando VII con el hábito de la Orden del Toisón de Oro, *Embajada de España ante la Santa Sede, Roma*.

Diecisiete años después, en 1831 termina el *Retrato de Fernando VII con el hábito de la orden del Toisón de Oro* [fig. 7] para la embajada de España en la Santa Sede³⁷. En esta obra el monarca aparece en pie, de cuerpo entero, ante un trono en cuyo respaldo se representa a Júpiter y Juno, vistiendo el fastuoso hábito rojo bordado en oro y forrado en seda blanca y gran collar de la orden del Toisón de Oro. En la mano derecha sostiene la bengala de mando que apoya en el león de bronce, uno de los que aún flanquean el solio del trono en el Palacio Real de Madrid, parcialmente cubierto por el manto. Con la izquierda señala un bufete de seda verde con el escudo real bordado en oro, sobre el que se encuentran dos libros y el gorro del hábito. Al fondo, una

³⁷ Sobre esta obra, véase: CAMÓN AZNAR, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1951, p. 77 (reed. 1993); DÍEZ GARCÍA, J. L., *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Valencia, Fundación Bancaja, 2005, pp. 190-192; DÍEZ GARCÍA, J. L., *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 1999, p. 94; FUSTER SABATER, M. D., «Imagen auténtica e imagen modificada: Cuando los cuadros desorientan al espectador», *Goya*, 303, 2004, pp. 372-376; MORALES Y MARÍN, J. L., *Vicente López*, Zaragoza, 1980, p. 88; VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *Catálogo Fernando VII con el hábito de la Orden del Toisón. La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 176.

hornacina con la escultura de un trofeo, adornado el muro en su parte superior por un friso con relieve de tema clásico.

Es, quizás, la efigie más imponente y sobrecogedora de este monarca, mientras que su estilo se fue acomodando al lenguaje formal del pujante romanticismo de la época isabelina.

CONCLUSIONES

Así pues, podemos concluir que la monarquía española construyó a lo largo del siglo XVIII una imagen de sí misma amparada, inicialmente, en fórmulas francesas que convivieron con soluciones iconográficas propiamente españolas.

Este proceso fue variando a medida que comenzaron a trabajar para la Corte artistas autóctonos que introdujeron fórmulas propiamente españolas.

Quizás, por ello, persistieron hasta bien entrado el siglo XIX la utilización de figuras alegóricas (como la Abundancia, la Paz, la Victoria o la Justicia) o mitológicas (como Júpiter, Psiquis, Himeneo o Minerva), clara pervivencia de fórmulas del Barroco adaptadas a las necesidades de los nuevos tiempos.

Las condecoraciones de los monarcas como el Toisón de Oro, el Saint-Esprit, la insignia de San Jenaro, la banda de la Orden de Carlos III o la banda de la Orden de María Luisa, entre otras, se convirtieron en símbolos ineludibles de la autoridad representada.

Signos del poder de las personas retratadas fueron, además: la corona, el bastón o vara de mando, el trono, la espada, o una columna como símbolo de la fortaleza de la institución.

En ocasiones se echó mano de escenografías concretas, no tanto para situar en el espacio a los personajes como para construir un lugar extraordinario, idealizado y emblemático.

La indumentaria adquirió en los retratos reales, sobre todo a finales del siglo XVIII, un papel esencial. De esta forma la monarquía quiso trasladar a la ciudadanía su proximidad a las costumbres y hábitos populares.

Y el retrato de aparato dejó paso a una concepción más innovadora de la mano de Francisco de Goya quien consiguió con el reflejo de la «verdad» en las imágenes fisionómicas de los personajes retratados, sin halagos ni adulaciones innecesarias, los fundamentos del retrato moderno.

Pero la nefasta política de Fernando VII y el encumbramiento de Vicente López en la esfera artística oficial determinarían un giro crucial para el desarrollo de la imagen de la monarquía española anclada en fórmulas del pasado.

Después de un siglo de gobierno de los Borbones en España, no solo no habían desaparecido los Pirineos, sino que las diferencias entre Francia y España alcanzaron el punto más elevado. Tras la Guerra de Independencia, se perdió una oportunidad única de estar en consonancia en el ámbito europeo. El futuro, en estas circunstancias, se presagiaba más que incierto. Los hechos acaecidos así lo confirmaron.