

# Goya: retratos de vascos y navarros



Manuela B. Mena Marqués  
Gudrun Maurer  
Virginia Albarrán

**110**  
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

### **Créditos fotográficos**

- © Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid. José Baztán y Alberto Otero: pp. 4, 5, 6, 7, 12, 28, 31, 44, 57.
- © Colección Abelló. Joaquín Cortes: p. 11 (arriba), 54, 55.
- © Colección Banco de España: pp. 16, 17, 36, 39.
- © Colección BBVA: 51.
- Cortesía de Indianapolis Museum of Art at Newfields: p. 20.
- © Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE: p. 15 (dcha.).
- © Meadows Museum, SMU, Dallas. Algur H. Meadows Collection, MM.67.01. Michael Bodycomb: p. 11 (abajo).
- © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Musées de Strasbourg, M. Bertola: p. 42.
- © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: p. 30.
- © Museo de Zaragoza. José Garrido: p. 14.
- © Museo de Navarra, Pamplona: pp. 47.
- © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. En depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: p. 15 (izda.).
- © National Gallery in Prague: p. 29.
- © National Gallery of Ireland: p. 26.
- © Pablo Garcia / drawingmachines.org: p. 19.
- © Real Academia de la Historia, Madrid: p. 8.
- © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: p. 23.

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Goya y la corte ilustrada* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (14 de febrero-28 de mayo de 2018).

Patrocinado por:



## La mirada de Goya: retratos innovadores para personajes de excepción

El gran retrato de *La familia de Carlos IV*, pintado por Goya en 1800, es en realidad el único de este género, el del retrato, del que se sabe algo sobre el sistema empleado por el artista para su ejecución. Existe la idea generalizada y errónea, como tantas otras sobre este admirable artista, que es uno de los grandes exponentes de la cultura europea, de que trabajaba en todas sus obras, y también en los retratos, de golpe, lanzando sobre el lienzo brochazos que eran fruto de un «genio» impulsivo, sin apenas preparación y como fruto de una reacción momentánea y arrebatada, e incluso como resultado de sus fobias o de sus simpatías hacia el retratado. Nada más lejos de la realidad. En esa obra cumbre de su producción que se ha dado en llamar *La familia de Carlos IV*, Goya, a petición de la reina María Luisa, planteó un sistema de retratarlos a todos evitando las largas horas de posado: «Y si Goya puede hacer allá [en Madrid] la obra nuestra, bien echa y parecida, más vale allá la haga, pues de ese modo nos libramos de molestia, pero si no sale bien, que venga [a Aranjuez] aunque nos mortifiquemos» (22 de abril de 1800). El artista utilizó estudios del natural de cada figura para después pasarlos al lienzo definitivo y evitar así a todos ellos largas horas de posado exigidas para una obra de su tamaño y relevancia. La reina, sin duda, quería evitar lo que ella había sufrido en los retratos que precedieron al de la familia al completo. En septiembre del año anterior, en 1799, el artista había pintado el retrato ecuestre de la soberana, en el cuadro en que monta el magnífico caballo «Marcial», regalo de Godoy a los reyes para promocionar animales de mayor tamaño en caso de que España tuviera que enfrentarse de nuevo a ejércitos extranjeros con monturas más poderosas. María Luisa daba noticias de cómo había ejecutado Goya ese retrato: «... he trotado oy bien, y he llevado [en el cuarto del Rey en la primera pieza del trono por estar más proporcionado todo y solo, que no abajo] dos horas y media de estar encaramada en una tarima de cinco o seis escalones para subir a ella con sombrero puesto, corbata y vestido de paño, para que Goya adelante lo que hace, y dicen va bien.» (20 de septiembre de 1799). Unos días después, ya en El Escorial, la reina volvía a escribir a Godoy: «Amigo Manuel, he cumplido bien con tu encargo, pues he tenido mucha paciencia, aviendo estado dos horas y media, asada, he salido pues oy y ayer han hecho unos días de Verano, aún me falta mañana para remate, quiera Dios que salga tan parecido como deseamos» (5 de octubre de 1799). El 9 de octubre volvía a informar al Príncipe de la Paz de que «el Retrato a cavallo, con tres sesiones ha acabado conmigo, y dicen se parece aún mas que el de la Mantilla.»



Francisco de Goya  
*La familia de Carlos IV*, 1800  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Francisco de Goya  
*Luis de Borbón, príncipe de Parma  
y rey de Etruria*, 1800  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Según referencias de la reina, Goya pintó cada uno de esos impresionantes retratos del natural en poco tiempo, tal vez en algún caso de un día para otro, o en dos o tres sesiones. Fueron estudios muy detallados de las cabezas casi con la terminación de una miniatura, pero solo con rápidas, precisas y fuertes pinceladas cargadas de materia pictórica para registrar los atuendos y condecoraciones de los protagonistas. Todos, sin faltar uno, presentaban ya la posición exacta y la iluminación que iban a tener en el cuadro definitivo. Eso indica que el artista, cuando tomó esos estudios, había planteado la obra con anterioridad; es decir, que tenía pensada la idea de la composición y el lugar que ocupaba cada miembro de la familia en la escena, así como sus actitudes. Es posible que empleara el mismo sistema que había utilizado para el gran lienzo de *La familia del infante don Luis de Borbón*, de 1785, del que se conoce el retrato de perfil del infante, idéntico a como lo representó en el lienzo definitivo, así como el de su esposa, de la que se conserva un retrato que le pudo servir de estudio para el gran lienzo. Como era de rigor en los encargos reales, Goya habría presentado ya a los reyes para su aprobación un boceto al óleo que les permitiera saber exactamente cómo iba a ser el cuadro. Tenían gran interés en su retrato por los tiempos revueltos que corrían, la ejecución de sus primos, los reyes de Francia, y la presión de Napoléon, primer cónsul, con sus embajadores en Madrid. No solo habrían considerado ya los soberanos la disposición de la escena y el lugar jerárquico ocupado por los miembros de la familia real, en lo que habría intervenido Godoy, quien por la documentación que proporciona la correspondencia de la reina parecía ser el promotor de ese gran retrato programático y regio, sino que estaban decididos de antemano sus vestidos y trajes y el colorido de los mismos, así como el ámbito que los acogía, que es simbólico, y los cuadros del fondo que hablaban de sus orígenes míticos y de su poder en ese momento.



Francisco de Goya  
*La condesa de Chinchón*, 1800  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Goya se trasladó entre mayo y junio de ese año de 1800 a Aranjuez, donde estaba la corte, y llevó los lienzos para los estudios del natural montados ya en sus bastidores y preparados a falta de la última capa de color anaranjado que, a la manera de Mengs en este tipo de estudios, había elegido para este conjunto excepcional. Los había encargado al mejor droguero de Madrid, don Manuel Ezquerro y Trápaga, proveedor de la Real Casa, que servía pigmentos, pinceles y lienzos a los pintores de cámara y del que se conservan numerosas facturas de materiales a lo largo de los años de Goya, Bayeu, Maella y otros artistas que trabajaron para los reyes. Los apellidos de ese comerciante revelan sus orígenes vascos, ya que ambos proceden del norte de los montes de Burgos, del pueblo de Ezquerro, todavía burgalés, y del valle de Trápaga o Trapagaran, ya en Bizkaia, y trabajaba en la corte como tantos otros de sus paisanos dedicados a actividades comerciales. A diferencia de los estudios del natural, el gran lienzo de *La familia de Carlos IV* no lo pintó Goya en Aranjuez sino en Madrid, en su estudio, durante el verano de ese año y lo concluyó en otoño, cuando los maestros doradores del rey terminaron en sus talleres, según los documentos del archivo de Palacio, el gran marco dorado que no se ha conservado.

De un modo más sencillo, tal vez sin los estudios del natural interpuestos, pero con toda la parafernalia que llevaba consigo la ejecución de un retrato, entre otras cosas atender a las peticiones de los retratados, Goya suministraría seguramente a sus clientes algún dibujo con la idea de lo que deseaban, de lo que no ha



*La condesa de Chinchón*  
Radiografía invertida  
Museo Nacional del Prado, Madrid

quedado ningún ejemplo, y después, ante el lienzo preparado, haría varias sesiones de posado, seguramente en su estudio, y dispondría de los vestidos y joyas, así como de otros elementos, como las órdenes militares en el caso de los hombres o los adornos femeninos en el caso de las damas, como joyas y tocados, para concluir los detalles con tranquilidad en la paz de su estudio.

Poco antes de comenzar el retrato de la familia real, en el mes de abril de 1800, Goya estaba pintando el retrato de la condesa de Chinchón, la joven esposa de Godoy, y la reina envió al Príncipe de la Paz un mensaje que revela asimismo cómo pintaba Goya. En este caso, la soberana le pedía a Godoy que le dejara a Goya todo el tiempo que este necesitara para que el retrato de su mujer resultara admirable. Fue ese, en efecto, uno de los retratos más logrados del pintor, no solo por el estudio de la personalidad de la joven, sino también por la belleza de la técnica perfecta, de la sutileza del colorido y del magistral planteamiento de la figura en el espacio. Está construido, como sucede siempre en sus retratos, con un conocimiento superior de las relaciones del volumen de la figura y de la perspectiva, de la luz y de la sombra, del papel del colorido y de sus gradaciones o contrastes, que se puede definir como arquitectónico en el sentido del uso brillante y constructivo de las matemáticas y de la geometría. En el retrato de la condesa, Goya, como si tuviera en sus manos una cámara fotográfica, enfoca y desenfoca la materia para conseguir la profundidad y ninguna pincelada es inútil. Sin embargo, a pesar de la importancia de su patrono, nada menos que Godoy, Príncipe



© Material protegido

Francisco de Goya  
*Retrato de José de Vargas Ponce*, 1805  
Óleo sobre lienzo  
Real Academia de la Historia, Madrid

de la Paz y todopoderoso consejero de los reyes en ese momento en que se había retirado de la primera línea del poder, reutilizó un lienzo que ya había usado antes y no solo para un retrato, el de Godoy de cuerpo entero, que este debió de descartar por un motivo que desconocemos, sino también para otro de un caballero joven y sin duda aristocrático del que no se conoce su identidad con seguridad. Los lienzos eran caros y todos los artistas, y entre ellos Goya, los volvieron a utilizar si por alguna razón el cuadro se quedaba en el estudio sin que se les pagara.

No fue solo durante los tiempos de la guerra de la Independencia en que la tela, usada por el ejército o en los hospitales, escaseaba, sino que, en Goya, desde sus primeras obras y hasta las últimas, los estudios técnicos han permitido ver un número elevado de lienzos reaprovechados. Entre los retratos que aquí se exponen, uno de ellos presenta esa particularidad, el de Leocadia Zorrilla, que está pintado sobre otra figura femenina, completamente concluida, que pudo ser identificada como Juana García, actriz de fines del siglo XVIII. Goya tuvo siempre un especial interés en la calidad de los materiales empleados, que se advierte en las citas constantes que hace de ellos en su correspondencia. Por ejemplo, cuando en 1815 le escribe a don José de Palafox sobre el retrato ecuestre (Museo Nacional del Prado, Madrid) que acaba de terminar y le dice que «el lienzo no es mantel porque es muy perecedero y floxo: es lienzo muy fuerte y muy a mi gusto.»

La reutilización de las telas, sin embargo, no iba en detrimento de la excelencia de sus obras. Tal vez podría incluso dotar al retrato, en su superficie, de una mayor consistencia, al tener más capas de pintura entre la trama del lienzo y la superficie final, que puede adquirir así tanto una tersura casi esmaltada, similar a la del óleo sobre tabla, como una profundidad especial por la refracción de la luz al penetrar a través de más capas de pintura, entre ellas, las del albayalde o blanco de plomo, que proporciona la intensidad de la luz a una pintura. Es posible que el impacto luminoso excepcional que produce la vista de la condesa de Chinchón se deba precisamente a ese factor extra de la tela reutilizada. De igual modo, la forma en que se destaca la joven Leocadia Zorrilla de la penumbra del fondo podría deberse precisamente a esa materia tan rica y densa que le proporcionan las capas subyacentes de pintura del primer retrato. Goya puso un gran interés en estos dos retratos, el de la condesa y el de Leocadia, y es posible que, en su tiempo y sin saber los «secretos del taller», sus clientes fueran conscientes de que había retratos de su mano de una gran riqueza y terminación. En torno a estos años, en 1805, un personaje ilustre, José de Vargas Ponce, recién nombrado director de la Academia de la Historia, por lo cual quería retratarse, le decía a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, amigo a su vez de Goya, que «quiero que lo haga Goya, a quien se le ha propuesto y ha venido a ello graciosamente. Pero quiero también y suplico a su V. M. le ponga una cartita diciéndole quién soy, y nuestras relaciones comunes, para que esta tinaja quede colmada en la Academia, [y] no sea como una carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere». Las últimas palabras de Vargas Ponce parecen indicar que Goya no ponía siempre el mismo interés en sus retratos y, sin embargo, el estudio moderno de los mismos no indica eso en absoluto. Como en el resto de sus obras, el artista puso en cada uno de ellos un cuidado que podría definirse como obsesivo y no solo en captar por completo la personalidad de los retratados, fueran quienes fueren, reyes, aristócratas, actores o burgueses, sino en que todo aquello que sirviera para ayudar a identificarlos, a ellos o a ellas, desde su atuendo hasta los mínimos detalles anatómicos, un gesto o el rictus de su boca, estuviera presente en el cuadro hasta sus últimas consecuencias. En el caso de Vargas Ponce, Goya hizo un retrato realmente excepcional, pero no solo en la técnica, sino sobre todo en la captación de la altivez del personaje, cuyas palabras a Ceán Bermúdez revelan su egolatría y superioridad.

En su informe sobre las artes enviado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en octubre de 1792, Goya dejaba ver lo que significaba para él su profesión al hablar de los pintores como aquellos que «profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios ha criado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero». En realidad, Goya no dejó sin aplicar una pincelada necesaria y decisiva en ninguno de los cuadros que son de su mano, tanto los de «mayor esmero» como los de «menos cuidado», y al observar la superficie de sus lienzos se pueden distinguir hasta los numerosos cambios de pincel, más gruesos y más finos, de punta recta o afilada, a veces de dos o tres pelos, y en su caso, por la economía de medios de su pintura, las pinceladas se advierten todas, una a una, como esenciales en la consecución de algo; materia, luz o perspectiva. Por otra parte, una especial particularidad de los retratos de Goya es que no siguen adocenadamente los convencionalismos de su tiempo, como era lo habitual y lo que hacían incluso los grandes retratistas de ese período, desde Mengs y Reynolds hasta David. Goya no repite jamás una actitud, un ambiente, una entrada en el espacio, ni siquiera en los retratos de los reyes, que tenían una función específica y consolidada, sino que analiza a cada personaje, su situación y el lugar para el que se destinaba la obra, y sigue sin duda lo que el modelo le pedía, pero va un paso más allá de obedecer al pie de la letra las peticiones de su clientela. Esta, en realidad, le prefería a él, porque sabía que les iba a dar algo más que los otros pintores, y que, además, era muy exclusivo, muy caro entre otras cosas, lo que siempre cuenta en determinados ambientes, y que no trabajaba para cualquiera, sino solo, como él mismo decía tan temprano

como en 1786, para «personaje muy elebado». En enero de 1794, después de su enfermedad, Goya en carta a Bernardo de Iriarte, viceprotector de la Academia de San Fernando, con la que acompañaba al juego de doce cuadros de gabinete sobre hojalata, con escenas de toros y de otros asuntos que él definía como «nacionales», le decía que «me dediqué a pintar un juego de quadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches.». Hacía ya tiempo, al menos desde 1791, que Goya buscaba la libertad y a su gran amigo Martín Zapater le expresaba su deseo de no someterse a la clientela, y parecía implicar en sus palabras que ni siquiera a la de los reyes: «Elegiría la libertad y aun trabajo para conseguirla». Eso resulta sorprendente y moderno. Eran, desde luego, tiempos de libertad, y en esa línea nueva que iba a abrir la Revolución francesa en 1789 tuvieron que resonar las palabras de Don Giovanni en el brillante *finale* del primer acto de esa ópera de Mozart escrita en 1787, poco antes del estallido de aquella: «¡Viva, Viva la Libertà!». Los *Caprichos* de Goya formaban parte de esa idea de libertad tanto como sus doce hojalatas de 1793 en su reinterpretación única de las escenas de toros. Nada en ellas era grandioso ni heroico, sino ejemplo descarnado de lo despiadado de los seres humanos que emplean la violencia contra los animales, situando la cordura en estos últimos, bellos y potentes, y la sinrazón en los pequeños toreros que, en grupo, les dan muerte, como los bandidos que asesinan a los indefensos viajeros. Más inquietante es aún la segunda parte de esta serie de cuadros de la libertad en la que Goya usó las fuerzas de la Naturaleza para subrayar la pequeñez del ser humano en *Naufragio* o en *El incendio*, así como la maldad refinada en la injusticia del castigo en el grupo de prisioneros encadenados en una cueva y, finalmente, la inevitable locura, que afecta al ser humano, precisamente en una época que todos pretendían con optimismo que estaba regida por la Razón. Goya alcanzó en los *Caprichos*, que planteó desde 1793, y posiblemente antes, hasta su publicación en 1799, un camino nuevo que profundizaba en lo más oculto del hombre, y de la mujer, en ese terreno del subconsciente que estaba aún por descubrir; de ahí que el título del *Capricho 43, El sueño de la razón produce monstruos*, tuviera una proyección psicológica y, más aún, filosófica, como lo iba a tener en el futuro la comprensión profunda de la naturaleza humana. La frase, de perfección absoluta, latina en su fuerza y concreción, como el resto de los títulos de sus estampas y dibujos, resalta como un lema al unir a un tiempo verdad y símbolo, lo que solo alcanzaron, pero con más palabras, los escritos de un contemporáneo suyo, el «Divino marqués», Sade, que también buscaba, entre otras cosas, la libertad.

Goya avanzó hacia el futuro también en el retrato. En parte, la expresión moderna del género se debe a la burguesía, esa nueva clase que aparece tímidamente a fines del siglo XVIII y que, en las primeras décadas del XIX, convierte a sus representantes en objeto fundamental de un género que hasta entonces, y salvo excepciones en países como Holanda, había estado reservado a los reyes y a los nobles. En España, en la corte de los Borbones, no hay duda de que la incipiente burguesía la representan con excelencia vascos y navarros o descendientes de ellos. En sus inicios, cuando alcanzaban el éxito, buscaban aún esgrimir títulos de nobleza, como los de infanzones o hidalgos entre unos cuantos de más alto linaje, porque era un modo de afianzar su nueva situación en un período de cambio, de frontera entre el Antiguo Régimen y los avances sociales que siguieron a la Revolución y que afectaron también, aunque en menor medida, a la sociedad española.

Se pueden contar cerca de veinticinco los retratos conservados y pintados por Goya de personajes de procedencia vasca y navarra, e incluso más si se incluyen a los descendientes de otros originarios de esas regiones, lo que supone el grupo más numeroso en comparación a los retratados de otros territorios, incluidos los de sus paisanos aragoneses, que se cuentan con los dedos de una mano. Goya, como el comerciante Ezquerria y Trápaga, tenía también un apellido vasco y antepasados de ese origen, de lo que fue muy consciente. Domingo de Goya y Villamayor, tatarabuelo del artista, había llegado a Aragón hacia 1625 procedente de Zerain (Gipuzkoa) y comenzó a ejercer como maestro de obras en Fuentes de Jiloca (Zaragoza),



© Material protegido

Francisco de Goya  
*El incendio*, hacia 1793-1794  
Óleo sobre hojalata  
Colección Abelló, Madrid



© Material protegido

Francisco de Goya  
*Coral de locos*, 1794  
Óleo sobre hojalata  
Meadows Museum, Dallas



Francisco de Goya  
*Autoretrato*, de la serie *Caprichos* [estampa 1], 1797-1799  
Aguafuerte, aguatinta, buril, punta seca sobre papel  
Museo Nacional del Prado, Madrid

actividad que le llevó más adelante a la capital aragonesa, donde la continuó su hijo. La familia prosperó y Pedro, abuelo del artista y propietario de tres casas en la calle de la Morería Cerrada de Zaragoza, fue notario real. El padre de Goya, Joseph, casó con Gracia Lucientes y Salvador, perteneciente a una familia de infanzones labriegos asentados en Fuendetodos, donde tenían tierras propias, y procedían de la villa de Uncastillo (Zaragoza), en cuyos registros figuraban ya en la Edad Media. Joseph Goya tenía una excelente profesión artesanal, como era la de maestro dorador, con la que alcanzó una cierta prosperidad que no duró mucho, porque perdió la propiedad de las casas de la calle de la Morería Cerrada, al tratar de rehabilitarlas por medio de una hipoteca y debido a los altos y bajos de su fortuna, que dependía de los tiempos mejores y peores que afectaban a los encargos de retablos en iglesias y conventos de Zaragoza y de otros pueblos de la zona, lo que dejó a la familia en una situación precaria durante la niñez y la juventud del artista. No se sabe con certeza a qué rama de sus antepasados, si a la paterna vasca o la materna zaragozana, atribuía Goya una infanzonía que buscó con ahínco entre 1790 y 1792. Es posible que se refiriese a ambas, pero se conserva solo correspondencia relativa a las indagaciones encargadas por él, y en las que le ayudó Zapater, sobre procesos de hidalguía de los Goya que habían tenido lugar en Zerain y en Lasarte en los siglos XVII y

XVIII y que no debieron de dar resultados porque, a partir de 1792, no hay más noticias de sus pretensiones de nobleza. Posiblemente la había deseado al ascender a pintor de cámara en abril de 1789, ya que en una carta de febrero de 1790 le decía a Martín Zapater que «... de los Reyes abajo todo el mundo me conoce» (20 de febrero de 1790), y tal vez quiso demostrar, siguiendo el concepto de honor y de ascenso social de su tiempo, que era al menos hidalgo o infanzón, es decir, un miembro de la baja nobleza.

Goya había empezado a usar, tres años después de su llegada a la corte en 1775, el «de» delante del apellido, que aparece por primera vez en el documento del 26 de enero de 1778 dirigido a Francesco Sabatini –primer arquitecto del rey y encargado, tras la marcha de Mengs a Italia en ese mes, de los trabajos decorativos para la corona–, en que registraba la entrega de los cartones para el conjunto de tapices del comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio Real del Pardo. A continuación, en la carta a Zapater del 31 de ese mismo mes ya firmaba de ese modo, lo que haría casi sin excepciones a partir de entonces y que amplió en 1799 con el frontispicio de los *Caprichos*: «Francisco de Goya y Lucientes, Pintor». Las contestaciones a sus cartas dirigidas a los representantes de la administración de Palacio se le envían desde 1779 como «Don Francisco de Goya», es decir, que el joven artista había logrado imponer su deseo, que se consolidó cuando en 1780 fue elegido miembro de la Academia de San Fernando. Sin embargo, hay que subrayar que ese tratamiento varió con las personas y en el tiempo, pero quedó fijado para siempre en el acta de defunción en Burdeos, donde se le registró, como en los *Caprichos*, con el nombre completo. Por influjo francés, se había empezado a usar en España en el siglo XVIII ese modo distintivo de escribir el apellido precedido del «de», que podía entenderse como de hidalguía, si bien nunca tuvo exactamente el mismo significado de nobleza que sí tenía en Francia.

En 1790, cuando Goya pretendía el reconocimiento de su infanzonía, su amigo Zapater acababa de recibir de Carlos IV, en agosto de 1789, el privilegio de nobleza de Aragón por los importantes servicios que había hecho a su región para sacarla de una importante crisis económica. Por otra parte, el amigo común de Goya y de Zapater, Juan Martín de Goicoechea y Galarza, navarro de origen, que había llegado de niño a Zaragoza (Bacáicoa, Navarra, 1732 - Zaragoza, 1806) a casa de su tío Lucas de Goicoechea, casó con la hija de este y heredó a la muerte de su suegro una gran fortuna que usó brillantemente, llegando a ser el comerciante de mayor crédito en Aragón. En 1788 había recibido la Orden de Carlos III, que luce en el retrato pintado por Goya en 1790 (Museo de Zaragoza, Zaragoza). Tal vez la idea de anteponer el «de» a su apellido le vino a Goya de su amigo navarro, que tenía incluso escudo de armas y cuya familia enlazó en la siguiente generación con la aristocracia aragonesa. Fue también por entonces, en 1790, y después de haber hecho una breve visita a Zapater en octubre de ese año, cuando Goya le escribió una carta que revelaba su deseo de pulir y afinar sus maneras: «... y las seguidillas que te yncluyo con que gusto las oyras yo no las he hoido ni tal vez las oire porque ya no boy a donde las podía oir y nada mas que por que se me ha puesto en la cabeza de sostener cierto capricho y conserbar cierta dignidad que te hoí decir a ti, que debe tener el hombre con que creas que no estoy muy contento» (diciembre de 1790).

El retrato de *Juan Martín de Goicoechea* de 1790, severo y luminoso, no era el primero de un vasco o navarro que había pintado Goya, para entonces varios personajes de la corte y de esa procedencia se habían sometido a sus pinceles. El más temprano debió de ser el de Miguel de Múzquiz y Goyeneche, marqués de Villar de Ladrón y conde de Gausa (Elbete, 1717 - Madrid, 1785) secretario de Hacienda y condecorado en 1783 con la Orden de Carlos III, fecha casi segura del retrato, y aunque ya era noble de familia, fue honrado por el rey con un segundo título, el de conde de Gausa, por su labor al frente del Ministerio. Goya había empezado poco antes su actividad como retratista con algunos ejemplos de personajes representados de cuerpo entero y de tamaño natural, como el de *Antonio Veyán y Monteagudo*, fechado en 1782 (Museo de Bellas Artes,



Francisco de Goya  
*Retrato de Juan Martín de Goicoechea, 1790*  
Óleo sobre tela  
Museo de Zaragoza, Zaragoza

Huesca), el *Retrato de Jovellanos, con el arenal de San Lorenzo al fondo*, posiblemente de hacia 1782 o poco después, ya que luce la cruz de caballero de la Orden de Alcántara que había recibido ese año (Museo del Bellas Artes de Asturias, Oviedo), y los dos de don José Moñino, conde de Floridablanca, de 1783 (colección Banco de España, Madrid; Museo Nacional del Prado, Madrid). En cada uno de estos primeros retratos, Goya utilizó diferentes criterios y técnicas que indican un período aún temprano de ensayos en este género para encontrar su propia voz. Tal vez el que habría de fecharse como el primero sería el de Antonio Veyán y Monteagudo, en que resuena el estilo de retratar de Antonio González Ruiz. Sus figuras están de pie, frontales y sin apenas sugerencia de movimiento, sosteniendo casi siempre en su mano un papel doblado, una carta o documento que indica su importante actividad, y ante un fondo de ambiente palaciego con cortinajes, bufetes cubiertos de terciopelo y un espacio abierto al fondo. Recuerda el de Veyán, de Goya, al *Retrato de Campomanes*, cuyo original perdido de Anton Raphael Mengs era de medio cuerpo, pero reinterpretado en 1777 por Antonio Carnicero con el personaje en pie y en ese ambiente serio de un alto oficial del Estado (catedral de Tudela, Tudela, Navarra). En el primer retrato de Jovellanos, por el contrario, Goya parece recurrir a las estampas de retratos ingleses en que la figura adopta una postura elegante, con las piernas cruzadas a la manera de una estatua clásica y ante un amplio fondo de paisaje, que en este caso se ha considerado como el arenal de Gijón. Bajo esta imagen, la radiografía descubrió recientemente el retrato de una dama de alcornia, de cuerpo entero, que podría identificarse por sus rasgos como María Antonia Gonzaga de



Francisco de Goya  
*Retrato de Jovellanos, con el arenal de San Lorenzo al fondo*, hacia 1782  
 Museo Nacional de Escultura, Valladolid  
 En depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo



*Retrato de Jovellanos, con el arenal de San Lorenzo al fondo*  
 Radiografía  
 Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE, Madrid

Caracciolo, marquesa viuda de Villafranca, que había perdido a su marido en 1773 y estaba al frente de su hacienda. No sería de extrañar que Goya hubiera recibido de ella un encargo al ser dama procedente de la más elevada aristocracia aragonesa y a la que el artista pudo haber llegado a través de sus contactos en Zaragoza. Sería ese tal vez, en cualquier caso, el primer retrato por Goya de una figura femenina, en cuya actitud resuena el famoso retrato de Mengs de la marquesa de Llano (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), en el que la dama apoyaba su mano en la cadera sosteniendo los guantes con un airoso desplante de carácter más popular que aristocrático. Fue tal vez esa posición de la marquesa de Villafranca la que finalmente determinase el abandono del retrato, ahora subyacente, si al verlo concluido no le hubiera complacido, y que Goya reutilizase el lienzo con la imagen de Jovellanos que, como él, había ingresado en la Academia de San Fernando en 1780. El retrato de Floridablanca, que lleva en la mano el papel de la fundación del Banco de San Carlos, presenta ya a la figura en movimiento, con una mayor simplicidad del fondo, mientras que en el del ministro, vestido de rojo y presentado en todo su poder de secretario de Estado ilustrado, Goya ha sabido incluir su propio autorretrato como el joven artista que se acerca al conde para mostrarle un pequeño lienzo, seguramente un estudio del natural de su cabeza o un boceto del mismo retrato, para recibir su aprobación. En esta obra, el artista ya había comenzado a evolucionar y a idear por su propia cuenta cómo debía presentar a sus modelos, y sin duda había tomado ya la decisión de

© Material protegido



Francisco de Goya  
*José de Toro y Zambrano*, 1784  
Óleo sobre lienzo  
Colección Banco de España, Madrid

no someterse a los convencionalismos al uso y no repetir una y otra vez la misma figura y la misma posición. En ese sentido, el retrato del conde de Gausa se establece como puente entre su primera obra conocida, el retrato de *Antonio Veyán y Monteagudo*, y el paso siguiente con *La familia del infante don Luis de Borbón*, del verano de 1784 (Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma, Italia). Gausa está aún en su despacho de trabajo, con un documento en la mano que presenta al espectador, iluminado con el concepto de claroscuro potente y contrastado que se remonta a períodos anteriores de la pintura, incluso del Barroco, pero que, en este caso, resalta la técnica poderosa, con empastes de gran relieve, que apoya la firmeza exigida a un ministro de Hacienda y de la Guerra. Sin embargo, Goya ha comenzado aquí ya su inevitable interés por mostrar lo más hondo de sus modelos y, en este caso, tanto esa trágica posición de sus piernas inmóviles, ligeramente dobladas, con los pies clavados en el suelo, como la mirada profunda y desvalida que dirige al espectador captan el cansancio y la melancolía del personaje.

En los años siguientes, cuando Goya contaba con el apoyo de Floridablanca, de Jovellanos y, sin duda, con los consejos y amistad de Ceán Bermúdez, logró llevarse el importante encargo de los retratos de los primeros directores del Banco de San Carlos, fundado en 1783, que culminó en 1788 con el retrato de Francisco de Cabarrús. Esos personajes, casi todos ellos con apellidos de origen vasco-navarro, aunque algunos hubieran nacido ya en otros lugares e incluso en los reinos de América, determinaron que Goya se convirtiera en un moderno retratista. José de Toro y Zambrano y Ureta, nacido en Santiago de Chile en 1727, fue el primer director en 1783, y Goya establece ya una imagen que nada tenía que ver con los retratos anteriores, ita-

© Material protegido



Francisco de Goya  
*Francisco Javier de Larumbe*, 1787  
Óleo sobre lienzo  
Colección Banco de España, Madrid

lianos, franceses o españoles. El apellido de su madre indica su procedencia vasco-navarra, mientras que el de su padre era originario de Andalucía, pero revela los cruces que se habían producido entre quienes servían en los reinos de ultramar y que se encuentran más adelante en los retratos del marqués de San Adrián y su mujer, o en el de Joaquín María Ferrer y la suya. Toro y Zambrano había sido nombrado por el rey ministro honorario del Consejo ante la Real Junta General de Comercio e Industria, caballero de la Orden de Carlos III en 1785, secretario de la Inquisición, regidor del Cabildo de Madrid en 1787, y fue elegido miembro de la Asociación de hijosdalgo, de la capital, en 1788. En este severo retrato, Goya deja a un lado cualquier referencia a la posición del personaje, al no haber incluido ningún elemento que indicase su estatus; el personaje se presenta ante un fondo oscuro que solo se anima por la vibración de las pinceladas al dejar a la vista la preparación rojiza. Su puño cerrado en primer término, la tranquila posición de su mano derecha, lo erguido del cuerpo y, sobre todo, la mirada fría y profunda de sus ojos azules, sin un ápice de compasión, acentuada por los labios finos y apretados, así como el gesto marcado en las arrugas verticales de sus mejillas, revelan a las claras el carácter duro y decidido de este hombre, templado en riesgos tales como haber cruzado el peligroso Atlántico en varias ocasiones. En 1787, Goya retrató a Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez, que había nacido por accidente en Santiago de Compostela en 1730, debido al destino de su padre, don Ramón de Larumbe y Mally, comisario de guerra desde 1729, natural de Lumbier (Navarra). Amigo de Jovellanos, su hijo había estudiado en la Universidad de Salamanca, licenciándose en leyes, pero después de varios destinos en Sevilla junto a su padre, aquel consiguió trasladarle a la corte y que ingresara

en el Banco de San Carlos, en el que fue director del Giro y encargado de «víveres y vestuarios de los Reales Ejércitos y Real Armada». Fue más adelante ministro principal de Hacienda del ejército de Navarra durante la guerra contra la Convención francesa (1794-1795), y ya mayor casó con una prima suya, navarra también, María Catalina de Ureta y Larumbe. Era él un intelectual ilustrado que, en su primer destino sevillano, como comisario de guerra, fue miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y fundador de la Real Sociedad Económica Patriótica de esa ciudad. Goya hizo aquí uno de sus retratos más interesantes de este grupo que se puede definir como temprano. No solo resalta por la excelencia técnica, el refinamiento y la consecución realista de la materia, tanto de la peluca como de los paños o del bordado de plata de la casa, sino por haber sido capaz de reflejar una personalidad curiosa de un hombre profundamente inteligente, reflexivo y analítico. Cuidadosamente vestido de uniforme, ricamente bordado, luce la cruz de la Orden de Carlos III, y parece aprovechar los momentos de tranquilidad que le dejan el posar ante el artista para pensar en sus cosas, sin dejar de enjuiciar con su mirada distraída, pero perspicaz, a quien está ante él, Goya. Todo en Larumbe habla del siglo XVIII, de esa sociedad nueva que apuraba sus infanzonías para alcanzar los puestos que antes desempeñaba la aristocracia de cuna. Sus rostros son diferentes, nuevos también, sin que se pueda leer en ellos la genética de los Alba, los Villahermosa, los Pignatelli y tantos otros. Incluso su mano derecha metida en la botonadura de su chaleco describe, según la simbología de su tiempo, a quienes tenían intereses intelectuales y se dedicaban al estudio, y él, amigo de Jovellanos, fue un apasionado de las letras, especialmente del teatro y de la poesía. Para ellos, Goya tenía que buscar expresiones nuevas, los analizaba hasta el fondo de sus almas para demostrar, en esos años finales del Antiguo Régimen, que algo había cambiado y que ahora, como en Francia, con los retratos de Voltaire, Rousseau o Diderot, eran otras las fisonomías y las miradas de quienes ejercían el poder político y económico.

En 1788, cuando Goya había pintado ya los retratos de *Carlos III, cazador* y de *Los duques de Osuna y sus hijos* (ambos en el Museo Nacional del Prado, Madrid), entre otros, e incluso cuando ya dos años antes le había dicho a Zapater que «yo me acía desear mas y si no era personage muy elebado, o con empeño de algún amigo no trabajaba nada para nadie; y por lo mismo que yo me acía tan preciso no me dejaban (ni aún me dejan) que no se cómo he de cumplir» (1 de agosto de 1786), pintó el retrato de *Francisco de Cabarrús, conde de Cabarrús* también para el Banco de San Carlos. Nacido en Bayona, en el País Vasco francés, en una importante familia de comerciantes, Cabarrús hizo fortuna en España adonde se trasladó a los dieciocho años. Ahora, en 1788, en la cumbre de su poder, después de su brillante iniciativa de la creación del Banco de San Carlos, del que fue nombrado director honorario en 1784, y de la Real Compañía de Filipinas en 1785, el retrato encargado por el banco es en realidad el primero, de carácter áulico, en que Goya retrata a un burgués sin títulos nobiliarios que no le concedió el rey, ya Carlos IV, hasta 1790, justo antes de la primera de sus caídas en desgracia por la envidia de sus enemigos y sus ideas excesivamente avanzadas. El artista abandonó aquí un símbolo de poder, a la antigua usanza, que se ha podido ver en la radiografía reciente del cuadro, ya que Cabarrús originalmente apoyaba su mano derecha en el bastón de los directores del banco, lo que suprimió el artista en la redacción final del personaje. Ahora la extiende, señalando al frente, como si lo hiciera hacia la luz que ilumina su figura poderosa, cuyo volumen resalta Goya por lo ceñido del traje de color verde claro con reflejos dorados, color simbólico del dinero desde antiguo, así como por el neto recorte de su silueta contra el fondo oscuro, indefinido, que no deja ver ni siquiera la más ligera perspectiva ni el lugar que ocupa el personaje. Se inspiró el artista en un retrato de Velázquez que conocía bien, el de Pablo de Valladolid, un bufón de Felipe IV llamado Calabacillas, que Goya habría estudiado con los otros retratos del pintor diez años antes, cuando entre 1777 y 1778 se entregó al proyecto de grabar todas las obras suyas de la Colección Real. Eso le procuró al artista un conocimiento único de los recursos de Velázquez y en Cabarrús tomó de aquel la actitud de Pablo de Valladolid, pero moderando su excesiva gestualidad bufonesca, su frontalidad descarada y pasiva que resulta de esas piernas vulgarmente separadas, para realzar en el



Uso de un espectrógrafo, hacia 1835

gran financiero el ímpetu y el movimiento elegante y determinado de su figura, que avanza en el espacio. Cabarrús parece emanar de las profundas sombras del fondo, como si con él llegara la luz, y deja a sus pies tras él, igual que el bufón, esa sombra pegajosa y simbólica que está aquí adherida a la oscuridad del fondo, como si quisiera atraparle, la cual es mucho más profunda y negra que el armonioso gris velazqueño que rodeaba al bufón. En el siglo XVIII, y en Goya, el concepto barroco del claroscuro, que había lanzado Caravaggio, el primero, y que sería tan apreciado por los artistas españoles, se mantiene, pero la sombra y la luz, que eran en el siglo XVII de carácter religioso, se trasmutan ahora en sombra y luz de la Razón, el concepto que empleaban por ejemplo los masones, y Cabarrús lo era.

En los tres rostros de los preclaros directores del Banco de San Carlos se hace evidente que Goya había alcanzado el perfecto parecido de sus modelos. Esa había sido la ambición de ese género artístico desde la formulación del retrato romano clásico y Mengs, neoclásico, también había procurado alcanzar ese ideal, como lo hicieron los artistas del Gótico, del Renacimiento y del Barroco, aunque solo los grandes pudieron lograrlo. Es cierto que hay artistas para los que captar las facciones de sus modelos es más fácil que para otros, aunque es más difícil profundizar en su psicología y conseguir que no sean simplemente máscaras huecas y carentes de vida real; pero es poco lo que se ha investigado sobre las técnicas del pasado para lograr las medidas y con ellas la realidad e incluso el parecido de los retratados. Dos retratos de Goya han permitido recientemente intuir lo que pudo ser su sistema de captar con exactitud las facciones y medidas en sus retratos, como a principios del siglo XIX lo sería para Ingres el uso de la camera lucida, pequeño artificio con espejos, que proyectaba la figura sobre el papel. Durero ilustraba en uno de sus grabados la *griglia prospettica*, bastidor con un enrejado de cuadrados para conseguir el tamaño y el escorzo de la figura en perspectiva, que le permitía pasar al papel con perfección matemática el modelo que se disponía a dibujar. Es posible que Goya utilizara algún objeto de ese tipo, que era frecuente en los talleres de artistas. En dos de los retratos de Martín Zapater, que son indudablemente de tamaño natural –perteneciente uno a una colección privada italiana y el otro al Museo de Bellas Artes de Bilbao–, las medidas del rostro, desde la

© Material protegido



Francisco de Goya  
*Retrato de Félix Colón de Larriátegui*, 1794  
Óleo sobre lienzo  
Indianapolis Museum of Art, Indianápolis

frente hasta la punta de la barbilla, la anchura de las mejillas, la distancia y tamaño de los ojos o la medida de la gran nariz del personaje, son absolutamente idénticas, al milímetro. No lo es así el retrato de su amigo del Museo de Arte de Ponce (Ponce, Puerto Rico), de 1790, tal vez por ser de tamaño menor que el natural y haber empleado Goya otro modo de retratarle, ya que no lo hizo en su estudio sino en Zaragoza, en un viaje improvisado. Los retratos de Carlos IV y de María Luisa, en los dos momentos en que los pintó, en 1789 y 1800-1801, también presentan esa exactitud en sus medidas, aunque en el caso de los retratos reales el artista calca las segundas versiones, incluidas las que son de su mano y también las de Agustín Esteve, para el nuevo modelo, a partir seguramente de un estudio del natural. Estos ejemplos, el de Zapater de mayor interés, y los de los reyes, indican la utilización por Goya de un utensilio adecuado para sus retratos. De ese modo, a todos sus modelos habría que imaginarles ante el artista y ante el sistema de medirles que empleara para las proporciones. De ahí la variación exquisita que aparece en sus retratados, en las medidas de unos respecto a otros, de la mujer respecto al marido en los retratos de parejas, en que ellas son ligeramente más pequeñas. Este sistema de perfección, que es de momento una hipótesis por las medidas

tomadas recientemente en las obras mencionadas, podría explicar la increíble vivacidad de los retratos de Goya. El artista, dotado de una excepcional cualidad para las fisonomías y los caracteres, como revelan sus pinturas, tapices, escenas religiosas y de género, así como los dibujos y las estampas, podía emplearse con libertad en sacar lo más profundo de sus semejantes una vez que tenía conseguidas sus medidas exactas. Su hijo Javier, muerto ya su padre, en un informe a la Academia de San Fernando del 13 de marzo de 1731, decía de él algo curioso, de lo que no hay seguridad absoluta, ya que el hijo no fue demasiado exacto en sus noticias: «Tubo bastante facilidad a los retratos, y los mejores fueron los de aquellos amigos que no empleó mas que una sesión».

Además del retrato de *Juan Martín de Goicoechea* de Zaragoza, en 1790, Goya pintó en ese decenio y hasta el nuevo siglo a tres personajes más de origen vasco o navarro. Posiblemente el primero de ellos sería el retrato de *La condesa del Carpio, marquesa de la Solana* (Musée du Louvre, París), que se ha fechado en la bibliografía poco antes de 1795, año de su muerte en Madrid. Rita Barrenechea y Morante, nacida en Bilbao hacia 1750, era hija del marqués del Puerto y de la marquesa de la Solana, cuyo título llevó, unido más tarde al de condesa del Carpio por su matrimonio con el primer conde de ese título, quien lo había recibido poco antes de la muerte de su mujer. Rita se había formado en el convento de las Huelgas de Valladolid, donde había sido enviada a los once años tras la muerte de su madre en 1761 y ciudad en la que contrajo matrimonio. Residió en Barcelona, pero el nombramiento de su marido como ministro del Real Consejo de las Órdenes determinó su traslado a la corte, donde ella se introdujo en los círculos ilustrados. La poetisa y dramaturga María Gálvez de Cabrera (1768-1806) alabó en su poesía a la dama, que, aficionada al teatro y protectora de los artistas, escribió ella misma algunas obras de teatro para representarlas entre sus amistades. El retrato que, como se ha supuesto, fue pintado en vida de la marquesa tuvo que ser realizado en el difícil período para el artista que siguió a su enfermedad de 1793, al que se refieren Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella en una carta a los administradores de Palacio, con motivo del retraso en la entrega de las últimas series de tapices: «... aunque es verdad que Don Francisco Goya ha padecido una grave enfermedad, también es verdad que ha convaltecido alguna cosa, y pinta, aunque no con el tesón y constancia que antes». Fueron años en los que Goya tuvo apoyos de otros artistas, por ejemplo, de Agustín Esteve. El retrato se centra en la figura, mientras que el fondo, de paisaje grisáceo y sin definir, podría hacer referencia al Arenal de Bilbao.

Se fecha también hacia 1794 en la bibliografía que lo atribuye a Goya el retrato de Félix Colón de Larriátegui y Jiménez de Embrún (Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, EE. UU.), porque el militar había recibido en ese año la orden de caballero de Santiago. Se representa aquí al militar y jurista, nacido en Madrid en 1748, que era el segundón de don Pedro Colón de Larriátegui, de familia vizcaína, y cuyo primogénito, Mariano, obtuvo en 1795, gracias al apoyo y la jurisprudencia de Jovellanos, el largamente disputado ducado de Veragua, al que habían pretendido varios nobles descendientes de Cristóbal Colón. Como el resto de sus familiares, Félix tuvo cargos de importancia en la corte y llegó a ser brigadier del ejército, pero fue más reconocido por su faceta de jurista y por los numerosos libros sobre jurisprudencia militar que escribió, principalmente *Juzgados militares de España y sus Indias*, en 7 volúmenes, publicado en 1788, que aparece sobre su mesa de trabajo. Se puede definir el retrato, cuyo rostro revela una extraña semejanza con el del también vasco general Urrutia, como ciertamente convencional y resumen tardío de un tipo de retrato que mantuvieron otros pintores contemporáneos, como Maella, Inza o Carnicero.

En 1797, sin embargo, Goya, después de haber pintado obras como *La duquesa de Alba en blanco* (Fundación Casa de Alba, Madrid), de 1795, el del duque su marido (Museo Nacional del Prado, Madrid), del mismo año, y más tarde, ya en 1797, el de la misma dama vestida de negro (Hispanic Society of America, Nueva York), volvía a coger los pinceles con toda su capacidad de retratista de vanguardia para dejar constancia

de uno de los más prestigiosos ilustrados de su tiempo, *Bernardo de Iriarte*. Los orígenes vascos del personaje se remontaban a su abuelo, Juan de Iriarte y Echeverría, quien, procedente de Oñate (Gipuzkoa), se había establecido en Tenerife, como tantos de sus paisanos, por su carrera militar. Los cargos políticos de Bernardo de Iriarte fueron muchos, pero Goya había tenido contacto con él por su posición de vicepresidente de la Academia de San Fernando, como se ha visto más arriba, cuando en 1794 le había enviado la serie de pinturas de gabinete sobre hojalata para consideración de los académicos. El retrato forma parte de esa serie de obras dedicadas a sus amigos y protectores, que Goya había puesto en valor con la temprana dedicatoria en retratos de amigos como Martín Zapater, en 1790 (Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico), o de Sebastián Martínez en 1792 (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) en los que aparece su inscripción personal para el amigo, como en este de Iriarte en el que el artista le agradece todo el apoyo que había recibido de él en los años difíciles que siguieron a su enfermedad, «... retratado por Goya en testimonio de mutua estimac<sup>n</sup>. y afecto...». Es esta ejemplo de las primeras dedicatorias de artistas a sus amigos y patronos, que serían frecuentes ya a partir del siglo XIX y que indicaban generalmente que el cuadro no había sido, o no siempre, objeto de una recompensa económica. Goya los dedicó por afecto o admiración a varios personajes de relieve, entre los que en 1795 se incluía el retrato de *La duquesa de Alba en blanco* y, algo después, el del general Urrutia. Forma parte el de Iriarte de los retratos en que el personaje aparece de tres cuartos, en este caso sentado de medio perfil y mirando con cercana intensidad al espectador. Supone claramente un paso adelante a partir de los retratos que diez años antes había pintado de los directores del Banco de San Carlos, ya que la técnica es ahora más ligera y transparente, y los detalles, por ejemplo, de los bordados del chaleco, tienen una velocidad de ejecución nueva. El artista capta la realidad con espectaculares efectos de pinceladas rápidas, pero detalladas, mezcladas con otras borrosas, como haría poco después en *La condesa de Chinchón* o en *La familia de Carlos IV*, que se unen en el de Iriarte a la abstracción sublime con que resuelve el encaje de la camisa, contrastado sobre el fondo oscuro, o los rizos de la peluca. La boca ligeramente entreabierta de Iriarte produce un asombroso efecto de instantaneidad, como si estuviera a punto de contestar a una cuestión planteada por Goya, mientras que en la expresión del rostro apunta una ligerísima sonrisa, aún más ligera que la de la *Gioconda*. No hay que olvidar que el artista tenía ante sus ojos, en la Colección Real, la versión de esa obra que conserva el Museo del Prado en la actualidad y que en los inventarios del siglo XVII y los contemporáneos del siglo XVIII de Palacio constaba como original de Leonardo.

Muy distinto a la personalidad que reflejaba el ilustrado Iriarte era el no menos ilustrado general José de Urrutia, que Goya retrató al año siguiente, en 1798. La pintura en este caso había sido encargada y pagada por la duquesa de Osuna como obsequio al general por la estrecha amistad que les unía a este, tanto a ella como al duque, con quien Urrutia, además, había servido muchos años en el Regimiento de América. Seco y serio, con las profundas líneas verticales de tensión que se marcan en sus mejillas y la mirada fría, es un ejemplo admirable de militar de altura forjado en el peligro, en el riesgo y en el saber tomar las rápidas decisiones que exige el campo de batalla, que el artista sitúa al fondo con el lejano perfil de una fortaleza. El general, nacido en Zalla (Bizkaia) en 1739, pertenecía a la casa del mismo nombre y los expedientes de nobleza de la misma, que se remontaba al siglo XV, figuraban en la Real Chancillería de Valladolid, donde se daba cuenta de los muchos y notables militares que los Urrutia habían dado al reino, y es posible que para la presentación de este tipo nuevo de retrato, sencillo y directo, de un militar, Goya hubiera visto estampas de retratos ingleses de este género con los que tiene una indudable relación.

En 1804, Goya retrató a un nuevo personaje de origen navarro, *José María Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián*, nacido en Pamplona y casado en 1790 con la marquesa de Santiago, para quien eran sus segundas nupcias. El retrato, como el que había pintado el año anterior, en 1803, del conde de Fernán Núñez y su mujer (colección Duque de Fernán Núñez, Madrid), estaba pensado también para ser pareja de su vivaz



Francisco de Goya  
*Retrato de la marquesa de Santiago*, 1804  
Óleo sobre lienzo  
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

y atrevida esposa, María de la Soledad Rodríguez de los Ríos, marquesa de Santiago y una de las damas más ricas de la corte (The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles). No era bella, según las fuentes contemporáneas, como las noticias de la embajadora francesa, como sí era atractivo su joven esposo, y no dejó de llevar una vida desinhibida a la que se refirió sin tapujos *lady* Holland en sus memorias del viaje a España, al compararla con la entonces fallecida duquesa de Alba y con la IX marquesa de Santa Cruz, Maria Anna von Waldstein und Wartenberg: «De maneras y de conversación licenciosa y relajada, apenas la admitían en la sociedad de las damas. Como la fallecida duquesa de Alba y la marquesa viuda de Santa Cruz, quienes, aunque se habían permitido muchas libertades, nunca habían violado la decencia en sus conversaciones ni en sus maneras, se dice de la de Santiago que alardeaba de sus salidas nocturnas. Es inmensamente rica. Su marido es un hombre de muy buena educación. Navarro».

En este caso, como en el de los Fernán Núñez, no eran retratos pensados para estar uno junto al otro, sino en los muros enfrentados de una estancia, debido a la disposición de las dos figuras y de sus miradas que

© Material protegido



Francisco de Goya  
*Gumersinda Goicoechea Galarza*, 1805-1806  
Óleo sobre lienzo  
Colección particular

debían de cruzarse, y tal vez la posición del abanico de ella, dirigido a él, tuviera en su momento un significado que ahora se nos oculta. El marqués, como antes había presentado Goya al duque de Alba en 1795 (Museo Nacional del Prado, Madrid) o haría más adelante con el XI duque de Osuna, en 1816 (Musée Bonnat-Helleu, Bayona, Francia), refleja una de las tipologías del retrato de la época que describen a la alta aristocracia, como era evocar su actividad de jinetes consumados. Alba lleva aún en su retrato, que le presenta en el interior de su elegante gabinete, las botas y espuelas de montar que le distinguían como brillante caballista y caballero mayor de la maestranza de Córdoba, y que contrastan, o bien refuerzan, la variedad de sus actividades, como era la de la música, por la viola sobre su mesa de gabinete y la partitura de Haydn que sostiene en la mano. El de Osuna empuña blandamente el látigo, y le acompaña su ayudante, que lleva al caballo de las riendas y mira a su señor melancólicamente desde abajo, hacia la altura superior que ocupaba por su nobleza. San Adrián, se apoya con una postura clásica sobre un poyete de piedra, al aire libre, mientras sostiene también, como Osuna,

la larga fusta en su mano, tan curvada como su propio cuerpo, y en su caso, en lugar de una partitura musical, como mostraba Alba, lleva un libro de bolsillo, cuya pequeña y exquisita edición de cuero repujado y dorado parece referirse a la de los libros de poesía. En contraste con los otros retratos mencionados, en este, más allá de los guiños al clasicismo imperante de su tiempo o del estudio de la peculiar fisonomía entre burlona y ausente, sensual y sensible, del caballero, es el estudio de la elegante indumentaria y de la recreación espectacular que hace Goya aquí del terciopelo y de sus brillos, así como de la blanca camisa y del cuello y corbata almidonados, lo que convierte este retrato en un prodigio de definición de todo un tiempo, con el eco del Directorio francés y de los petimetres a la última moda, así como el de una clase social, que incluso en lo referente a la aristocracia, era ya distinta y se adecuaba al cambio brusco de los tiempos.

En 1805, Javier, el hijo de Goya, de diecinueve años, casó con Gumersinda Goicoechea y Galarza, de diecisiete. Para ambas familias el enlace era excelente. Los padres de la novia, Martín Miguel de Goicoechea y Juana Galarza, procedían ambos de pueblos del valle de la Burunda, de Alsasua y Bacáicoa, cuyas familias se habían establecido en Madrid a mediados del siglo XVIII. Comerciantes ricos y prestigiosos, con un negocio en la Puerta del Sol de telas, sedas, encajes y joyas, así como de objetos decorativos, y él relacionado además con el Banco de San Carlos y la Real Compañía de Filipinas, tenían un hijo, Martín Mariano, y cuatro hijas: Manuela, Gumersinda, la novia de Javier, Gerónima y Cesárea. Para ellos, también, la boda de una de sus hijas con el hijo único del primer pintor de cámara del rey representaba sin duda un gran honor. Con motivo de la boda, Goya hizo una serie de pequeños retratos circulares, sobre cobre, tal vez de toda la familia, aunque solo han llegado hasta nuestros días los de Juana, los de Javier y Gumersinda, el del primogénito y los de las otras tres hijas, la mayor y las dos pequeñas. También se conservan tres dibujos de dimensiones reducidas, a lápiz negro, de Juana Galarza y de Josefa Bayeu, así como el de Gumersinda, que se emparejaría seguramente con uno de Javier, ya que estas tres únicas retratadas se presentan de perfil y las madres, enfrentadas. No es posible saber si originalmente Goya había retratado asimismo en los dibujos a todos los miembros de ambas familias. Tal vez en esa idea de retratos conjuntos pudo haber no solo el deseo de reunir a las dos ramas familiares sino también un recuerdo a los antepasados vasco-navarros que ahora se reunían nuevamente en los dos hijos. Dos años más tarde, en 1806, sin que se conozcan los motivos, Goya retrató de nuevo a Javier y a Gumersinda en dos retratos de cuerpo entero y de apariencia magnífica en los que, por primera vez, esos dos jóvenes burgueses que vivían del dinero de sus padres se presentaban con toda la magnificencia que antes se había destinado a los aristócratas o a personajes de gran calibre social, políticos sobre todo, como Cabarrús, Jovellanos y Saavedra, o militares de alcurnia elevada, como el general Ricardos o el general Urrutia; pero la representación de estos dos jóvenes sin oficio ni beneficio como eran los Goya-Goicoechea es realmente sorprendente. La bella Gumersinda viste con una elegancia y riqueza que denota la posición de sus padres, lo mismo sucede con el «querido hijo Javier», como se refiere a él tantas veces su padre. Seguramente los retratos decoraron el piso de la calle de los Reyes, que le había cedido Goya a su hijo con motivo de la boda, tal vez con la esperanza de que imágenes tan extraordinarias e incluso insólitas pudieran servirles de presentación en la sociedad madrileña. El pequeño Mariano Goya y Goicoechea, nacido en 1806, tendría que esperar todavía unos años, hasta 1810, para ser retratado por su abuelo en una pintura deliciosa en la que el niño juega con su carretón (colección particular, Madrid). En ese año también, los abuelos se hicieron retratar por el artista en pleno gobierno de José Bonaparte, durante el período de la guerra, que afectó a los negocios de Madrid, que habían entrado en un período de recesión que no pareció afectar a los Goicoechea. Son ejemplo de retratos burgueses, sencillos de apariencia, con las figuras de medio cuerpo, pero con atuendos que revelan su situación acomodada y su posición social. Resultan más austeros y serios que el pintado por Goya unos años antes, tal

© Material protegido



Francisco De Goya  
*Retrato de Doña Antonia Zárate*, hacia 1805  
Óleo sobre lienzo  
National Gallery of Ireland, Dublín

vez hacia 1805, de una actriz reconocida, ya retirada de la escena por entonces, como era Antonia Zárate Aguirre Murguía. Nacida en Barcelona por la profesión de actor de su padre, Pedro de Zárate, que era vasco de origen y actuaba con su compañía sobre todo en Aragón y Cataluña, sus apellidos por ambas partes revelan su procedencia vasco-navarra. Casada con un actor y tenor, Pedro Gil y Aguado, actuó en Cádiz con él y después en Madrid con actores de gran renombre, como Isidoro Máiquez, y en los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral. Sin embargo, para cuando la retrató Goya, la actriz parecía haber alcanzado un estatus distinto. Tal vez para entonces ya no vivía con su marido, y el hijo de ambos, Antonio Gil de Zárate, nacido en 1797, que llegaría a ser un importante autor teatral y político interesado en la modernización de la educación, había sido enviado por su padre a Francia a sus ocho años de edad para no regresar hasta 1811, año del fallecimiento de su madre. En su testamento, ella había nombrado como heredero universal a Manuel García de la Prada, que fue alcalde de Madrid bajo el reinado de José Bonaparte y retratado asimismo por Goya hacia 1808 (Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa, EE. UU.). Antonia Zárate es una de las imáge-

nes de Goya de expresividad más contenida de ese período que antecedió a la guerra, a pesar del brillante sillón de seda dorada, utilizado por el artista en varios retratos más de los inicios del siglo XIX, sobre el que contrasta su figura frágil, vestida de negro, cuyo rostro destaca por su profunda melancolía, pero también por una potente proyección hacia el espectador, que evidencia la capacidad de comunicar los sentimientos debida, sin duda, a su profesión de actriz.

En 1808, se fecha un importante retrato de un personaje vizcaíno, el brigadier del regimiento de húsares de la reina, don *Pantaleón Pérez de Nenín*. Nacido en Bilbao en una ilustre familia de comerciantes y navieros ennoblecidos, se retrata en febrero de aquel año en que había solicitado el retiro a sus veintisiete años. El retrato, de cuerpo entero y con el protagonista vestido con su imponente uniforme reglamentario, estaba sin duda destinado a un ambiente palaciego y a una sala noble, colgado en altura, tal vez sobre una gran chimenea como era de rigor, por las proporciones y la mirada ligeramente de arriba abajo que parece dirigir al espectador. Con la entrada de los franceses en Bilbao y el acatamiento del nuevo gobierno por la familia Pérez de Nenín, es posible pensar que el cuadro se retirase pronto del lugar para el que estuvo destinado, o incluso que nunca se llegara a colgar. Es interesante la comparación entre el retrato de Urrutia, que aún se inscribe en los modos de ese género militar del siglo XVIII, y el de Pérez de Nenín, que no solo refleja una personalidad totalmente distinta, con el toque de melancolía y desaliento de su rostro, pero también de toda su actitud, a pesar de que era un hombre alto y fuerte, frente a la energía y firmeza del general, sino que avanza hacia principios prerrománticos. Habían aparecido ya antes esos elementos oscuros, subyacentes, que avanzaban hacia el Romanticismo, hacia los sentimientos vagos y mórbidos que afloran en varios retratos de Goya del siglo XIX, como el de Antonia Zárate o, con mayor evidencia, el que en 1812 iba a pintar de lo que sería una de sus últimas incursiones en el retrato de una aristócrata, la aún niña marquesita de Montehermoso (colección particular). Nació en Vitoria en 1801 y su padre, Ortuño María Aguirre del Corral, había continuado la tradición ilustrada de su padre, que tenía un importante conjunto de monedas clásicas y una colección de ciencias naturales, mientras que su abuela, María Antonia de Salcedo, había sido nombrada por Felipe V, por su inteligencia y virtudes, aya de sus hijos. Wilhelm von Humboldt, lingüista y hermano del geógrafo y científico, se hospedó en el palacio de los marqueses en Vitoria, donde el bibliotecario de la familia, José María de Aizpitarte, había escrito el *Diccionario vascongado*, que en 1785 reunía ya 45.000 vocablos. La familia se trasladó a Madrid en noviembre de 1808, después de que José Bonaparte se hubiera alojado en el palacio renacentista de Vitoria y quien le nombró su gentilhombre de cámara y le honró con la Orden Real de España. El retrato de la jovencísima marquesa vestida de blanco y en su jardín nada tiene que ver con los retratos precedentes de Goya del siglo XVIII, de la marquesa de Pontejos (National Gallery of Art, Washington, EE. UU.) o de la duquesa de Alba, tanto la de blanco, como la de negro, ambas en sus tierras, en Madrid o en Sanlúcar de Barrameda. La luz clara y diáfana que envuelve a las figuras del siglo anterior se trasmuta ahora en atardecer sombrío, en que los verdes se funden con los negros y grises y confieren a la escena un toque de profunda melancolía tan poderosa como en el retrato militar de Pérez de Nenín. En ambos, Goya anticipa los retratos de artistas franceses de ese período, más avanzados ya en las ideas románticas, como los de Géricault, con su *Retrato de Louise Vernet, niña* (Musée du Louvre, París), de 1818, y los más avanzados de Ingres o Delacroix.

En los años que siguieron a la guerra de la Independencia, cuando Goya pintaba varios retratos de próceres vasco-navarros con los que inició un nuevo concepto del género con el que abriría el camino para sus obras más tardías, ya en Francia, pasaba sus horas preparando los dibujos para los aguafuertes de la *Tauromaquia*, que publicó en 1816. Entre ellos, cuatro escenas tenían como protagonistas a dos jóvenes, uno de Navarra y otro descendiente de navarros, ilustrados en la estampa 14, el primero de ellos, titulada *El diestrísimo estudiante de Falzes, embozado burla al toro con sus quiebros*, y en las 15, 16 y 18, el segundo, tituladas *El famo-*



Francisco de Goya  
*El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebras*, 1814-1816  
Sanguina sobre papel  
Museo Nacional del Prado, Madrid

so *Martincho* poniendo banderillas al quiebro, *El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid* y *Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza*. El «diestrísimo estudiante» era el licenciado y torero Bernardo Alcalde y Merino, navarro de Falces, donde había nacido en 1709, y cuyo recuerdo aún debía de permanecer entre los aficionados, al haber sido incluido por Goya tantos años después. El «famoso Martincho», era Francisco Antonio Ebassun Martínez, natural de Farasdués, Zaragoza, pero hijo de otro famoso torero, Antonio Ebassun, apodado El vizcaíno, por sus orígenes, y de ahí que a Martín le llamaran con el diminutivo vascuence, Martincho. Nicolás Fernández de Moratín, padre del dramaturgo amigo de Goya, en su *Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de toros en España*, publicada en 1777 y de la que el artista tomó parte de la información que utilizó en la *Tauromaquia*, se refería a estos toreros: «Fue insigne el torero Melchor y el célebre Martincho con su cuadrilla de navarros, de los cuales ha habido grandes banderilleros y capeadores, como lo fue sin igual el diestrísimo licenciado de Falces». Tanto los dibujos a sanguina, preparatorios para estas estampas y conservados todos en el Prado, como los aguafuertes definitivos se cuentan entre los que revisten un mayor interés y se acercan en su definición de la lucha entre toros y toreros a las avanzadas composiciones, ya románticas, de Géricault, en la presentación de las carreras de caballos. Goya, sin embargo, introduce un sentimiento oscuro y trágico que no imprime a sus obras la grandeza a la antigua del artista francés, sino que en ellas la lucha despiadada y sin sentido entre el hombre y el animal provocan en el espectador un estremecimiento de desastre renovado e incluso de desesperación ante el destino cruel o absurdo escenificado que presenta el artista en cada una de sus imágenes.

Goya pintó los retratos de Miguel de Lardizábal y Uribe y de José Luis de Munárriz e Iraizoz en 1815. Fueron ambos directivos de la Real Compañía de Filipinas y, posiblemente, aparecían en el gran cuadro de *La Junta de Filipinas* (Musée Goya, Castres, Francia), que pintó el artista en ese mismo año y en el que reflejó la asamblea general de la que había sido una de las instituciones punteras del comercio español. En ese período posterior a la guerra, la compañía entraba ya en decidida decadencia con Fernando VII, que la preside en el lienzo, mientras que Lardizábal, entonces presidente de la institución comercial, aparece en pie, a la derecha de la sala. El político había nacido en la hacienda de Tepetitla de Lardizábal en Puebla (México), fundada por su padre, guipuzcoano de Segura, pero junto a su hermano se trasladó a España para estudiar en Valladolid. Su vida fue azarosa y parece haber habido en él, en sus ideas o en la expresión de las mis-

© Material protegido



Francisco de Goya  
*Miguel de Lardizábal*, 1815  
Óleo sobre lienzo  
Národní Galerie, Praga

mas, algo que chocaba contra los poderes establecidos, porque el destierro fue una de las constantes de su existencia, por Godoy en 1795, cuando fue enviado a Bergara, y por la Regencia a raíz de la publicación de su *Manifiesto sobre la actuación de las Cortes* proclamando la separación de poderes, por el que fue acusado de sedición, se quemó el documento por el verdugo y Lardizábal fue condenado a ser expatriado, marchando a Inglaterra. Se le levantaron todos los cargos a la llegada de Fernando VII, a quien apoyó incondicionalmente por sus ideas absolutistas, siendo nombrado ministro universal de las Indias; pero de nuevo perdió el favor real, acusado de haber favorecido los intereses de México y se le desterró otra vez, en esta ocasión a Pamplona, donde fue encarcelado en la Ciudadela, aunque fue perdonado más adelante y regresó a Bergara, al Seminario de Nobles, donde murió. En el retrato de Goya, sus vicisitudes quedaron resumidas en la inscripción latina del documento que lleva en la mano, «Fluctibus Reipublicae / expulsus / Pintado pr Goya 1815» (Derribado por las vicisitudes del Estado), y que sus familiares integraron después de su muerte en su blasón.



Francisco de Goya  
*Don José Luis Munárriz*, 1815  
Óleo sobre lienzo  
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

José Luis de Munárriz e Iraizoz había nacido en Estella, Navarra, en 1752, y su carrera fue ciertamente más sosegada que la de Lardizábal. Estudió en la Universidad de Salamanca, de la que llegó a ser rector y en la que permaneció hasta 1796, cuando se trasladó a Madrid. Entró entonces en la Real Compañía de Filipinas y de ella llegaría a ser director en 1815, después de la guerra, cuando había dejado la corte para residir en Galicia, sin haber servido nunca al Gobierno francés. Sus intereses intelectuales se centraron en la literatura y en la poesía, de las que escribió activamente en el *Semanario de Salamanca* bajo el pseudónimo de Pablo Zamalloa, y fue miembro de la Real Academia de la Lengua en 1814, pero también lo era ya de la de Bellas Artes de San Fernando desde 1796. Decisión suya fue sin duda en el retrato de Goya la presencia sobre la mesa de un grupo de libros muy variados, discretamente colocados en la oscuridad del fondo, algo desordenados y usados, en los que brillan los títulos y los autores, en varios idiomas que revelan su amplio saber y variados intereses: «Horatii», «El Quijote», «Oeuvres de Boileau», «Rime di Petrarca», «Quintiliani», «Virgillii Opera», «Obra de Camoens» y «The Spectator», periódico inglés publicado diariamente por dos políticos, Joseph Addison y sir Richard Steele, con una edición diaria de 4.000 ejemplares, con discusiones sobre política, moral, costumbres y literatura. Munárriz sostiene un libro de «Hugh Blair», firmado y fechado por Goya en 1815 sobre la tapa, que serían sus famosas *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, publicadas por el inglés en 1783 y traducidas al español por el erudito navarro, que fueron objeto de tres ediciones en 1798-1799, 1804 y 1822. Como el retrato de Lardizábal, el de Munárriz presenta la nueva tipología de Goya creada para la adecuada presentación de esta nueva burguesía, que servía a la sociedad con su brillantez intelectual y su preparación en los campos más necesarios para la nueva sociedad, la política, la economía, la cultura y la ciencia, todos ellos formados por sí mismos, por su esfuerzo y constancia. Son figuras de



Francisco de Goya  
*Juan Bautista de Muguiro*, 1827  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid

medio cuerpo y erguidas, de frente o de medio perfil, cuya mirada varía de los que la dirigen al espectador, como Munárriz, o se pierde ante él, abstraídas en sus pensamientos. Ambas imágenes recuerdan la dignidad de los bustos romanos clásicos o de su eco tardío en el pleno Renacimiento italiano del siglo XVI. El colorido adquiere ahora tonalidades grisáceas y negras, sobre todo en el de Munárriz, en cuyo atuendo destacan los blancos de la camisa y del cuello, mientras que en Lardizábal resaltan, como heridas, los rojos del bordado de su uniforme.

Dos más serían los retratos pintados por Goya cuyos protagonistas tenían orígenes vasco-navarros. Fueron pintados ya en Francia, cuando el artista había abandonado España posiblemente por cuestiones políticas, pero solicitando su licencia al rey por motivos de salud y tomar las aguas de Plombières (Vosgos, Francia). El primero fue el de *Joaquín María Ferrer y Cafranga*, nacido en Pasajes, Gipuzkoa, emparejado con el de su esposa, *Manuela Álvarez de Coiñas y Thomas*, a quienes retrató en París, entre julio y principios de septiembre del año de su salida de España, en 1824. Goya se había trasladado directamente a París, interesado por el estudio de la litografía y seguramente para ver ese año el *Salon* de pintura, que tenía lugar en el *Salon Carré* del Museo del Louvre y que no abrió en esa ocasión hasta finales de agosto. El segundo retrato fue el de un personaje de procedencia navarra nacido en Aldaz, el de Juan Bautista de Muguiro e Iribarren (Museo Nacional del Prado, Madrid), pintado en Burdeos en mayo de 1827, diez meses antes de la muerte del artista en abril del año siguiente. No siguió el artista en ninguno de los dos la línea comenzada en España con los de Lardizábal o Munárriz, sino que Goya cambió de nuevo su aproximación a los modelos y el colorido de esas obras y abandonó las trágicas y oscuras tonalidades, casi monocromas, en la gama de negros y grises, que aparecían fundamentales en el período sombrío de la posguerra, de la llegada de Fernando VII y de la

abolición de la Constitución de 1812. Ambos, Ferrer y Muguiro, el primero, que había sido incluso condenado a muerte en España, y el segundo, exiliado por haber defendido la constitución en 1822 y ser peligrosa para él la situación política, vivían en libertad y bien instalados en Francia; además, desde el punto de vista económico estaban ambos en buena posición. Goya vivía en Burdeos con esa misma libertad y Moratín, en carta al amigo común, el abate Juan Antonio Melón, que residía en Madrid, decía que: «Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá» (14 de abril de 1825). Retratos directos, sencillos, en los que se ha desvanecido la sugerencia de grandeza clásica del período anterior, y a pesar de la singular posición social, elevada, de los retratados, hay un naturalismo sencillo que hace incluso más transparente que en años anteriores la personalidad y el carácter de los modelos, en ambos casos singular, decidido, capaces ambos de luchar por sus ideales, como hicieron a su regreso a España al entrar en la política activa y liberal. Goya, de acuerdo con el lema de uno de sus dibujos de Burdeos, «Aún aprendo», mira y entiende las novedades de los jóvenes artistas franceses que expusieron en el *Salon* de 1824 y, como siempre, es capaz de variar sin límites el modo de presentar a sus modelos. En vasco, Goya («goia») significa «la parte más alta», y en Lucientes, su apellido aragonés, resuena otra idea que se ajusta bien al artista, «lo que brilla y resplandece».

# CATÁLOGO



## 1

### Francisco de Goya (1746-1828)

*Miguel de Múzquiz y Goyeneche, marqués de Villar de Ladrón y conde de Gausa, hacia 1783*

Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm

Colección Banco de España, Madrid. P\_542

**M**iguel de Múzquiz y Goyeneche oriundo de Navarra, nació en Elbete, en el valle de Baztán, en una familia de la baja nobleza dedicada al comercio. Múzquiz fue escalando puestos en la corte, y de quinto oficial del Ministerio de Hacienda llegó a ser ministro del mismo en 1765 tras la caída del italiano Esquilache después del motín que llevó su nombre. Bajo el mandato de Múzquiz se modernizó la economía según las líneas de actuación de la Ilustración: fomento y protección de la agricultura, construcción de canales para el regadío y las comunicaciones, bajada de impuestos para estimular el comercio y apoyo a la creación del Banco de San Carlos, que fue su última gestión antes de morir en 1785. De amplia cultura clásica, Múzquiz propició una ordenada administración en uno de los ministerios más importantes del Estado y como fiel servidor de las ideas del primer ministro, el conde de Floridablanca. En los casi veinte años que Gausa estuvo al frente del mismo recibió alabanzas y críticas que hacen difícil juzgar con exactitud su papel personal en su gestión, pero es evidente que al menos dejó actuar a los hombres más preparados y modernizadores de ese periodo. El conde de Fernán Núñez, en su biografía contemporánea de Carlos III, valoraba la actuación de Múzquiz y expresaba su opinión de que si hubiera podido continuar más tiempo al frente del ministerio «esta Compañía [de Filipinas] y el Banco de San Carlos hubieran prosperado infinito y hubieran consolidado en el reino el espíritu de circulación y comercio». Sin embargo, embajadores extranjeros, como el príncipe Lobkowitz de Austria, pensaban de Múzquiz que no era especialmente inteligente ni sagaz, mientras que el embajador francés, Jean-François Bourgoing, autor del memorable *Tableau de l'Espagne moderne* publicado en 1797, le consideraba «tímido y desconfiado, y enemigo de los cambios», desconfianza que subrayó también Cabarrús en su *Elogio fúnebre* del conde leído en 1786. Múzquiz recibió los honores más altos del rey, desde la temprana encomienda de caballero de Santiago, que había obtenido en 1743, hasta la gran cruz de la Orden de Carlos III y el título de conde de Gausa en 1783.

© Material protegido



El retrato de Múzquiz podría fecharse en 1783, ya que lo normal en su tiempo era que alguien notable se hiciera pintar por haber recibido uno de los honores importantes de reciente creación, en este caso la Orden de Carlos III. Se conoce el retrato también por dos copias contemporáneas en las que aparece de medio cuerpo o de tres cuartos, con casaca de distinto colorido, en cada caso, a la del retrato de cuerpo entero, lo que podría indicar que el original, por su gran formato, tuvo un carácter oficial y un destino público y prominente, posiblemente en el Ministerio de Hacienda, con copias para otras instituciones o para su familia. Una de ellas figuraba en la testamentaria de la hija del conde de Gausa en 1808 (colección Lázaro), y en ella se puede leer en el papel que el ministro lleva en la mano una inscripción fragmentaria, «Al Ex.mo Sr. Conde/ de Gausa cava/Illero gran cruz de la... / Exmo. Señor...», que recoge los últimos e importantes honores concedidos a Múzquiz en 1783, proyectados públicamente de inmediato, e inscripción de la que aún quedan huellas en el original del Banco de España.

La técnica y el estilo del gran retrato indican asimismo una datación temprana, en torno a 1783, en unos años en los que Goya había recibido aún pocos encargos de esta naturaleza y en los que muy pronto iba a demostrar un mayor naturalismo y sofisticación, así como la capacidad para dotar a sus personajes poderosos de la elegancia que revela alcurnia y poder. En este caso, y a diferencia del más moderno y sencillo retrato de Cabarrús, y seguramente a petición del retratado, el artista ha incluido los elementos habituales de los poderosos: la mesa dorada y los cortinajes. La preparación de un tono rojizo oscuro produce aquí el colorido cálido y la luz profundamente contrastada refleja también la sólida personalidad del conde. Todo está ejecutado con fuertes y seguros empastes, que en ocasiones tienen un gran relieve que sitúan la figura en el espacio, establecen su poderosa presencia y transmiten la seguridad que emana de su persona. El rostro, definido hasta en sus últimos detalles, evidencia que fue pintado del natural, y comunica el carácter bondadoso y tranquilo del conde, en cuya mirada profunda y compasiva se refleja una cierta melancolía y cansancio.

Manuela B. Mena Marqués

## 2

### Francisco de Goya (1746-1828)

*Francisco de Cabarrús, conde de Cabarrús, 1788*

Óleo sobre lienzo, 210 x 127 cm

Colección Banco de España, Madrid. P\_136

**F**rancisco de Cabarrús nació en Bayona (Francia) el 15 de octubre de 1752. Sus padres, Dominique Cabarrús y Marie-Anne Lalanne, pertenecían a familias de prósperos comerciantes; la del primero descendía según la tradición familiar de un marino navarro emigrado a principios del siglo XVII a Cap-Bréton y cuyos descendientes, que se dedicaron al comercio, se establecieron en Bayona en el siglo XVIII. Cabarrús, que se formó con los padres del Oratorio en Toulouse, más avanzados en su sistema de estudios que los jesuitas, supo valerse de su moderna formación con gran inteligencia, con su personalidad emprendedora y libre y su habilidad social, factores que determinaron su brillante futuro. Apasionado de la poesía y del teatro, de las tertulias y de los viajes, Cabarrús, tal vez por decisión propia o por estrategia comercial de su padre, viajó a España a principios del decenio de 1770 para trabajar en el comercio con socios de su familia y aprender español.

Las compañías de los Cabarrús y Lalanne, en Bayona y Burdeos, tenían relaciones con las españolas a través de los puertos de San Sebastián, Bilbao y Santander, y España proporcionaba además excelentes relaciones con América. Cabarrús se detuvo primero en el País Vasco, pasó después a Zaragoza y finalmente se decidió por Valencia, donde trabajó en la casa de uno de los socios franceses de su padre, Antoine Galabert. El joven se enamoró de la hija de este con la que casó en secreto en 1772, pero cuando el asunto se descubrió, provocando revuelo y un cierto escándalo, así como la imposibilidad de regresar a Francia, los Galabert ayudaron a Cabarrús a establecerse con su mujer en Madrid, donde residió en Carabanchel Alto y regentó la fábrica de jabones de su familia política y donde nacieron sus hijos, entre ellos la famosa Teresa Cabarrús, musa de la contrarrevolución francesa.

La ambición y habilidades sociales de Cabarrús determinaron que entrara pronto en contacto con lo mejor de la sociedad de la corte y, ya en 1776, fue admitido en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, plataforma desde la que alcanzó importantes negocios, como el que le procuró el ministro de Hacienda, Miguel de Múzquiz, para el avituallamiento del ejército español que se dirigía a tomar Gibraltar y con el que se apoyó después durante la guerra de la Independencia de los Estados Unidos en 1779. Los condes de Campomanes, primero, Aranda y Jovellanos o Floridablanca, después, así como sus relaciones con Francia, determinaron que en 1781 Cabarrús recibiera la nacionalidad española y que poco después se le apoyara en una de sus empresas políticas decisivas de ese periodo, la creación de los vales reales y el proyecto del Banco de San Carlos en 1782, que finalmente se fundó en 1784 y del que Cabarrús fue nombrado director honorario. Creó asimismo la Compañía de Indias en 1785, y en 1789 Carlos IV le concedió el título nobiliario de conde. A partir de entonces su carrera sufrió altos y bajos, como la caída en desgracia durante el gobierno del conde de Aranda, acusado de malversación por sus enemigos, así como la consiguiente rehabilitación por Godoy, que le nombró embajador en París en 1799. Murió en 1810, poco después de su nombramiento como ministro de Hacienda del rey José Bonaparte.

Goya conoció a Cabarrús durante los años en que realizó los retratos de Carlos III y de algunos de los directores del Banco de San Carlos, solicitados por el conde de Floridablanca, nuevo ministro de Hacienda, y tal vez a instancias del ilustrado historiador y erudito Agustín Ceán Bermúdez, oficial del Banco. El retrato del fun-

© Material protegido



dador y financiero fue el último de los que pintó Goya para esa institución, donde lo colgó en la Sala Grande de las Juntas Generales, y por el que se le pagaron 4.500 reales de vellón el 21 de abril de 1788. El artista se basó para la idea compositiva en el *Retrato de Pablo de Valladolid* de Velázquez (Museo Nacional del Prado, Madrid), con cuya actitud de actor sobre el escenario supo captar la personalidad brillante y enérgica de Cabarrús. Su figura destaca sobre la ambigua penumbra del fondo por su luminoso atuendo de seda verde con reflejos dorados, que ciñe su voluminoso cuerpo, y que posiblemente fue elegido por el simbolismo de ese color que se relaciona con el dinero y las riquezas. Goya supo por otra parte renovar en el retrato de Cabarrús el concepto de la imagen del poderoso, que hasta entonces, en España sobre todo, había estado destinada solo a la aristocracia. Una nueva clase social, la burguesía, se abría camino en todos los frentes y para ella, que llegaba llena de empuje, conocimientos y decisión, frente a los representantes inmovilistas del Antiguo Régimen, las libertades de Goya en esta obra, en la que no introdujo la parafernalia habitual del poderoso de bufetes de oro y cortinajes de púrpura, debieron de constituir una sorpresa por su novedad.

Manuela B. Mena Marqués

### 3

#### Francisco de Goya (1746-1828)

##### *Bernardo de Iriarte, 1797*

Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm

Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo. 1660

Inscripción en la base: «D.<sup>o</sup> Bernardo Yriarte Vice prot.<sup>o</sup> de la R.<sup>o</sup> Academia de las tres nobles / Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimac.<sup>o</sup> y afecto. año de / 1797».

**B**ernardo de Iriarte y Nieves-Ravelo (1735-1814), hombre de gran prestigio político y cultural en la España de su tiempo, hermano del famoso escritor Tomás de Iriarte (1750-1791) y del diplomático Domingo de Iriarte (1739-1795), nació en Puerto de la Cruz, Tenerife, como segundogénito de Bernardo de Iriarte y Cisneros (n. 1705) y de Bárbara Nieves-Ravelo y Hernández Oropesa (1713-1798), naturales de la misma villa. Su origen vasco radica en su abuelo Juan de Iriarte y Echeverría (1667-1722), noble de Oñate, Gipuzkoa, que pasó a las Islas Canarias con el cargo de alférez de milicias, donde casó con Teresa Cisneros y Escañuela (1686-1719), de Puerto de la Cruz.

Iriarte se formó en la corte con su tío Juan de Iriarte y Cisneros (1702-1771), bibliotecario del rey y traductor de la secretaría de Estado, y concurrió entre 1756 y 1776 a la carrera oficial en la Administración de Estado. Consejero de capa y espada del Consejo de Indias (1780-1785) y vicepresidente de la Real Compañía de Filipinas, ascendió en los primeros años del reinado de Carlos IV (1789-1808) a vicepresidente de la Junta de Gobierno, nombrado también viceprotector de la Real Academia de San Fernando (1792-1798). En esta academia promovió una reforma de la enseñanza, para la que pidió en 1792 propuestas a los profesores, entre ellos también a Goya. Bajo el gobierno de Manuel Godoy (1792-1798) consiguió, con su nombramiento de consejero camarista en el Consejo de Indias y vocal de la Junta de Agricultura, Comercio y Navegación de Ultramar, sus cargos más prestigiosos en el Gobierno, aunque en 1802 los perdió y fue desterrado a Valencia y a Andalucía. Ministro de José Bonaparte y enviado a Napoleón para tratar la rendición de Madrid al emperador, emigró a Francia a la vuelta de Fernando VII y murió en Burdeos en 1814.

Fue Iriarte a quien Goya había presentado sus primeras obras independientes en enero de 1794, precisamente la serie de doce pinturas de gabinete sobre hojalata ejecutadas después de su viaje a Andalucía en 1793, donde padeció la grave enfermedad que le dejó sordo. Para darla a conocer, Iriarte expuso la serie en su casa, que era muy frecuentada por el interés en su importante colección de arte, dispersada a su muerte. En esta incluyó en 1797 su propio retrato pintado por Goya, expuesto en la academia el 1 de noviembre de ese año y elogiado, según Sánchez Cantón, «no solamente por el parecido sino también por la maestría con que había sido pintado».

En este retrato Iriarte destaca sobre un fondo oscuro, sentado en una silla de alto respaldo, cuyo terciopelo blanco, con aplicaciones florales de un tenue tono amarillo, se relaciona por sus colores con la placa de oro y plata de la Orden de Carlos III, que Iriarte había recibido en 1772 y que cuelga sobre el pecho de uno de los ojales de la casaca. El brillo suave de su terciopelo hace resaltar el bordado multicolor del chaleco de seda gris, cuyos motivos florales definió Goya por medio de numerosas pinceladas variadas y toques sueltos. Iriarte, casi de perfil y con la peluca oficial, se dirige al espectador con orgullo y una ligera sonrisa. Apoya con determinación la mano izquierda en la cadera con esa actitud tan frecuente en el tipo de retrato de Van Dyck, cuyas obras colgaban en la colección de Iriarte, quien fue de nuevo muy apreciado por la elegancia de sus modelos en la segunda mitad del siglo XVIII. Con este gesto de autoridad contrasta el de la mano derecha sosteniendo un libro, que reposa relajadamente sobre la pierna y que define la actividad intelectual como descanso de la política. Para difundir su reconocimiento como pintor de los personajes más importantes en la corte, Goya seguramente quiso manifestar en la dedicatoria de este retrato la excelente relación amistosa e intelectual que mantenía con el influyente modelo.

Gudrun Maurer

© Material protegido



## 4

### Francisco de Goya (1746-1828)

*El general don José de Urrutia*, hacia 1798

Óleo sobre lienzo, 199,5 x 134,5 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid. P-736

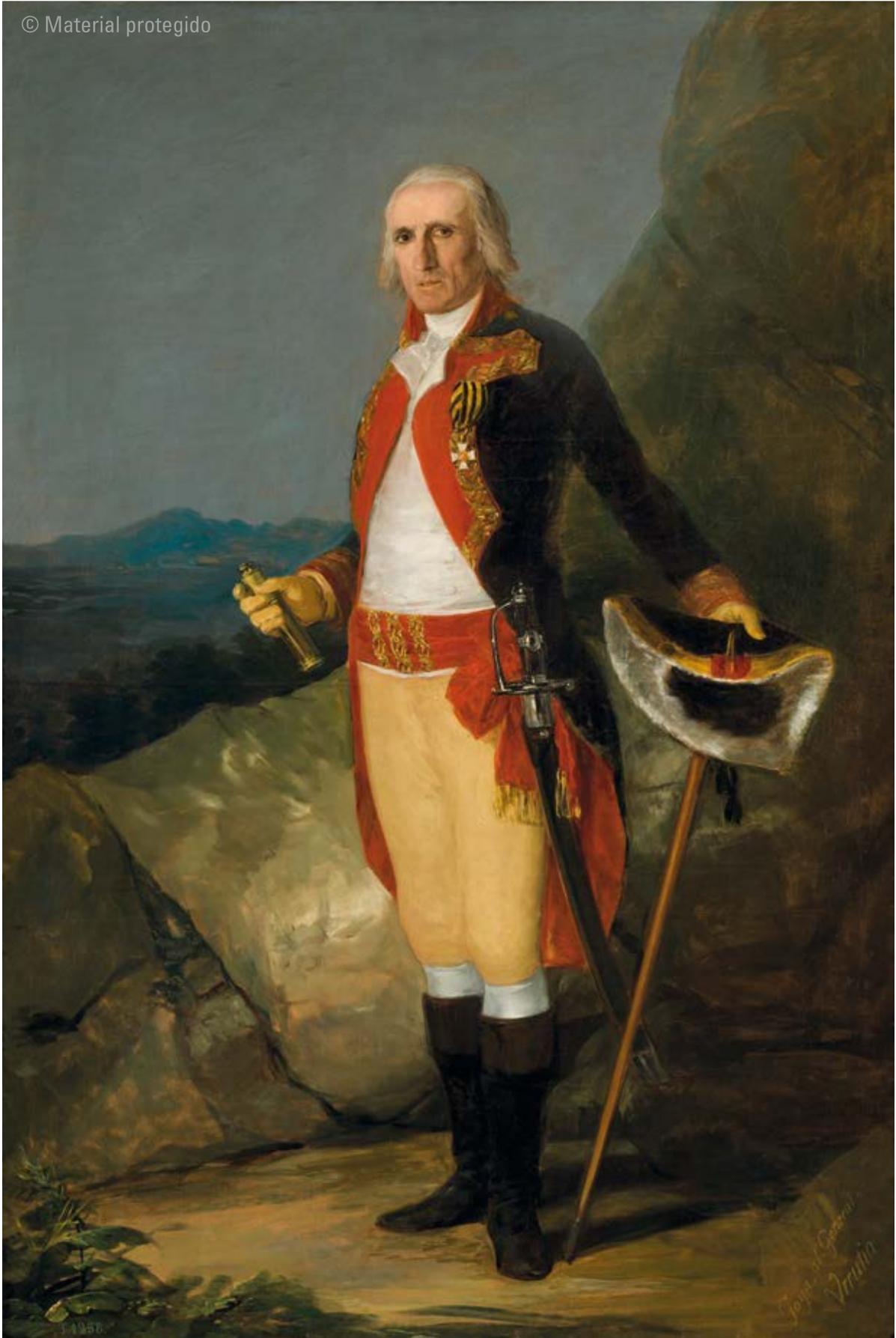
Firmado en el ángulo inferior derecho: «GOYA. al General / Urrutia».

José Ramón de Urrutia Zamitiz de las Casas nació en Zalla (Bizkaia). Hijo de un coronel de la Guardia Valona, ingresó en el ejército con 16 años, después de haber estudiado en la academia militar de matemáticas de Barcelona. En 1764 embarcó con destino a México con el recién creado regimiento de Infantería «El Real de América», al que se mantuvo ligado la mayor parte de su vida. Las labores de ingeniería que desarrolló allí le valieron el nombramiento de teniente y fueron el inicio de una fructífera trayectoria como ingeniero que le llevaría a ser nombrado, en 1797, Ingeniero General del ejército y, poco después, director del Cuerpo de Ingenieros. Gracias a su celo al frente de este, en 1803 se promulgaron las ordenanzas y se fundó la Academia de Ingenieros, que permitieron la estructuración del Cuerpo de Ingenieros Militares, que hasta entonces no había existido como organismo militar independiente.

Sus cruciales actuaciones en campaña, especialmente en el sitio de Gibraltar y en la guerra del Rosellón, le hicieron merecedor de los nombramientos de mariscal de campo en 1791, de teniente general en 1793 y, dos años después, de capitán general de los Reales Ejércitos, siendo el único militar de su siglo en alcanzarlo por sus propios méritos y no por su pertenencia a la nobleza. Caído en desgracia al oponerse a la política de Manuel Godoy, fue apartado de la corte, aunque después del éxito del ministro en la guerra de las Naranjas contra Portugal pudo regresar con el cargo de presidente de la Junta y defensa de Indias. Poco antes de su muerte en marzo de 1803 recibió la cruz de la Orden de Carlos III.

Goya retrató a Urrutia cuando se encontraba en la cumbre de su prestigio. Lo hizo por encargo de la IX duquesa de Osuna, María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel, con la que el general tenía una relación de amistad que se remontaba muchos años atrás, ya que no solo había sido compañero del duque de Osuna, Pedro de Alcántara Téllez-Girón, en el Regimiento de América, sino que este lo consideraba su «más querido hermano de armas».

Urrutia se representa de cuerpo entero, ataviado con el uniforme de campaña de capitán general que había sido regulado por Real Orden de 1792, compuesto por casaca azul con forro en rojo, con los galones bordados de oro con tres órdenes de vueltas en la solapa y en las vueltas de las mangas, y calzón claro de ante sobre el que se anuda la faja de tafetán o sarga encarnada en la que se repite el triple entorchado correspondiente a su graduación. Se muestra como si en ese instante dirigiese alguna acción militar, ante un fondo de paisaje montañoso en el que, a lo lejos, se divisa lo que parece un regimiento en formación; se apoya con su mano izquierda en el bastón de mando, en la que asimismo sujeta su tricornio ribeteado en piel, mientras que en la derecha sostiene un catalejo. En la solapa luce la medalla de 4º grado de la Imperial Orden Militar de San Jorge de Rusia y lleva la espada de oro al Mérito del Imperio ruso, insignias concedidas por la emperatriz Catalina II en 1789 y 1790, respectivamente, por su destacada actuación en la guerra ruso-turca, en la que participó cuando se hallaba allí con motivo de la misión que se le había encomendado, junto con otros militares e ingenieros, para estudiar la composición y forma de trabajo de distintos ejércitos europeos. El paisaje, sin embargo, no parece hacer referencia a dichas acciones pues el rango de capitán general que ostenta no lo conseguiría hasta unos años después de su regreso de Rusia,



tras su actuación en la guerra del Rosellón. Es más probable que el fondo aluda a las campañas contra el ejército francés, más cercanas a la fecha del retrato y más familiares para el duque de Osuna, que combatiría en ellas junto a Urrutia. Por el contrario, su rostro no refleja orgullo por los honores conseguidos hasta ese momento, sino que transmite la nobleza de su carácter y su humanidad en el campo de batalla, algo por lo que fue admirado en su época.

Virginia Albarrán

## 5

### Francisco de Goya (1746-1828)

*José María Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián, 1804*

Óleo sobre lienzo, 209 x 127 cm

Museo de Navarra, Pamplona. CE000203

Inscripción en el bloque de piedra: «El Marqués de / S.n Adrian / por Goya 1804».

Este retrato, por su elegancia y calidad técnica muy alabado desde sus primeras exposiciones al inicio del siglo pasado, representa a José María Magallón y Armendáriz (1763-1845), VI marqués de San Adrián y de Castelfuerte, nacido en Tudela en el palacio de los Magallón, cuna familiar de uno de los linajes más distinguidos de la aristocracia navarra. Fue hijo primogénito de José María Magallón Beaumont de Navarra y Mencos (1735-1799), natural de Villa de los Arcos, Navarra, V marqués de San Adrián y señor de Monteagudo, y de María Josefa Armendáriz y Acedo (1743-1787), de Pamplona, VI marquesa de Castelfuerte. Su padre, reconocido político y miembro del Santo Oficio, es considerado uno de los principales pensadores ilustrados de su tiempo, que desarrolló, como secretario perpetuo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela fundada por su antecesor, Francisco Magallón (1707-1778), numerosos proyectos para mejorar la economía del reino. Facilitó a su hijo José María una brillante educación en París y, en 1790, le concertó su matrimonio con María de la Soledad Rodríguez de los Ríos y Lasso de la Vega (1764-1807), también retratada por Goya (The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles), marquesa de Cimada y condesa de Zueweghen, viuda y con hijos del primer matrimonio, que heredó en 1798 el título de la V marquesa de Santiago.

El joven matrimonio se estableció en Madrid y se relacionó con Francisco de Cabarrús (cat. 2) y otras figuras del mundo ilustrado y afrancesado, como Leandro Fernández de Moratín. En 1794, el marqués fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1797 publicó su traducción del tratado francés *Elementos del arte de pensar reducida a lo que es meramente útil* del filósofo Jean-Alexis Borrelly (Berlín 1777), dedicado a la juventud española. Ascendido en 1800 en su ya elevada posición social con el reconocimiento póstumo de su padre como ricohombre de Navarra, obtuvo en 1802 el honor de grande de España y en 1804 el de gentilhombre de cámara con ejercicio, cargo que le inspiró seguramente la comisión de su retrato, en el que luce la pequeña llave como el distintivo de esta clase palaciega. Incorporado en 1808 a la corte de José Bonaparte, tuvo que exiliarse en Burdeos a la vuelta de Fernando VII en 1814. Después de una breve estancia en Madrid en 1822 con motivo del casamiento de su única hija, Francisca de Paula (1797-1824), recibió en 1829 permiso para regresar a la corte y hacer uso de la llave de gentilhombre, cargo que ocupó hasta su muerte en 1845.

El ilustre modelo está representado por Goya ante un paisaje agreste que alude a las tierras de su vasto mayorazgo y viste un elegante traje de montar con botas altas y espuelas, mientras empuña la fusta con altiva displicencia, que se refleja también en la relajada postura con la que cruza las piernas. Apoyado en dos grandes bloques de piedra escalonados, sobre los que reposa el sombrero de montar, sostiene en su mano izquierda un libro de bolsillo y marca con el dedo la página que estaba leyendo. La posición de la figura deriva de la escultura clásica del *Sátiro en reposo*, copia romana de un original de Praxíteles conservada en la Colección Real española desde inicios del siglo XVIII. Goya citó de una forma casi literal la actitud de ese dios de los campos, acompañante de Baco, que en su caso sostiene una flauta y cuya figura está marcada por una armoniosa tranquilidad inspiradora de música y de sosiego. Esta expresión

© Material protegido



concuerta en el siglo XVIII con las ideas de los ilustrados de que la razón había vencido al frenesí de las bacanales y convertido al propio Baco en un retrato fiel de Apolo, dios de la luz, que en la escultura clásica era ejemplo de belleza ideal y perfección. El marqués de San Adrián había alcanzado en 1804, fecha de su retrato, el escalón más alto de su distinción palaciega, y el orgullo y la satisfacción que emanan del rostro del acaudalado y erudito aristócrata se armonizan con la esperanzadora luz del amanecer que confiere a este retrato un aire romántico.

Gudrun Maurer

## 6

### Francisco de Goya (1746-1828)

*Pantaleón Pérez de Nenín*, 1808

Óleo sobre lienzo, 206 x 125 cm

Colección BBVA. 444

El cuadro es el único ejemplo por Goya de retrato de un oficial de los ejércitos españoles que en 1808 tuvieron que enfrentarse a las tropas de Napoleón. Pantaleón Pérez de Nenín, hijo de una acomodada familia de Bilbao dedicada al comercio, ingresó en 1796, a sus dieciséis años, en el regimiento de húsares de la reina María Luisa. No había tenido que pasar por la academia militar, ya que sus padres obtuvieron el acomodo de su segundón en ese cuerpo de élite que habían ayudado a levantar con su dinero en 1795. Los Pérez de Nenín procedían de Asturias, del lugar de Suero en el concejo de El Franco, donde figuraban como hijosdalgo, pero el abuelo de don Pantaleón se había establecido en Olabeaga, Bizkaia, a principios del siglo XVIII, casando con una joven de Deusto, villa donde nació el padre del retratado, Ignacio Antonio Pérez de Nenín y Tellaeché. Emprendedor y naviero, desarrolló con sus negocios una fortuna considerable y reclamó en 1770 la nobleza y limpieza de sangre de su familia, sancionada por el señorío de Bizkaia con sello mayor de hidalguía (Archivo Histórico de la Diputación de Bizkaia, ref. 88/1177), que le valió puestos en el Ayuntamiento y el Consulado de Bilbao, del que fue cónsul en 1796, el mismo año que su hijo ingresaba en los húsares de la reina. Para entonces, don Ignacio tenía una flota de cuatro barcos, uno de ellos de doscientas toneladas, que le permitían el comercio con las «Américas españolas» y comerciar «con los géneros del Norte», como «cervezas, paños y lienzos». Tuvo doce hijos e hijas, de los que don Pantaleón fue el noveno y a quien le precedían cuatro varones, entre los que el mayor, Mariano, sería uno de los más notables. En 1795 fue regidor del Banco de San Pablo del Ayuntamiento de Bilbao, del que llegaría a regidor y alcalde honorario en 1809 y bajo la dominación francesa, mientras que otros hermanos establecieron en París en 1821 una importante banca precursora del dominio posterior internacional de la banca bilbaína.

El sino de don Pantaleón no le llevó a brillar tanto como lo hicieron sus hermanos. Fue ascendiendo poco a poco en el servicio militar y, de primer teniente, a su ingreso era ya en 1801 capitán graduado, al haber participado en ese año en la llamada «guerra de las Naranjas». La famosa campaña contra Portugal, organizada por Manuel Godoy en apoyo de las tropas francesas, que habían invadido el país vecino intentando con ello la ruptura de su alianza tradicional con Gran Bretaña y detener el uso por los ingleses de sus puertos, no había producido acciones violentas y la invasión fue en realidad un paseo militar que concluyó con la paz de Badajoz en el mes de junio de ese año, quince días después de haber comenzado la invasión. Don Pantaleón ascendió a ayudante mayor en 1805 y por esos años solicitó varios permisos, en 1804 y 1808, por la necesidad de resolver asuntos familiares y de su herencia, mientras que los registros del regimiento dejan ver una vida militar sin sobresaltos en la que los húsares acompañaban a los reyes en los cambios de residencia de la corte a lo largo del año: en septiembre de 1806 estaban en La Granja (Segovia), en Aranjuez en marzo de 1807 y de regreso en Madrid en julio de ese año. El año de 1808, sin embargo, supuso un cambio en la vida del oficial, quien solicitó el 21 de febrero la baja en el servicio, sin que se sepan con claridad las razones, bien familiares o personales, aún soltero y de «conducta sobresaliente», retirándose como «ayudante disperso» en Bilbao como figura en su documentación. La fecha del cuadro en 1808 indica que Goya tuvo que pintarlo antes de fines de ese mes y en Madrid, lo que sucedía cuando el regimiento de húsares acompañaba a los reyes que residían en la capital durante los meses invernales, y lo que concuerda con el uniforme de invierno que luce don Pantaleón, cuyo dormán va forrado de piel.

El retrato de don Pantaleón, en pie y de cuerpo entero, vistiendo su uniforme reglamentario de capitán ayudante de ese regimiento, y no de oficial retirado, es sin duda uno de los más conmovedores del artista y reflejo del profundo conocimiento que tenía de sus semejantes y de su capacidad para llegar al fondo de su personalidad. Ni el llamativo contraste del colorido de la chaqueta, encarnada con las bocamangas de azul celeste a juego con el ceñido pantalón, ni los galones de su rango que cubren de reflejos plateados el cuerpo del joven, ni tampoco el chacó emplumado que aumenta su ya considerable altura o las botas de cuero negro con el brillo perverso de las espuelas, ni tampoco el sable que sostiene gallardamente o el bastón reglamentario de ayudante en jefe ayudan a crear la imagen del soldado hecho para la guerra, como lo era el austero y seco general Urrutia (cat. 4).

La reciente limpieza del cuadro ha puesto de manifiesto el equilibrio del colorido y la técnica brillante de Goya, quien con la maestría de los relieves prodigiosos y certeros producidos por el pincel detiene la luz y lleva la mirada del espectador por los sabios caminos de la luz y del colorido de las armas y del uniforme hacia el rostro doloroso y ausente del húsar. Los adornos plateados del gorro, que cuelgan junto a su mejilla, y las plumas rojas que sugieren un movimiento nervioso e imprevisto con cualquier sacudida o golpe de aire, están puestos así por el pintor como una indicación de la personalidad de Nenín. Su mirada lejana y perdida y la boca de comisuras caídas por un gesto repetido de frustración y melancolía armonizan con los fondos oscuros que dejan al descubierto las vibraciones rojizas de la preparación, y donde, a la derecha, no en el campo de batalla sino a punto de entrar en la cuadra, el paciente caballo negro dirige sus ojos al espectador pidiendo la comprensión de este hacia su señor. Sin duda, la razón que Nenín dio en la solicitud de su cese estaba justificada, ya que se decía aquejado de «un afecto hipocondríaco espasmódico». Eso no impidió que durante la ocupación francesa don Pantaleón, según consta en un documento contemporáneo, se presentara «con buen zelo para servir con ello».

Manuela B. Mena Marqués

© Material protegido



## 7-8

### Francisco de Goya (1746-1828)

*Juana Galarza de Goicoechea*, 1810

Óleo sobre lienzo, 82 x 59 cm

Colección Abelló, Madrid

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho con pigmento negro: «D.<sup>a</sup> Juana Galarza / Por Goy[a]. 1810».

*Martín Miguel de Goicoechea*, 1810

Óleo sobre lienzo, 82 x 59 cm

Colección Abelló, Madrid

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho con pigmento verdoso: «D.<sup>o</sup> Martin de Goicoechea P.<sup>o</sup> Goya 1810».

Los dos retratos, fechados en 1810, se cuentan entre los ejemplos más sobresalientes de la técnica brillante y la profunda expresividad de las personalidades de sus modelos del Goya maduro. Presentan, según el concepto clásico del retrato en pareja, a los consuegros del artista, cuyo hijo Javier había casado en 1805 con Gumersinda, una de las hijas del matrimonio. Hidalgos procedentes de Navarra, nacido él en Alsasua en 1755 y ella en Bacáicoa (?) en 1757, sus familias se habían dedicado al comercio en Madrid, y ellos se unieron en matrimonio en la capital en 1775.

El próspero comerciante que fue Martín Miguel de Goicoechea tenía en Madrid un céntrico negocio de telas, encajes y bisutería en la calle de Carretas, junto a la puerta del Sol, llamado Galarza y Goicoechea, pero impulsó su posición económica con otras actividades afines y en 1805 ocupaba un puesto de relevancia en el Banco de San Carlos, donde su hermano León era director de 1807 hasta su muerte en 1811, y fue, además, uno de los más importantes accionistas de la Real Compañía de Filipinas, creada en 1785 por Carlos III, que había dirigido en sus inicios Francisco de Cabarrús (cat. 2). Es posible que el encargo a Goya del gran lienzo que representaba la *Junta de la Compañía bajo la presidencia de Fernando VII*, en 1815 (Musée Goya, Castres), se debiera en parte al impulso de su consuegro, ya que el presidente de ese año, José Luis de Munárriz, era otro navarro en Madrid, nacido en Estella en 1752 y retratado también por el artista. No era de extrañar el dominio vasco-navarro en la que había sido la más importante compañía comercial española, ya que la de Filipinas se creó al disolverse la Compañía Guipuzcoana de Caracas, de la que era heredera, para fusionar el comercio de las Américas con el de las colonias de Asia.

Juana Galarza, por su parte, había cumplido con el deber de esposa fértil y había dado al matrimonio cinco hijos: Miguel, el mayor; Manuela, que casaría con el vasco Manuel Muguero e Iribarren, hermano del banquero Juan Bautista de Muguero, que sería retratado por el artista en Burdeos en 1827 (Museo Nacional del Prado, Madrid); Gumersinda, mujer de Javier Goya; y las menores, Gerónima y Cesárea. Es posible que Juana Galarza tuviera alguna relación familiar con Juan Martín de Goicoechea y Galarza, nacido igualmente en Bacáicoa, en 1732, amigo de Goya y de Martín Zapater, establecido en Zaragoza y figura capital del comercio, también de sedas y telas, y de la cultura ilustrada de la ciudad, asimismo retratado por el artista, pero en 1790 (Museo de Zaragoza, Zaragoza).

Goya había captado ya la personalidad de Juana Galarza en 1805, en el pequeño retrato sobre cobre (Museo Nacional del Prado, Madrid) que formaba parte de la serie que hizo de la familia con motivo de la boda de su hijo con Gumersinda. Repartidos en varias colecciones, se conservan solo los de la madre y los hijos, así como el de Javier Goya, y es posible que pintara también el de Goicoechea padre, el de su mujer, Josefa Bayeu, y su autorretrato, aunque no se conocen. También en ese momento hizo un retrato de Juana Galarza

a lápiz negro (antigua colección Marqués de Casa Torres), de perfil y parte seguramente de otro conjunto familiar, porque se conservan asimismo los de su hija Gumersinda y el de Josefa Bayeu (colección Abelló, Madrid). Esos retratos de la dama facilitaron a Goya sin duda el conocimiento de su fisonomía y de su particular mirada, ensimismada y perdida en sus pensamientos, que aparece en todos ellos y en especial en el de 1810. La irrupción de la burguesía en el siglo XIX cambió la apariencia distante y sofisticada de los retratos de la aristocracia, que se hicieron ahora con los caracteres de los burgueses, reales, cercanos e íntimos, y en los que Goya sobresalió por su capacidad para captar la personalidad de sus modelos sin el oropel y la idealización exigida por los nobles o por la realeza. Por ello, tanto el retrato de Juana Galarza como el de su marido, tienen una nueva intensidad expresiva en la captación de esas personalidades modernas, que no muestran los rasgos genéticos de los antepasados, sino rostros variados en los que destaca la fuerza de carácter de los protagonistas.

Ejecutados en 1810, durante el reinado de José Bonaparte, cuando la guerra se extendía por el resto de España y en un momento en que Goya no tenía demasiados encargos, los Goicoechea reflejan una serenidad que no delata los avatares que muchos tuvieron que soportar o la ruina que había aquejado a los comerciantes de la corte en ese periodo. Por ejemplo, Agustín Goicoechea, su hermano y socio en el negocio familiar, abandonó Madrid dos semanas después del alzamiento contra los franceses del 2 de mayo de 1808 y marchó a Cádiz, huyendo sin duda de una situación desconocida e inestable. En los retratos, el marido y la mujer se presentan con austera discreción, ella, por ejemplo, no luce ni pendientes ni el collar de oro de tres vueltas que adornaba su escote en la miniatura de 1805, pero sus vestidos son elegantes, de gusto y evidente calidad, que esconden bajo su aparente sencillez la posición social y la riqueza de los retratados. Él, con levita negra de lana bajo la que destaca el blanco chaleco de cuello alto y rígido, a la moda, y la chaquina de fino encaje, y ella, con bata grisácea de seda y lana y espectacular cuello de gasa y encaje que, como el abanico que muestra un paisaje decorado con delicado dibujo, es casi un anuncio propagandístico de los géneros de lujo que se vendían en su comercio. Con él, simboliza Goya el poder sobre el buen funcionamiento del hogar en manos de la dama, mientras que el marido sostiene un documento cerrado y otros sobre la mesa, que revelan su dedicación a una actividad como el comercio y la banca. Sus peinados parecen revelar, por otra parte, su aceptación de la nueva política, al seguir el marido la nueva moda del pelo corto y patillas a la francesa, lo mismo que ella al recoger su pelo en un moño alto y dejar caer el flequillo en sencillos rizos sobre la frente y ambos lados del rostro. Goya, en este doble retrato, refleja por los movimientos y miradas de los protagonistas y la alternancia de las luces y el colorido o la transparencia de las cálidas vibraciones de la preparación, que deja a la vista, la unión afectiva y perfecta entre ambos. No se tienen noticias de la fecha del fallecimiento de la mujer, de la que no existen datos después de la guerra, pero su marido, comprometido con el Gobierno del Trienio Liberal (1820-1823), que pretendió hacer acatar a Fernando VII la Constitución, se vio obligado a exiliarse en Burdeos tras la entrada en España de los Cien mil hijos de San Luis que dieron al traste con las esperanzas de los constitucionalistas. Allí estaba, con su hija Manuela y los Muguiro, cuando llegó Goya en septiembre de 1824. Murió el 30 de junio de 1825 y fue enterrado en el cementerio de la Chartreuse, en Burdeos, en la tumba que recogió asimismo en un principio los restos de Goya.

Manuela B. Mena Marqués

© Material protegido



© Material protegido



## Francisco de Goya (1746-1828)

*Leocadia Zorrilla (?),* hacia 1814

Óleo sobre lienzo, 82,5 x 58,2 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid. P-722

El retrato ingresó en el Museo del Prado en 1872 cuando, tras su nacionalización en 1868, se fusionó con el Museo Nacional de Pintura y Escultura, conocido como Museo de la Trinidad, creado en 1836 para conservar los fondos artísticos procedentes de iglesias y conventos afectados por las leyes de desamortización de los bienes de la Iglesia del ministro Mendizábal, entre 1836 y 1837. Figuró en el inventario del Prado de 1872, que registraba las obras procedentes del Museo de la Trinidad, como «Retrato de la esposa del autor, doña Josefa Bayeu», identificación de Ramón de la Huerta, quien vendió el cuadro en 1866, junto con el *Autorretrato* de Goya de 1815 (Museo Nacional del Prado, Madrid), al Ministerio de Fomento para ese museo. Varios estudiosos del artista dudaron tempranamente de que fuera retrato de Josefa (1747-1812), que tenía alrededor de cincuenta años hacia 1798, fecha propuesta para esta obra por la mayoría de los historiadores, y cuyas facciones conocidas solo por un pequeño dibujo de Goya de 1804 (colección Abelló, Madrid), cuando la mujer contaba ya con casi sesenta años, eran las de una persona avejentada y muy distinta.

El retrato, tanto por su estilo como principalmente por los detalles de la moda que viste la joven modelo y por su peinado, revela un periodo más avanzado en la obra de Goya, incluso cercano a 1814, y la radiografía, realizada en el año 2000, descubrió bajo el retrato visible otro completamente concluido, identificado con bastante seguridad con una actriz popular en Madrid a mediados del decenio de 1790, Juana García Ugalde. Es posible que, al no haber sido reclamado por la cómica, que abandonó la escena en 1795 y marchó a Cádiz poco después, donde murió en mala situación económica, quedara en poder de Goya, que lo utilizó más adelante para realizar este nuevo retrato en un periodo, como era el de la guerra de la Independencia o poco después, en que escaseaban los lienzos. Pintado directamente sobre el retrato subyacente, sin haberlo cubierto con una nueva preparación, como hizo el artista en otras ocasiones en que reutilizó un lienzo, como en el retrato de *La condesa de Chinchón* (Museo Nacional del Prado, Madrid), aparecen aún en algunas zonas las pinceladas azules del vestido de la actriz, algo insólito si el nuevo retrato hubiera sido de un cliente con quien el artista no hubiera tenido confianza. La joven retratada representa unos veinticinco o treinta años de edad y tiene gran parecido con la mujer que aparece en algunos dibujos realizados por Rosario Weiss, hija de Leocadia, en los años de Burdeos, e identificada con su madre (Biblioteca Nacional, Burdeos).

Leocadia Zorrilla había nacido en Madrid en 1788, hija de Francisco Zorrilla del Candamo, nacido en Carranza (Bizkaia), y de Sebastiana Galarza, de Bacáicoa en el valle de Burunda en Navarra, dedicados al comercio y en buena posición económica. Al quedar huérfana de niña, con una gran fortuna heredada de sus padres, Leocadia quedó al cuidado de su tía, Juana Galarza (cat. 7), madre de Gumersinda Goicoechea, mujer de Javier, único hijo del pintor. Leocadia casó con un miembro ilustre del comercio madrileño, según la tradición familiar, como era Isidoro Weiss, hijo de un importante joyero de origen alemán y con el que tuvo tres hijos, Joaquín (1808), Guillermo (1811) y Rosario (1814). Acusada de infidelidad por su marido en 1811, Leocadia se separó finalmente de él cuando este se arruinó en 1817, y sus tíos encontraron acomodo para ella en casa de Goya, ya que la joven perdió con la ruina de su marido la dote de 230.000 reales que había aportado al matrimonio. La visión romántica sobre Goya determinó que se pensara que Rosario, hija de Leocadia, lo fuera también del artista, sin duda por el interés de este en su educación y por haberle enseñado tempranamente



a dibujar, pero no hay datos documentales ni se deriva del análisis de la vida de Goya en esos años tardíos y en Burdeos que hubiera una relación amorosa entre el pintor y Leocadia, su ama de llaves, cuarenta y dos años más joven que él. El 14 de septiembre de 1824, aparece el nombre de Leocadia Weiss en los registros de la aduana francesa de Bayona, donde se le extendió pasaporte para ella y sus dos hijos menores, ya que según su declaración marchaba a Burdeos para reunirse con su marido, Isidoro Weiss, quien efectivamente estaba ya allí. Goya dejó Madrid a fines de junio de 1824 y se detuvo brevemente en Burdeos en el colegio donde enseñaba Manuel Silvela, pero marchó a París durante los meses de julio y agosto para regresar a Burdeos el 20 de septiembre. Tanto los Goicoechea como los Galarza, de ideas liberales, abandonaron España entre 1823 y 1824 y aunque no hay evidencia de un peligro real para Leocadia, es posible que la pertenencia de Isidoro Weiss a la Milicia nacional desde 1821 hasta 1823 y la de su hijo Guillermo al «Batallón de Niños», de las milicias liberales, creado el 26 de octubre de 1822, supusiera un peligro real para todos ellos y la evidencia de las ideas familiares a favor de la Constitución y contrarias al absolutismo fernandino. Según los documentos relativos a Guillermo Weiss, que casó en Burdeos en 1837, había vivido allí durante nueve años en compañía de su padre, Isidoro Weiss.

El retrato de Leocadia es una obra intensa y delicada, que aprovecha las sombras del fondo para hacer destacar a la joven con su mantilla blanca de gasa y encaje y las mangas ricamente decoradas con bordados de oro que hablan de un momento aún próspero de su vida, sin duda antes de la ruina de la casa Weiss en 1817. De expresión directa y confiada, segura de sí misma y con rasgos llenos de sensibilidad e inteligencia, los ojos claros de Leocadia y el cabello rubio parecen revelar su origen navarro. Goya empleó aquí su técnica rápida, abreviada, como se muestra en el modo sumario de representar la oreja, las gasas del chal o los adornos del vestido, así como el brocado del sillón. Dota, por otra parte, de extraordinaria fuerza expresiva el cuerpo esbelto de la mujer en el espacio, modelado con la variedad y riqueza de movimiento de sus decididas pinceladas que, cargadas de materia pictórica, poseen una fuerza singular y una luminosidad única que roza el claroscuro de la pintura de tiempos pasados, sin duda inspirada de nuevo en los retratos velazqueños. Resalta la finura exquisita y el acabado delicado y hasta las últimas consecuencias del rostro, que caracteriza con precisión, casi de miniatura, las facciones de la joven. De ese modo acierta Goya a sugerir la mirada profunda y, con ello, el interior a la vez sensible y apasionado de Leocadia, cuyos ojos han dejado para la posteridad el testimonio terrible, por su realismo, de los instantes de la muerte de Goya en la carta que dirigió a Leandro Fernández de Moratín el 28 de abril de 1828.

Manuela B. Mena Marqués

## 10-11

### Francisco de Goya (1746-1828)

*Joaquín María Ferrer y Cafranga, 1824*

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm

Colección privada

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya»; fechado en la zona inferior derecha: «Paris 1824».

*Manuela Álvarez de Coiñas y Thomas, 1824*

Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm

Colección privada

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya»; fechado en el ángulo inferior derecho: «1824».

**J**oaquín María Ferrer y Cafranga (1777-1861), polifacético personaje y «self-made man» por excelencia, se convirtió durante su larga vida en un próspero comerciante y banquero, fue asimismo militar y un reconocido político liberal, y durante su estancia en París, editor de libros y estampas y coleccionista de arte. Nació en Pasajes, Gipuzkoa, como el menor de los ocho hijos de Juan Fernando Vicente de Ferrer y Echevarría (1740-1810), natural de la misma villa, aunque de raíces mallorquinas, y de Manuela de Cafranga y Villabaso (1735-1813), de Munguía en Bizkaia y descendiente de una distinguida familia de ese señorío. Su padre, alistador de la Compañía Guipuzcoana de Caracas, empresa predominante en el puerto de Pasajes, y más tarde oficial supernumerario de la contaduría principal de la Marina, con el grado de contador de fragata, ofreció a sus hijos una sólida formación que les preparó para el comercio de ultramar.

Joaquín María, formado en la casa comercial de Juan Ibáñez de Zabala en San Sebastián, se trasladó a Cádiz en 1793, fecha de la ocupación francesa de Gipuzkoa, donde se reunió con su hermano José Joaquín, establecido ya en la vida mercantil de ese puerto principal del reino. En 1795 embarcó para Montevideo con el fin de incorporarse como socio en la casa de comercio de otro hermano, Francisco Javier, director también de un establecimiento bancario en Buenos Aires. Poco después se trasladó a Lima, donde desarrolló, hasta 1815, sus propios negocios marítimos y dirigió con acierto una flota de buques mercantiles en los tiempos revueltos de los primeros años del siglo XIX. Parte de distintos organismos públicos, Ferrer se alistó en 1810 como capitán del regimiento de voluntarios españoles de la Concordia del Perú, que organizaba fiestas anuales con corridas de toros, de las que Ferrer era considerado el garante de la autenticidad de esa tradición.

En Perú se reunió también con los padres de su futura esposa, a los que conocía desde su juventud: Antonio Álvarez de Coiñas y Ximénez de Mendoza (1748-1812), originario de Vigo, mariscal de campo de los Reales Ejércitos y gobernador intendente del Alto Perú con sede en Arequipa, y su mujer María Isabel Thomas y Rancé (f. 1824), oriunda de Barcelona, aunque de origen francés. Era ella hija de Juan Antonio Thomas (1726-1776), de Montpellier, cirujano mayor del Regimiento de Guardias valonas, y de Marie Rancé, que era a su vez hija de Denis le Boutillier de Rancé (f. 1652), barón de Véretz, secretario de la reina María de Medici. Poco antes de su muerte, Antonio Álvarez de Coiñas encargó a Ferrer la tutela de su mujer y de sus cinco hijos, entre ellos Manuela Álvarez de Coiñas y Thomas (1793-1851), nacida en Arequipa, con la que Ferrer contrajo matrimonio en 1816 a su regreso a España.

En Madrid Ferrer recibió el título de caballero de la Orden de Isabel la Católica como compensación de sus contribuciones militares y financieras en Lima y al Gobierno español. Nombrado ya en 1806 diputado de Gipuzkoa en representación de la villa de Pasajes, ascendió en 1819 a diputado general en la corte de esta provincia y del señorío de Bizkaia, y obtuvo el título de caballero de la Orden de Carlos III. Partidario de la

© Material protegido



© Material protegido



Constitución de 1812, abolida por Fernando VII en 1814 y restaurada en el Trienio Liberal (1820-1823), fue nombrado, el 1 de mayo de 1822, presidente de las Cortes. No obstante, en abril de 1823 se retiró a Sevilla y a Cádiz, junto con el rey y su familia, cautivos estos últimos, pero liberados e reinstaurados a fines de 1823 por el duque de Angulema con la entrada en España de los Cien mil hijos de San Luis. Ferrer, sin embargo, fue condenado a muerte por su voto a favor de la formación de una regencia que reasumiera las facultades del poder ejecutivo, aunque pudo huir a Francia desde Gibraltar y Gran Bretaña, llegando a París el 3 de enero de 1824. Sus bienes fueron secuestrados y la Real Hacienda cobró sus rentas y productos comerciales hasta el fin del reinado de Fernando VII en 1833, mientras la Diputación de Gipuzkoa lo excluyó de sus juntas y del goce de sus honores. En París, Ferrer desarrolló sus actividades comerciales en las casas bancarias Delessert y Mallet Frères e inició un negocio de ediciones de alta calidad de obras clásicas de la literatura española. Alejado más de cuatro meses de su familia, su mujer llegó a París en mayo de 1824, junto con la primogénita de sus tres hijas, nacida el 20 de febrero de ese año.

Goya, emigrado en Burdeos en junio de 1824, visitó a Ferrer y a su esposa durante su estancia en París entre julio y septiembre del mismo año, habiendo sido presentado al importante personaje por Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que residía ya en Burdeos, y por el abogado, también de origen vasco, Vicente González Arnao (1766-1845). El artista intentó vender en París con el apoyo de Ferrer, con el que mantuvo una correspondencia hasta su muerte en Burdeos en 1828, sus nuevas estampas, como las litografías de los *Toros de Burdeos*, o sus novedosas miniaturas sobre marfil, aunque Ferrer estaba interesado en una reedición de los *Caprichos*, idea que rechazaba Goya no solo por la inaccesibilidad a las planchas de cobre que había entregado a Carlos IV en 1803, sino según sus palabras dirigidas a Ferrer porque ahora tenía «mejores ocurrencias (...) para que se vendieran con más utilidad».

Durante la visita del artista a París, la única según la documentación conocida, Goya realizó los retratos de Ferrer y de su esposa. Estas obras destacan por su sencillez y por la reducida gama de colorido, presidido por el negro de sus elegantes vestidos a la moda parisina y los peinados de su tiempo, y los fondos oscuros sobre los que se recortan sus rostros iluminados, que resaltan por el blanco de la corbata «a jabot» de Joaquín María y de la «chemisette» que cubre los hombros de doña Manuela. El rostro de Ferrer con sus marcados pómulos resulta más delgado en comparación con otros retratos suyos algo más tardíos conocidos a través de las estampas de Jean-Claude Auguste Fauchery y de José E. Gómez. Parece reflejar las huellas que dejaron la incertidumbre y los esfuerzos de la huida a Francia, separado de su esposa y consciente del embargo total de sus bienes. La mirada absorta, con un toque de melancolía, parece responder a la lectura del libro abierto que sostiene en su mano y que, encuadernado en rojo, es el único acento de color en el retrato, realzado por el toque de luz en la mano. Pudo aludir al nuevo trabajo de Ferrer en París como editor, cuyas ediciones, siempre de pequeño formato, destacaban por su excelente calidad y sus ricas y costosas encuadernaciones. También se ha relacionado el libro con la edición de 1820 de la Constitución de la monarquía española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812, defendida por Ferrer también desde París.

Del rostro ligeramente sonriente de doña Manuela, que acababa de reunirse en París con su esposo, emana felicidad y seguridad en sí misma, mientras su mirada pensativa sugiere esperanza hacia un futuro estable y en libertad. El abanico cerrado, de marfil y papel teñido de un tenue amarillo, apunta hacia el corazón y señala apoyo perpetuo y fidelidad matrimonial de esta inseparable compañera de Ferrer. Un precioso reloj cuelga de una larga cadena de oro y armoniza con la hebilla del cinturón también de oro, que evidencian el bienestar del matrimonio incluso en el exilio. Sin embargo, el reloj alude tradicionalmente al tiempo y su rápido paso, por lo que aquí se pudo referir también a la inestabilidad de los sistemas políticos, como el absolutismo, y a la esperanza de los exiliados españoles de su fin. La realidad política y social que se refleja

en estos retratos, sobre todo en la melancolía y la expresión de esperanza, sitúa estas obras maestras y modernas en pleno romanticismo. Excepcionalmente, Goya añadió a su firma y fecha el lugar, «Paris», seguramente para difundir su nombre en la capital francesa.

Ferrer volvió a Madrid con su familia a la muerte de Fernando VII y continuó sus negocios, entonces en el sector minero, y su carrera política, siendo elegido presidente del Consejo de Ministros en 1841. Mientras su esposa murió a los 58 años de edad, Ferrer alcanzó la edad de 84 y falleció en el balneario de Santa Águeda, Gesalibar, en Gipuzkoa. En la edición de enero de 1861 de la revista *Escenas contemporáneas*, su nombre figura en una lista de los hombres políticos más notables del siglo XIX.

Gudrun Maurer



## BIBLIOGRAFÍA

- Jacques Fauqué ; Ramón Villanueva Etcheverría. *Goya y Burdeos 1824-1828*. Zaragoza : Oroel, 1982.
- Nigel Glendinning. «Goya's "Portrait of the Marquesa de Santiago"» en *The J. Paul Getty Museum Journal*, Los Angeles, vol. 13, 1985, pp. 141-146.
- Juan José Luna ; Margarita Moreno de las Heras. *Goya : 250 aniversario*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo del Prado, 1996.
- Manuela B. Mena Marqués. «Metamorfosis de un lienzo. ¿El retrato de Josefa Bayeu?» en *Goya*. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado ; Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2002, pp. 163-196.
- Manuela B. Mena Marqués. «1800. Goya y la familia de Carlos IV» en Manuela B. Mena Marqués (ed.). *Goya : la familia de Carlos IV*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 67-194.
- José Manuel Pérez García. «El teniente general D. Félix Colón (1752-1820), retratado por Francisco De Goya, protector de la antigua escuela de veterinaria de Madrid en 1799 : aportaciones a su biografía» en *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, Madrid, vol. 7, n.º 2, 2003, pp. 173-181.
- Manuela B. Mena Marqués. «Goya, discípulo de Velázquez» en Javier Portús Pérez (ed.). *El retrato español : del Greco a Picasso*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 200-229.
- Peter-Klaus Schuster ; Wilfried Seipel ; Manuela Mena Marqués (eds.). *Goya : Prophet der Moderne*. [Cat. exp., Berlín, Alte Nationalgalerie; Viena, Kunsthistorisches Museum]. Köln : DuMont, 2005.
- Jonathan Brown ; Susan Grace Galassi. *Goya's last works*. [Cat. exp., New York, The Frick Collection]. New York : The Frick Collection ; New Haven ; London : Yale University, 2006.
- Manuela B. Mena Marqués ; Gudrun Mühle-Maurer. *La duquesa de Alba, «musa» de Goya : el mito y la historia*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2006.
- Manuela B. Mena Marqués. «El joven viajero» en Manuela B. Mena Marqués (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 17-29.
- Xavier Bray. *Goya : the portraits*. [Cat. exp.]. London : The National Gallery, 2015.

## CORRESPONDENCIA Y MEMORIAS DE LA ÉPOCA

- «Correspondencia epistolar entre D. José Vargas y Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, durante los años de 1803 a 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, t. 47, julio-septiembre 1905, pp. 5-60 [en línea]. Accesible en : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/correspondencia-epistolar-entre-d-jos-vargas-y-ponce-y-d-juan-agustn-cen-bermdez-durante-los-aos-de-1803-a-1805-existente-en-los-archivos-de-la-direccin-de-hidrografa-y-de-la-real-academia-de-la-historia-0/>[Consulta: 15 de enero de 2018].
- The Earl of Ilchester (ed.). *The Spanish journal of Elizabeth, lady Holland*. London... [etc.] : Longmans, Green and Co., 1910 [en línea]. Accesible en : <https://archive.org/details/spanishjournalof00holl> [Consulta: 15 de enero de 2018].
- Carlos Pereyra (introd. y notas). *Cartas confidenciales de la Reina María Luisa y de Don Manuel Godoy, con otras tomadas del archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias*. Madrid : M. Aguilar, [1935].
- Ángel Canellas López (ed.). *Francisco de Goya : diplomatario*. Zaragoza : Institución «Fernando el Católico», 1981. (*Addenda*, 1991).
- Mercedes Águeda ; Xavier de Salas (eds.). *Francisco de Goya : cartas a Martín Zapater*. Madrid : Turner, 1982 ( 2ª ed.: Madrid : Istmo, 2003).

