**2328 reales de vellón**
**Goya y los orígenes de la Colección**
**Banco de España**

# R.v.$^{on}$ 2.328

—

**14**
**octubre**
**2021**

—

**30**
**abril**
**2022**

—

Sala de exposiciones
Banco de España, Madrid

# Madrid 1º Abril 1785

**Diferentes a Magon Lefer Herm.s y Ca** R$ 23/10.333.28. a Saber

P.s R$ 2.333.31 6 principal y gastos de P.s 11 g.s 1n. q.e remiten con Santiago Cid Abarticio y Ca. . . . 2.338.31

**Deudores de Premio diario** R$ 1.106.22. q.e han reintegrado a D.n Francisco Cinorelo p.r igual cantidad q.e le exigieron demas en el Abrazadero de Pelidades N.o 200. Acciones en el qual se les cargaron intereses de 23. dias q.e no debio pagar . . . . . 1.46

R$ 2.340.28

## 13. dho

**Diferentes a Caxa** R$ 969.973 1. a Saber

**Cuenta de Cambios** R$ 880.236.30. lib.s de 30 trás tomadas hoy p.r varias Plazas y a distintos Cambios segun el Libro. L.A N.o y una partida pagada p.r conduccion de Dinero a Saber

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 22. | N.o 2200/2281 | a F.C. B. Rossi de Cadiz con rebaja de 3 p.% al año | R$ 326.725.16. | |
| 1. | 2260. | Diego Quelpo ... Idem | 20.712. -- | |
| 2. | 2281/2282. | J. B. Condom ... Idem | 294.751.12. | |
| 2. | 2256/2257. | Ant.o Dendoat ... Idem | 17.906. -- | |
| 2. | 2287/2288. | Romero Herm.n ... Idem | 179.667.29. | |
| 1. | 3987. | Mrn de Mihelena ... F. Zaragoza a 1 p.% de daño | 45.524. 7 | |
| 30. | | Pagados por Conduccion a Cartagena de una Remesa en eff.s p.r hace la Direcc.n de Prov.s | 1.000. -- | 886.28 |

**Gastos Generales** R$ 23.151.25 por las partidas siguientes

Pagado a D.n Juan Agustin de Can Berimidez p.r el Coste y gastos del Retrato de D.n Josef del Toro q.e mandó hacer de orden de la Junta de Direccion segun quenta q.e presentó . . . . . R$ 2.328. --

A D.n Joaquin de Aoarra p.r varias Imprs. q.e hizo p.r el B.o segun quentas . . . . . 20.823.25.

23.151

**Magon Lefer Herm.s y Ca** R$ 60.536 14. pagados a Juan Campo y Compo. por orden de los S.s de S. del com.o a cargo del Cajero gen.l N 330. segun Libro de Letras Aceptadas . . . 60.536

R$ 969.973

## dho dia

**Caxa a Diferentes** R$ 2.063.718.28. a Saber

**A Trás y pagarés descontados** R$ 169.922.6. importe de 14. trás anteriorm.te descontadas, entregadas hoy á la Caxa para su Cobro segun el Libro. S.D. a Saber

| | |
|---|---|
| N.o 638. | R$ 8.396.24. |
| 639. | 4.478. 4. |
| 830. | 7.529.14. |
| 29. | 13.204. 5. |
| 30. | 11.937.24. |
| 31. | 12.975.26. |
| 32. | 15.616.20. |
| 33. | 4.971.18. |
| 164. | 14.013.28. |
| 284. | 15.701. 1. |
| 285. | 15.360. -- |
| 286. | 20.761. 8. |
| 327. | 14.579.14. |
| 523. | 9.396.24. |
| R$ | 169.922. 6. |

169.922

**A Trás por Cobrar** R$ 56.788.18. importe de 4. g.s que han entregado hoy igualm.te a la Caxa p.r su Cobranza segun el Libro S.R. a Saber

| | |
|---|---|
| N.o 1475. | R$ 14.532.29. |
| 1476. | 2.300. -- 3. |
| 1477. | 4.524. 7. |
| 1478. | 35.431.13. |
| R$ | 56.788.18 |

56.78

# 2328 reales de vellón
# Goya y los orígenes de la Colección Banco de España

El Banco de España es heredero de una de las instituciones financieras más antiguas del mundo, el Banco de San Carlos, fundado en 1782 por el rey Carlos III. En origen fue una sociedad anónima por acciones, con capital privado y capacidad para emitir billetes convertibles en oro o plata. Desde sus inicios, el Banco adquirió obras de arte y objetos de gran valor para el servicio de la institución. De igual forma, ha conservado documentos de incalculable importancia sobre sus actividades, reformas y procedimientos de repercusión económica.

Esta exposición es una indagación sobre los orígenes del legado patrimonial de la institución, reunido entre 1782 y los primeros años del Banco de España, surgido con su nombre actual en 1856. Obras de arte, objetos de artes decorativas y documentos, adquiridos o fruto de encargos, se han dispuesto en dos capítulos. El primero recoge el legado recibido del Banco de San Carlos. El segundo se ha dedicado a las obras incorporadas en pleno siglo XIX, procedentes del Banco de San Fernando, del de Isabel II y del Banco de España, en sus primeras décadas.

Con esta muestra, cuyo título recoge la cantidad que se pagó a Francisco de Goya por el retrato del primer director del Banco, se inaugura un programa de exposiciones que quiere mostrar a la sociedad el valioso patrimonio que la institución ha ido reuniendo desde su nacimiento hasta la actualidad, haciéndolo accesible a quienes les interese conocerlo.

## 1. Retratos del rey y de los príncipes. El Oratorio

Los directores del Banco de San Carlos buscaron una sede noble y representativa con despachos, biblioteca, archivo, salas de juntas y un oratorio, esencial en aquel tiempo. En 1782 el Banco se instaló en la calle de la Luna en un edificio del conde de Sástago, pero el éxito de la nueva institución determinó el encargo de otro, diseñado por Pedro Arnal y concluido en 1785.

El retrato de Carlos III —según la efigie oficial del monarca de Anton Rafael Mengs— y los de los príncipes de Asturias se encargaron al pintor de Cámara, Mariano Salvador Maella, quien declinó, por su excesivo trabajo para el rey, proponiendo que los ejecutara su taller. A él se debe, sin embargo, el cuadro que presidia el Oratorio, dedicado a San Carlos Borromeo, santo patrono del rey. También se adquirieron para este espacio otras pinturas de asunto religioso: *La Virgen del lirio* y *La Degollación de San Juan Bautista*. La cruz de plata fundida y cincelada en talleres madrileños presidía desde el altar los juramentos oficiales y su inscripción, «FIDES PVBLICA, BANCO NACIONAL DE SAN CARLOS», era garantía de la buena fe de las transacciones bancarias.

**Ámbito de Giovanni Baglione**
**Degollación de san Juan Bautista, 1600-1606**

Óleo sobre lienzo. 132,5 × 111,2 cm
Adquirida por el Banco Nacional de San Carlos alrededor de 1787
Colección Banco de España

La tela fue adquirida por el Banco de San Carlos en 1787 y, según un informe redactado en 1868, fue traída de Italia por Mengs y colocada en el oratorio de la institución, donde figuraba como obra «del Boarchino» —es decir, Guercino— pero, como notaba Pérez Sánchez, el pintor bohemio había muerto ya en 1784 y el cuadro no tenía nada que ver con el pintor boloñés. El estudioso lo consideraba obra florentino-toscana de inicios del siglo XVII, en atención, sobre todo, a la figura femenina, y notaba cierta dureza de ejecución que le hacía pensar fuera copia de un original perdido.

El cuadro debe situarse en el ámbito de Giovanni Baglione: en el Museo del Hermitage se conserva un san Juan Bautista que Papi y Porzio le han atribuido de manera convincente, y un busto masculino que Nicolaci también ha asignado posteriormente, junto con el santo, al pintor. Se trata de las figuras del mártir y el verdugo de la pintura del Banco de San Carlos, desconocida a los especialistas extranjeros.

Baglione crea una representación del tema completamente nueva, en la que el verdugo —que ni siquiera ha desenfundado su espada— acaba de percibir el gesto indicado por Salomé para iniciar la decapitación; la joven sostiene al mismo tiempo la bandeja en la que será depositada la cabeza del resignado santo, que medita sobre la cruz, en cuya filacteria se intuye el título sacrificial, «Ecce Agnus Dei», que había dado a Jesucristo. No obstante, el cruce de miradas entre el verdugo y Salomé resulta poco convincente, y la joven podría haber sido añadida a una composición ya existente. De hecho, el cuerpo del Bautista resulta un tanto pequeño en comparación con la figura de su ejecutor, pero podría tratarse de un recurso para aumentar la indefensión del santo, pues las figuras de lienzo del Hermitage son de la misma escala que en la tela española. Hemos hecho este cálculo midiendo las figuras españolas y teniendo en cuenta las dimensiones de las telas rusas. El informe de 1868 señalaba que su tamaño «... no es el que actualmente tiene, sino que era mayores proporciones, a pesar de esto es un excelente cuadro». Nada dicen al respecto las memorias de las restauraciones realizadas en 1988 y 2018.

Como ha explicado Kagané, los lienzos del Hermitage fueron adquiridos como obras de Navarrete el Mudo en Ámsterdam al banquero William Coeswelt en 1814 por el zar Alejandro I, y el danés las había comprado durante su estancia en España pocos años antes. Papi fecha el lienzo del Bautista en el primer decenio del siglo XVII, cuando la crítica ha situado el llamado «intermezzo caravaggesco» del pintor, y Porzio ha notado su relación con un *Ecce Homo* en la Pinacoteca Nazionale de Ferrara que atribuye al romano de manera muy convincente. Nicolaci asigna a Baglione, con

dudas, el busto masculino en el mismo museo porque, dice, puede acercarse a su manera y sus tipos viriles durante la primera década del siglo, aunque en este caso se acentúan los rasgos de su rostro con un fin expresivo. El esbirro del museo ruso fue recortado por sus cuatro lados de un cuadro de mayor tamaño, y sus dimensiones son las mismas en la pintura del Banco de España, así que es probable que sea un fragmento de una tela con la misma composición.

A juzgar por las fotografías, las pinturas del Hermitage fueron realizadas por dos manos diferentes. Frente a la manifiesta calidad del san Juan Bautista, algunos detalles en la figura del verdugo —como la sombra poco matizada sobre su hombro derecho o su ojo en la sombra, excesivamente deformado en un escorzo improbable— señalan un artista inferior. Si se compara esta última figura con su gemela en el cuadro español, resulta manifiesta la mayor riqueza en la ejecución de la última, en la que se aprecia una pincelada más líquida, con pequeños toques luminosos que vivifican sus labios, nariz y ojos. El parangón entre las dos figuras del Bautista evidencia que los estilemas propios de los rostros de Baglione —como los ojos rasgados y curvados hacia arriba, con párpados muy marcados— aparecen solo en el caso del Hermitage.

El fuerte claroscuro y la presencia de algunas tímidas notas naturalistas, como la suciedad en las uñas de los personajes, señalan que la obra habría sido concebida por Baglione durante su llamado intermedio caravaggesco, en la primera década del siglo, pero resulta difícil ser más preciso dada la variedad de opciones estilísticas que Baglione manejaba contemporáneamente. Así, la figura del verdugo, que se intenta acercar superficialmente a Caravaggio cargando la expresión de su rostro, remite en su antebrazo desproporcionado a los colosales tipos tardomanieristas de los *Regalos de Constantino* pintados en San Giovanni in Laterano en 1600. Pero, por otro lado, el Bautista se relaciona con los tipos del *Ecce Homo* de Ferrara de 1604 y del *Cristo meditando sobre la Pasión* de la Galleria Borghese de 1606, por lo que se podría situar la invención de la composición entre ambos extremos.

Por lo que respecta a su ejecución, la distancia del cuadro de España respecto a obras tan sofisticadas como las citadas es tal que debe tratarse de un producto del taller del maestro o, más probablemente —como sugiere Nicolaci en comunicación oral sin haber visto la obra personalmente—, una copia, toda vez que no hay constancia de que Baglione tuviera ayudantes en la primera década del siglo. No hay duda de que la diferencia entre los delicados matices lumínicos en la ventana embarrotada del cuadro ruso y su resolución sumaria en el cuadro español es muy significativa en este sentido, y lo mismo cabe decir de la sucinta factura y los plegados un tanto rígidos de las ropas del verdugo. Mayor calidad muestra la figura de Salomé, cuyos ropajes están pintados con una riqueza cromática muy superior que no se percibe en el resto de las figuras.

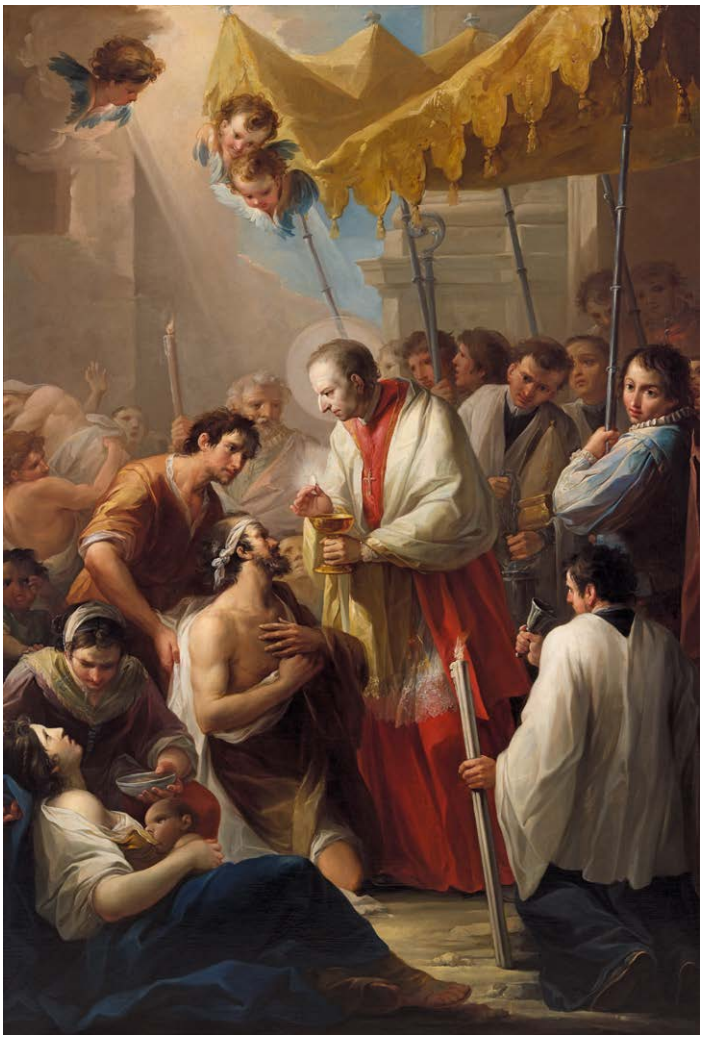
[ GONZALO REDÍN ]

**Mariano Salvador Maella**
**San Carlos Borromeo suministrando el viático a los moribundos en la peste de Milán, 1786**

Óleo sobre lienzo. 217,5 × 149,3 cm.
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

En el año de 1785, Mariano Salvador Maella (1739-1819) acogía otro nuevo encargo del Banco Nacional de San Carlos: un lienzo para presidir el oratorio de su sede en la calle de la Luna. De modo concurrente, en el piso principal del palacio alquilado al conde de Sástago se habilitaría una capilla: «[...] con el fin de que la obligación de oir misa no distraiga á estos individuos de las operaciones á que se hallasen dedicados, como sucedería si debiesen oírla fuera de la misma casa». A pesar de que este espacio no se abriría al culto hasta finales de 1786, el artista ya había concluido su pintura bastante antes, pues el 13 de febrero de ese mismo año se le abonarían a Maella 7140 reales por el «[...] coste del quadro de Sn. Carlos, hecho de orden de la dirección». Como atestiguan los inventarios de la institución, sería durante los primeros años del reinado de Fernando VII cuando el cuadro se desmontaría de su emplazamiento originario para colgarse en las dependencias de la Dirección. El acceso restringido y preciso en esta entidad bancaria, así como el traslado del cuadro por las sucesivas sedes que tuvo la institución, comportaría que la primera referencia en una publicación no llegara hasta 1959, cuando Félix Luis Baldasano y de Llanos lo refiere en su libro *El edificio del Banco de España*.

De hecho, la única mención contemporánea a esta pintura que se ha localizado se encuentra en una biografía de Mariano Maella, redactada por Juan Agustín Ceán Bermúdez hacia 1797-99, pero que quedó manuscrita y no se incluiría en su célebre *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* de 1800. En este texto se refiere cómo entre sus obras públicas, el artista crearía con destino al «[...] Banco



nacional. El quadro del altar de su capilla, que representa à San Carlos suministrando el viatico à los moribundos en la peste de Milan». En la España de los Austrias la difusión del culto a este santo fue bastante escasa, por lo que habría que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII para que los monarcas potenciaran la veneración por su propio santo titular. Maella ya había abordado en 1781 la iconografía de san Carlos Borromeo rumbo a uno de los altares del Hospital General de Madrid. Para esta institución se representaría al santo arrodillado en actitud de abrazar el crucifijo, postergando la escena del viático a un segundo plano. Algún tiempo después, para el oratorio del Banco de San Carlos, este pintor de cámara se decanta por interpretar tan sólo este episodio de la peste de Milán de 1576. Como ya destacó Manuela Mena, el referente más directo para esta composición es el lienzo de Pietro da Cortona de la iglesia de San Carlo ai Catinari, que el valenciano pudo conocer en directo en su estancia de pensionado en Roma o quizás por alguna estampa como la de Johann Jakob Frey.

La sociedad del Antiguo Régimen vivía tristemente familiarizada con los estragos de las epidemias. De hecho, son continuas en la prensa madrileña las referencias a la irrupción de la peste por todos los confines del mundo, desde México a Dalmacia o Túnez. La imagen del santo se inspira indudablemente en su *vera efigie*, mientras que el mortecino tono de piel de su rostro —más patente tras la restauración— aspiraba a evocar las severas disciplinas de san Carlos Borromeo durante la peste de Milán: «[...] Como si el Santo Cardenal fuese el mayor pecador de su pueblo empezò à hacer una vida más rigurosa, y austera, orando continuamente para que el Señor tuviese misericordia de sus amados súbditos. Ayunaba todos los días, dormía sobre unas tablas desnudas, pasaba casi toda la noche en oración, y asperas penitencias».

A los pocos años, en 1792, Maella se vería precisado a reinterpretar otra vez este pasaje de la vida de san Carlos Borromeo con destino a la iglesia de la Nueva Población de San Carlos en la Isla de León. De la confrontación de ambas composiciones de esta misma iconografía se infiere algún detalle que para su autor no habría quedado perfectamente resuelto en la obra del Banco de San Carlos: la representación de las postrimerías de la muerte encarnada por el personaje barbado que recibe el viático del santo se acentúa en la segunda versión al desnudar el hombro derecho del joven que lo sostiene en una intencionada búsqueda de dramatismo a través del contraste del color dispar de ambos cuerpos. En un contexto de reforma ilustrada —no sólo de la espiritualidad privada, sino también del ministerio sacerdotal—, Mariano Salvador Maella busca en esencia rememorar con sus pinceles en esta pintura del Banco Nacional de San Carlos, cómo: «[...] Todos estos imponderables cuidados de San Carlos para mantener la vida de los heridos de peste eran inferiores à los que ponía en la asistencia espiritual para que muriesen con los Santos Sacramentos».

[ JOSÉ MANUEL DE LA MANO ]

**Taller madrileño**
**Cruz de altar, 1787**

Plata, fundida y cincelada, 74,5 × 27 × 25 cm. Adquirida por el Banco Nacional de San Carlos. Colección Banco de España

La existencia de una capilla en el Banco de San Carlos requería del ajuar necesario para cumplimentar las ceremonias del culto religioso, así que la presencia de un crucifijo en la mesa del altar se hacía imprescindible, aunque es posible que fuera asimismo utilizado para el juramento de los antiguos directores de la institución bancaria. La pieza se concibe a la manera tradicional de una cruz de altar que está presidida por la imagen del Crucificado, mientras que en su reverso carece de figuraciones. Es una cruz latina de brazos rectos y superficie plana que remata en una especie de composición floral en la que la pieza extrema figura ser un botón floral recibido por una corola de palmetas abullonadas. La figura del Cristo muerto (no expirante) se representa sujeto con tres clavos, con la cabeza caída sobre su hombro derecho, los brazos en uve y el paño de pureza anudado en su cadera derecha. La cruz descansa sobre un astil, en el que el primer cuerpo de contorno circular resulta ser un añadido, mientras que el nudo principal reproduce invertida la misma solución prismática que se dio al pie. Este se resuelve con un formato troncopiramidal al que se decora en sus tres caras con una malla de escamas y perfiladas en sus aristas con grandes volutas enroscadas; en la cara frontal presenta el emblema del Banco (dos manos entrelazadas con la leyenda FIDES PVBLICA, orlada por la inscripción BANCO NACIONAL DE SAN CARLOS); se apoya en tres patas en forma de tornapunta con hojas de acanto sobrepuestas.

Por fortuna, la pieza está marcada (aunque no de forma completa) en el costado lateral derecho del árbol de la cruz con dos marcas, de impresión algo defectuosa, pero en las que puede comprobarse que pertenecen al sistema de marcaje de la platería madrileña, pues en una se recoge la heráldica de esta ciudad: un escudo coronado con la osa y el madroño sobre la cifra 87 (que es marca de la Villa) y, en la otra, un castillo de tres torres sobre 87 (marca de Corte). Así pues, estas señales nos llevan no solo a poder fijar la cronología de la pieza en 1787, año en el que desempeñaban el cargo de marcadores los plateros Blas Correa (1783-1805) y Antonio Sebastián de Castroviejo (1785-1820), sino también a consignarla a un taller de la platería madrileña, al que de momento no es posible ponerle nombre dado que su artífice no cumplió, tal y como era preceptivo, con la obligación de imprimir en la pieza su punzón personal. Tal anomalía se pudo deber al hecho de que la cruz formaba parte de un juego de piezas de altar de las que solo algunas fueron marcadas con el punzón personal del artífice. Como no existe constancia del origen de la pieza, ya que se desconoce si fue un encargo específico del Banco para el servicio de la capilla en el momento de ser labrada (1787), donada por algún benefactor o simplemente adquirida con posterioridad en algún negocio de antigüedades, resulta imposible saber si formó o no parte de un conjunto de obras que venía respaldado con la marca del artífice. Lo que sí sabemos es que el Crucifijo estaba ya en la capilla hacia 1806-1807, puesto que figura inventariada entre esos dos años en que se anota: «De los enseres de la Capilla. Vn Santo Christo, en la Cruz, todo de plata».

Estilísticamente responde a la cronología que fija el marcaje y que encaja perfectamente dentro del reinado de Carlos III, en el que convivieron los estilos rococó y neoclásico, pues de ambos rescata la pieza elementos estructurales y decorativos, por tanto, es una obra de transición que responde a las tendencias clasicistas de fines del siglo XVIII. Así por ejemplo, en el diseño dado a la cruz con los brazos rectos y planos en la superficie, siguen el gusto del neoclasicismo, mientras que la decoración de acantos tratados a modo de rocalla o las mismas ráfagas del crucero remiten a lo rococó.

En cuanto a su tipología, el astil y el pie fueron concebidos con cuerpos geométricos y moldurados, lo que pone de manifiesto el recurso del influjo italiano, de modo que este ejemplar pudo, muy bien, haber sido concebido por alguno de los plateros italianos que se instalaron en Madrid a raíz de la llegada desde Nápoles del Rey Carlos III e incorporados a su servicio en el Palacio Real (caso de Juan Bautista Ferroni, y Antonio Vendetti). Tampoco hay que descartar la posible autoría de alguno de los maestros madrileños que se dejaron influir por la corriente italiana, puesto que custodias, cruces de altar, candeleros y relicarios de esa etapa ofrecen una tipología similar. De la obra destaca, sin duda alguna, la figura del Crucificado por representarse con un cuidadísimo modelado y perfecto en su anatomía, aunque el nudo y el pie, con ecos estructurales de los diseños de mediados del siglo, están muy bien resueltos en su volumen y proporciones geométricas, así como en la selección del ornato, su aplicación y técnica. En suma, una pieza brillante y muy representativa del momento finisecular de la platería madrileña del XVIII.

[ CRISTINA ESTERA MARTÍN ]

**Cornelis van Cleve**
**Virgen del lirio, c. 1550**

Óleo sobre tabla. 146,7 × 107,2 cm
Adquirida en 1787 por el Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

De acuerdo con una nota del libro diario del 24 de enero de 1787, que recoge José María Sanz García en su libro *Madrid, ¿capital del capital español?*, ese día se registra el pago de 7000 reales de vellón «a Benito Briz en reintegro de igual cantidad que ha satisfecho a Josep Ruperto de Sierra por el costo de un cuadro que compró el señor D. Francisco Cabarrús para el Oratorio del Banco». Aunque al no especificarse el tema no se puede afirmar que se trata de esta obra y no de alguna otra, lo cierto es que no sería imposible que lo fuera. No sucede lo mismo con la tradición heredada en el Banco de España, que se remonta a 1868, a partir del informe del archivero del Banco, señor Varela, en el que consta que la pintura la adquirió Mengs en Italia para la capilla del primitivo Banco de San Carlos. La noticia, que no tiene base documental, es a todas luces errónea, ya que Mengs falleció en 1779, antes de fundarse el Banco en 1782.

Dadas las características que muestra la composición y su estilo, no debe sorprender que en los inventarios del Banco del siglo XIX se considerara obra italiana importante y se adscribiera a artistas del relieve de Leonardo (como hizo Federico de Madrazo), Rafael o su discípulo Giulio Romano. Lo cierto es que la tabla del Banco de España es una copia con variantes de una pintura famosa del pintor manierista florentino Andrea del Sarto (1486-1531). Aunque el original se ha perdido, se conoce su historia gracias a los testimonios de Vasari y Borghini. Según Vasari, Andrea del Sarto pintó un cuadro para Alessandro Corsini lleno de «putti» alrededor y una Nuestra Señora «che siede in terra, con un putto in collo» (sentada en el suelo con un amorcillo al cuello). Shearman, en la monografía de Andrea del Sarto de 1965, dio cuenta de que el original se reemplazó en el palacio Corsini de Florencia por una copia, que ahora se encuentra en la Art Gallery de Toronto.

Según la edición de Vasari de Hugford, el original de Sarto pasó a manos de los Crescenzi de Roma en 1613, como figura en una anotación del ejemplar de la biblioteca Corsini, escrita a mano. Lamentablemente, no quedan noticias de qué sucedió con esta *Madonna Corsini* de Andrea del Sarto, si bien las copias relativamente abundantes que se conservan de ella atestiguan la fama y el prestigio que tuvo esta obra tardía del pintor florentino, tanto en Italia como en Flandes. Sin duda, el éxito obtenido demuestra que es una de sus obras más logradas por su composición armónica. Freedberg, autor del catálogo razonado de Andrea en 1963, recoge diecisiete versiones, mientras que en la monografía ya citada de Shearman de 1965 se incluyen quince, a las que se suman las que se han ido conociendo después, como la del convento de Santa Isabel de Madrid que atribuyó a Vicente Sellaert Matías Díaz Padrón.

El soporte utilizado para la conocida como *Virgen del lirio* del Banco de España, roble del Báltico, y su técnica de ejecución al igual que el color son ajenos a la pintura italiana y confirman que su autor fue un pintor flamenco. Pérez Sánchez señalaba en 1988 cómo algunos detalles del dibujo, del color o de la tela transparente,

que apenas cubre el cuerpo de Jesús, remitirían a algún maestro del entorno del pintor de Amberes Joos van Cleve (1485-1540), cuyo interés por lo florentino y por Leonardo le hicieron conformar un estilo muy personal que sumó a la tradición flamenca en la que se formó. Además, su conocimiento del arte italiano —igual que el de Quintin Massys— le otorgaron un importante papel en la pintura del primer tercio del siglo XVI en Flandes.

Friedländer adscribió algunas de las copias de la *Madonna Corsini* a Cornelis van Cleve (1520-1567), el hijo de Joos van Cleve. Había que esperar hasta 1982 en que Matías Díaz Padrón atribuyó esta Virgen del Banco de España a Cornelis. Su atribución no sólo sigue siendo válida, sino que se va viendo ratificada por otras copias de la *Madonna Corsini*, que han salido al mercado recientemente, como la que ofertó en el año 2013 la sala de subastas Dorotheum de Viena, donde la adquirió un coleccionista particular belga. Con ello se demuestra el gusto que tenía Cornelis por repetir sus composiciones.

Cornelis van Cleve se formó con su padre en Amberes y colaboró con él en los últimos años de su vida. Aunque se le considera un seguidor del estilo paterno, Cornelis incorporó aspectos propios del arte de su tiempo como un mayor interés por el sentido plástico de la forma, que asoció a la blandura del modelado de Leonardo. Fue sensible al claroscuro, al igual que Andrea del Sarto, cuya influencia en Cornelis fue señalada ya por Friedländer y también por Faggin en 1968, en su obra *La pittura ad Anversa nell Cinquecento*. En 1540-1541, tras morir Joos van Cleve, Cornelis debió hacerse maestro del Gremio de San Lucas de Amberes para poder continuar con su taller. Por desgracia, no se conservan referencias, al faltar los registros de 1541. Dada la influencia que experimentan sus obras respecto a algunos pintores italianos como Andrea del Sarto, Rafael o Leonardo, algunos estudiosos han supuesto que pudo haber estado en Italia, pero no existen pruebas de ello, por lo que debió acceder a sus obras por vía indirecta. Entre las pinturas que llevó a cabo destacan las que realizó entre 1540 y 1555 (como es el caso de la tabla del Banco de España) en que se marchó a Inglaterra, donde pensaba triunfar como retratista, algo que no pudo lograr, sumiéndose en la locura; de ahí que se le conociera como «el Loco Cleef» («Sotte Cleef»), de acuerdo con el testimonio de Karel van Mander. Cornelis retornó a Amberes, donde vivió hasta su muerte sin recobrar ya la razón.

Aunque la tabla del Banco de España copia la *Madonna Corsini* de Andrea del Sarto, no es un duplicado literal. Cornelis introdujo variantes, que pueden llegar a cambiar algún aspecto de la composición como la posición y la actitud del Niño Jesús, que gira hacia la izquierda, en sentido contrario al de la obra de Andrea y deja ver su rostro y no solo el perfil, oculto en la penumbra en el original. A ello se suman los cambios que experimenta la iconografía incorporando el dolor de la pasión. Característica resulta también la transformación de los tipos humanos seleccionados, en particular la Virgen y el Niño, de formas más llenas, propios de Cornelis, que se alejan de los del pintor florentino.

La versión que hizo Cornelis van Cleve en esta tabla del Banco de España, muy bien conservada, hace gala de dos de las características del pintor que más se valoraban en su tiempo, su rico colorido y su fino modelado. En ella se muestra a la Virgen con el Niño, san Juanito y tres ángeles bajo un rico paño en forma de baldaquino, sujeto con lazos a las ramas de dos árboles, que dejan ver tras ellos el azul del cielo. Fiel a su formación en la tradición de la pintura flamenca se aprecia en ella su interés por la traducción de las calidades, patente en la forma de reproducir la piedra de que está hecho el escalón, a modo de plinto, sobre el que se sienta María, con sus desgastes. Y también traduce con idéntico interés el iris, las mariposas o las telas. De entre ellas cabe destacar la de tipo oriental con rayas paralelas del tocado de la Virgen. Como ya señaló Pérez Sánchez en 1988, esta prenda aparece en otras pinturas de Andrea del Sarto. Cornelis van Cleve la incorporó a otras obras de temática religiosa. Cabe suponer que tomó este elemento del pintor florentino, y que no fue él quien lo inventó. En cualquier caso, no figura en las otras réplicas de la *Madonna Corsini* de mano de Cornelis, como la que se subastó en el Dorotheum de Viena en el año 2013. Esta última presenta variantes respecto a la del Banco de España, entre ellas la ausencia del iris y de las mariposas y la incorporación del paño y del cojín sobre el plinto de piedra o la cruz que sostiene el Niño Jesús en lugar de la mariposa.

La *Madonna Corsini* muestra a María como Virgen de la Humildad, con el Niño y rodeada de ángeles músicos, a los que se suma san Juanito. Aunque el tipo iconográfico se repitió en Italia desde el Trecento, en este caso Andrea del Sarto lo hizo diferir del prototipo original. La Virgen no está en plena naturaleza, sentada en el suelo, sino sobre la piedra de una escalinata y con una especie de baldaquino sobre ella, alusivo a su condición de Madre del Redentor. En la tabla del Banco de España, Cornelis van Cleve dio un paso más y los ángeles no son músicos, sino que el de la derecha, de perfil, sostiene en su mano una manzana, que alude a Cristo como nuevo Adán que toma el peso del pecado y lo redime con su muerte. Esta idea de la redención se repite en toda la obra, como se comprueba en el color rojo de las vestiduras de la Virgen y en su rostro ensimismado, anticipos del dolor de la pasión en los días felices de la infancia. La refuerza también la presencia del iris, alusivo asimismo al dolor de la pasión, mientras que la mariposa simboliza la resurrección de Cristo, tras su muerte en la cruz, como ha señalado Ferguson en 1956, en su obra *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Aunque esta obra debería denominarse *Virgen del iris*, por ser esta la flor que el pintor dispuso en primer plano contra el escalón, en lugar de *Virgen del lirio*, que no figura en ella, son tantos los años en los que aparece en los registros del Banco de España con ese nombre, que hemos creído conveniente mantenerlo.

[ PILAR SILVA ]

▲

**Mariano Salvador Maella (taller)**
**Carlos III con armadura, 1783**

Óleo sobre lienzo. 160 × 117 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1782
Colección Banco de España

Procede de la colección del Banco de San Carlos junto con los retratos de Carlos IV y de María Luisa como príncipes de Asturias. Fue este retrato del rey seguramente el encargado a Maella en 1782 por los directores del Banco, pero cuya ejecución, según la carta de excusa de Maella a Floridablanca del 21 de enero de 1783, se encomendó a un discípulo que bien pudo haber sido Ginés Andrés de Aguirre. Es posible que en el caso del retrato del rey, que había dado nombre al Banco, Maella hubiera supervisado directamente la obra y su ejecución.

La composición repite el modelo de Anton Raphael Mengs fechado hacia 1765, que se había convertido en el retrato oficial del monarca y cuya primera versión, de mano del pintor alemán, conserva el Museo del Prado (P-2200). Había sido replicado en numerosas ocasiones, si bien ninguna podía atribuirse ya al propio Mengs, quien, como era habitual en su tiempo, había dejado la ejecución de las copias a sus ayudantes. Sería grabado en numerosas ocasiones, una de ellas por Manuel Salvador Carmona, precisamente en 1783 (E. Páez: *Iconografía Hispana*, 1966, núm. 1711-1763). La copia del Banco de San Carlos presenta una curiosa variante respecto al original de Mengs, ya que el rey luce, junto al collar del Toisón y a las grandes cruces de Saint-Esprit y San Genaro —como en el del Prado—, el collar, la banda y la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, que había sido establecida por el rey en 1771, seis años después de la ejecución del retrato autógrafo de Mengs. Esta circunstancia indica que el retrato del Banco de San Carlos tuvo como modelo la réplica del original del pintor alemán, pintada con motivo de la creación de la Orden y perteneciente asimismo al Museo del Prado (P-5011), depositado en la Real Sociedad Económica Matritense. Pudo ser este seguramente obra de Maella, ya que en la documentación de palacio consta que el retrato del rey según el modelo de Mengs se copió frecuentemente por Bayeu o Maella, al menos desde 1773.

Es evidente que para el encargo del Banco de San Carlos se empleó el modelo más reciente, en el que el monarca luce la orden que había fundado en 1771, pero sin que se modificara la apariencia del rey, su edad o la fisonomía planteada originalmente por Mengs. El retrato original del gran pintor alemán respondía aún al carácter heroico del rey, preparado para la guerra y por ello con armadura y bengala o bastón de mando militar, así como banda de capitán general de su ejército y manto púrpura forrado de armiño, símbolo máximo del poder regio. Junto a ello contrasta la serena expresión del rey, que sonríe ligeramente, lo que simbolizaba en los retratos de los reyes de ese período la idea del buen gobierno y del monarca como padre bondadoso de sus súbditos.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Mariano Salvador Maella (taller)**
**El príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, 1783**

Óleo sobre lienzo. 160 × 116 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1782
Colección Banco de España

▲

**Mariano Salvador Maella (taller)**
**María Luisa de Parma, princesa de Asturias, 1783**

Óleo sobre lienzo. 159 × 115 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1782
Colección Banco de España

En la sociedad del Antiguo Régimen las efigies reales, desde sencillas estampas a óleos declamados por los más insignes pinceles, vendrían sin duda a suplir la presencia física de determinados miembros de la familia real en un sinfín de ceremonias públicas e institucionales por todo el feudo hispano. A comienzos de 1783 se aborda la adecuación de un inmueble, alquilado al conde de Sástago en la calle de la Luna, como sede del naciente Banco Nacional de San Carlos. Por ello, y con objeto de presidir el dosel de la Sala Grande de Juntas Generales de este edificio, la propia institución recurre al pintor Mariano Salvador Maella (1739-1819) para la realización de un retrato de Carlos III y su correspondiente pareja de efigies de los príncipes de Asturias. La primera junta de accionistas se celebraría el 20 de diciembre de 1782, todavía de manera provisional en «[...] la posada del Excmo. Señor Dn. Manuel Ventura Figueroa, Governador del Consejo Patriarca electo de las Indias», con toda seguridad sin retrato alguno del monarca. No obstante, el 21 de enero del año siguiente Maella redactaba al conde de Floridablanca la siguient e misiva: «Exmo. Sor. Los Directores del Banco Nacional de San Carlos me han hablado para que le s haga los retratos del Rey, de los Príncipes nuestros Señores y demas Personas Reales, para colocarles en la Sala de la Dirección del Banco. Yo les he respondido que me era imposible complacerles respecto a que apenas me basta el tiempo para las obras que de orden de S.M. estoy trabajando, y que lo mas que puedo hacer por ahora para servirles es que a mi vista copie los retratos uno de mis discípulos pero como de qualquier modo no me parece justo sacar yo mismo ni permitir se saquen copias de unos retratos hechos de ordn. de S.M. sin saber si sera de su Rl. agrado. Suplico a V.E. rendidamente se digne mandar avisar lo que devo hacer en este asunto pues sin su ordn. a nada procedere». En efecto, la opinión de Carlos III en lo concerniente a este asunto de protocolo iconográfico no se haría esperar, ya que el 27 de ener o se contesta al mencionado secretario de Estado: «Exmo. Sr. Parece que no habrá inconveniente en que se

hagan estas copias por el discípulo que Maella dice. Que se haga».

Era totalmente cierto que a comienzos de 1783 Mariano Maella estaba inmerso en la realización de varias comisiones ya autorizadas por el propio monarca, siendo una de ellas un monumental lienzo representando la «Asunción de la Virgen» como advocación del altar mayor de la Colegiata de Talavera de la Reina. Este llamamiento se enmarcaba en el contexto del frenético mecenazgo artístico que discurría a través de toda la diócesis del poderoso arzobispo de Toledo, Francisco Antonio Lorenzana. Además, en lo que respecta al propio capítulo de retratos, nuestro protagonista testimonia en uno de sus memoriales cómo: «[...] En el año de 83 hizo de orn de S.M. los Retratos del Rey y Principes N. Sres. para remitirlos al Sor. Infante Dn. Luis y otro de S.M. para Constantinopla». En efecto, en la testamentaría de 1797 del infante don Luis aparecen inventariados estos tres retratos como de Maella, pasando a continuación por herencia a la condesa de Chinchón y por consiguiente a la colección de Manuel Godoy. Tras la incautación de los bienes del Príncipe de la Paz, Frédéric Quilliet también los cataloga, aunque ya como anónimos, e incluso el retrato de Carlos III con armadura simplemente como «copia de Mengs». Estos cuadros, con el resto de la colección de Godoy, fueron depositados en la Real Academia de San Fernando para bastante tiempo después —en febrero de 1891— ser seleccionados de igual modo sin autoría con destino a la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Bilbao y se depositarían más adelante, en 1913, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El desconocimiento de la trascendental noticia acerca de esta procedencia del infante don Luis ha comportado que estos lienzos —de los que ya se puede afirmar sin lugar a dudas que son originales de mano del propio Mariano Maella— hayan permanecido hasta la fecha bajo la atribución de su discípulo Ginés Andrés de Aguirre, incluso a pesar del reciente levantamiento del depósito de Bilbao, en mayo de 2013, por parte de la propia Real Academia de San Fernando.

El prototipo de esta pareja de retratos de Carlos y María Luisa de Parma sería concebido por Mariano Salvador Maella en 1782 en el contexto de la comisión de un extenso gabinete de unas diez efigies de la familia real, que se enviaría a Lisboa en octubre de ese año a modo de íntimo presente de Carlos III a la reina María I de Portugal. En esta coyuntura es incuestionable que el valenciano proyectaría de manera casi simultánea un par de juegos de retratos de los príncipes de Asturias, uno para ser remitido a la corte portuguesa y otro con la finalidad de preservarse en su propio taller, por si en un futuro se requerían nuevas versiones. Esta práctica de realizar *ricordi* de retratos tuvo que estar bastante extendida. En lo que concierne a nuestro prototipo de 1782 de los príncipes de Asturias muy pronto habría de llegar la solicitud inaugural de nuevas copias: en 1783 una pareja para el Banco de San Carlos, objeto del presente estudio, y otra algo después llamada a remitirse al infante don Luis en su destierro en el palacio de la Mosquera en Arenas de San Pedro.

Como ya se ha advertido en alguna otra ocasión, esta iconografía de los príncipes de Asturias proyectada en 1782 por Mariano Salvador Maella nacía llamada a sustituir la oficialidad del anterior prototipo de 1766 de su maestro Anton Rafael Mengs. En la etiqueta de la corte hispana la omnipresente imagen mengsiana de Carlos y María Luisa de Parma había tenido una pervivencia de casi dos décadas. Carlos III sería sin duda de la opinión de que ya era conveniente proyectar a sus súbditos un nuevo mensaje dinástico para unos príncipes llamados a alcanzar muy pronto el trono de España. Uno de los detalles más reveladores de la gran trascendencia de este llamamiento de Maella es que el pintor obtuviera el permiso para esbozar los rostros del natural «[...] teniendo la honra de hacerlos por las mismas personas Rs.». De hecho, en esta circunstancia pudo quizás incluso residir la explicación de por qué la junta del Banco de San Carlos recurriría al valenciano, en detrimento de otros pintores de cámara como Francisco Bayeu, para la materialización de los retratos llamados a presidir el protocolario dosel de la Sala Grande de Juntas Generales. En este moderno prototipo de Maella se advierte, además del implacable paso del tiempo en los rostros, una programática actualización de la escenografía cortesana. Si en 1766 Mengs inmortaliza en un jardín a un joven matrimonio que se acaba de casar, ahora en 1782 el valenciano es requerido para componer unos retratos de vocación bastante más oficial y pública. La originaria imagen del príncipe Carlos, cuya principal actividad parece centrase en la caza, ha dejado aquí paso a la de un heredero capaz ya de asumir la tremenda responsabilidad que suponía la Corona española. Por otro lado, en 1766 María Luisa de Parma aún no había sido madre, mientras que en 1782 a sus treinta y un años la princesa había tenido ya al infante Carlos Clemente, lamentablemente fallecido en 1774, y en 1781 acababa por fin de nacer otro nuevo heredero varón, el infante Carlos Eusebio. Además, en fechas coincidentes a la concreción material de esta pintura de Maella, la princesa daría a luz a la infanta María Luisa Josefina, aunque acontecería de manera casi simultánea la muerte, con poco más de cuatro años, de su hija la infanta María Luisa Carlota. De hecho, no puede ser casual que Maella represente a la princesa de Asturias con un traje de color azul y blanco a modo de sutil alusión visual al manto de la Inmaculada Concepción.

Nada más conocer Maella a comienzos de 1783 este posible encargo por parte del Banco de San Carlos, el artista procede a solicitar la pertinente autorización de Carlos III para poder reproducir el aludido modelo de 1782 de los príncipes. Esta precaución por parte del valenciano en replicar una iconografía concebida en principio tan sólo para encargos que emanaran directamente del propio monarca y no de la corte, contrasta sin embargo con la libertad de actuación

que disfrutaría su competidor Francisco Goya tan sólo unos años después, a comienzos de 1789, al concluir la siguiente iconografía oficial de Carlos y María Luisa de Parma. En el archivo del Banco de España se ha localizado la noticia inédita de que Maella, en persona, cobraría tres mil seiscientos reales por la realización de este gabinete de retratos, aunque el comitente estuviera apercibido de que su realización material sería tan sólo por parte de un asistente, pero bajo la supervisión del maestro y es de imaginar que con algunas de sus pinceladas en zonas muy concretas de la pintura. Como si de una fábrica se tratara, Maella cobra estos lienzos copiados por algún discípulo como si fueran suyos, de igual modo que a lo largo de 1789 Francisco Goya facturaría multitud de retratos de Carlos IV y María Luisa, que por fuerza tuvieron que ser ejecutados por su discípulo Agustín Esteve.

En paralelo, la documentación localizada en el archivo de esta institución viene a testimoniar cómo estos retratos de los príncipes de Asturias del Banco de San Carlos continuarían presidiendo el dosel de la Sala Grande de Juntas Generales, incluso a lo largo de todo el reinado de Carlos IV. Como se ha comentado con anterioridad, este *pendant* se completaría en el taller de Maella con una réplica del retrato de Carlos III con armadura de Mengs, a imagen del otro gabinete que se remitiría más adelante al infante don Luis. No obstante, hacia 1786 en esta institución bancaria esta imagen del monarca se consideraría anticuada y se comisionaría a Francisco Goya la realización de un retrato de cuerpo entero. Todavía queda pendiente profundizar en las razones por las que en los últimos años del reinado de Carlos III acontece un fugaz intento por modificar la iconografía del monarca, y en este moderno contexto habría que entenderse la comisión a Francisco Goya de la serie de efigies de Carlos III como cazador y la ya mencionada en traje de corte del Banco de San Carlos.

[ JOSÉ MANUEL DE LA MANO ]

▲

**Francisco de Goya**
**José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, 1781-1783**

Óleo sobre lienzo. 196 × 116,5 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

El retrato del conde de Floridablanca en el que sostiene en su mano derecha el documento de creación del Banco de San Carlos es una obra excepcional por sus características de promoción de la figura de un político, en este caso el secretario de Estado, cargo supremo que ejercía desde 1777. Era de los primeros ministros de esa categoría en España que no procedía de la aristocracia, sino que en su caso pertenecía al mundo de la legislatura y era hijo a su vez de un hombre de letras. Floridablanca había estudiado leyes en Murcia, su ciudad natal, y

luego en Orihuela, para doctorarse en Derecho por la Universidad de Salamanca. Había sido nombrado fiscal supremo de lo Criminal del Consejo de Castilla, pero en 1776, por su estrecha colaboración con el conde de Aranda y Campomanes, fue enviado como embajador a Roma para gestionar la disolución de la Compañía de Jesús, éxito inmediato que le valió en 1773 el título de conde de Floridablanca. En Roma no solo se dedicó a la política, sino que debió de sentirse admirado por la Ciudad Eterna y su legado artístico y cultural, ya que una de sus empresas posteriores fue el decidido fomento de las artes —también como instrumento político—, y en su colección había pinturas y retratos procedentes de Italia.

En este retrato el conde viste de verde, tal vez por ser aquí propaganda de su fomento de la economía y con ello del dinero, al que se daba ese color simbólico, y luce la banda y la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos®III que había recibido en 1773. Esta obra se le debió de encargar a Goya poco después del que conserva el Banco de España, fechado en 1783, donde el personaje vestía de rojo y se le representaba en su faceta de protector de proyectos de ingeniería. El conde está solo en el cuadro del Prado, entrando decidido en la estancia en penumbra e iluminado por su sola presencia, mientras que en el documento que muestra en su mano se lee «Memoria p.ª la formacion del Banco nacional de S.n Carlos».

El memorial fue publicado por Cabarrús en 1782, por lo que el retrato ha de ser posterior a ese año, aunque la entrega al rey del primer papel de la constitución del Banco tuvo lugar en octubre de 1781, que lo firmó finalmente en junio de 1782.

Floridablanca había sido un decidido protector de Goya desde su nombramiento para la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780 y tras su regreso de Zaragoza donde había pintado el gran fresco de *Regina Martyrum* en una de las capillas de la basílica del Pilar. Los problemas que tuvo allí con el cabildo y con su cuñado, Francisco Bayeu, alteraron la carrera del artista, que se vio fuera de los contratos de Palacio que no recuperó hasta 1786, cuando hizo las paces con aquel. El apoyo de Floridablanca fue decisivo —y Goya se lo cuenta a su amigo Martín Zapater en la correspondencia de esos años—, ya que lo eligió como uno de los artistas encargados de los grandes lienzos de altar de la basílica madrileña de San Francisco el Grande, donde pintó *La predicación de San Bernadino de Siena*. El conde solicitó asimismo de Goya el retrato mencionado, que conserva ahora el Banco de España, y lo introdujo, posiblemente, en la comisión de los retratos de los directores del Banco de San Carlos, mientras que se debió a él, con seguridad, la introducción de Goya como retratista de la pequeña corte del infante don Luis de Borbón en su palacio de Arenas de San Pedro, donde según el artista le decía a Zapater ya habían estado otros pintores que no satisficieron las demandas del infante. Era difícil encontrar en esos años retratistas que alcanzaran la calidad y la veracidad en la captación de los modelos que ya había conseguido Goya, y en este —que debe de estar tomado de su retrato de rojo, que es sin duda del natural, a pesar de la simplificación de los rasgos debida a la repetición del original, o de la moderada expresividad— ha conseguido con acierto la altiva y dominante figura de Floridablanca.

[ MANUELA MENA ]

**Diego Evans**

**Reloj de caja alta, c. 1770-1780**

Madera lacada y bronce dorado,
241 × 50 × 24 cm
Adquirido por el Banco Nacional de San Carlos en 1827
Colección Banco de España

A mediados del siglo XVII, tuvo lugar un avance significativo en la medición del tiempo gracias a la invención del péndulo. Los primeros mecanismos de fabricación inglesa utilizaron como órgano regulador el escape de paleta. Los péndulos eran cortos y tenían un amplio arco de oscilación. Cuando se inventó el escape de áncora, la oscilación disminuyó y fue posible ocultar el mecanismo en el interior de una caja de madera. Los ebanistas crearon una nueva pieza de mobiliario que, además, protegía a la maquinaria del polvo, evitando que se estropeara. Desde ese momento, los relojes de caja alta de fabricación inglesa se multiplicaron por doquier y se convirtieron en una de las piezas más cotizadas de la relojería europea. Destacan por la perfección de sus máquinas y, como en este caso, por la belleza de sus cajas.

El relojero inglés Diego Evans firma la esfera de este reloj de caja alta o de pie. La caja, de madera lacada, está adornada con decoración chinesca. El cabezal luce un copete denominado «de pagoda», rematado con tres plintos —uno central y dos laterales—. En origen pudo llevar sobre ellos un pináculo en forma de bola o de jarrón. Dos columnas de madera lacada con capiteles dóricos elaborados en metal pavonado flanquean la puerta con cristal que protege las muestras. El cerco de la puerta también es de madera lacada. La esfera, como suele ser habitual, es de latón dorado. El dial horario, fabricado en plata, exhibe los números esmaltados en negro, romanos para las horas y árabes —de cinco en cinco— para los minutos. El interior del dial está adornado con la técnica del picado o granulado, típico de la relojería inglesa. El segundero está situado en una esfera o muestra auxiliar debajo de la cifra de las

XII. La ventana rectangular abierta encima de la cifra de las VI indica el calendario. Se completa la esfera con el cañón de las agujas y dos bocallaves que sirven para dar cuerda al reloj. Debajo del cañón de las agujas, en una tarjeta rectangular, el autor firma: DIEGO EVANS / Bolsa Real / LONDRES. Las agujas de metal pavonado están ornamentadas con un dibujo calado. Encima del dial principal se colocaba un dial auxiliar que permitía repicar o silenciar la sonería: TOCAR/SILENCIO. El resto de la esfera está decorada con planchas de metal caladas que reproducen motivos vegetales. Los letreros, como puede apreciarse, están escritos en castellano.

El tronco o cuerpo que sostiene el cabezal es de líneas rectas, y el zócalo presenta un perfil rectangular, con una moldura lisa que enmarca una escena chinesca lacada en tonos negros y dorados. Además, la caja cuenta con una puerta delantera moldurada en el borde, con cerradura, que al abrirse permite ver el péndulo. El reloj dispone de una máquina inglesa de platinas rectangulares con dos trenes: uno para la marcha y otro para la sonería. El tren de marcha o movimiento se regula con un escape de áncora y péndulo. El tren de sonería da las horas y las medias y se regula gracias al venterol.

La caja de este reloj responde al modelo *longcase* o *grandfather* característico del estilo Chippendale inglés, elaborado en la segunda mitad del siglo XVIII y decorado con motivos chinescos. En la escena que decora el frente del tronco se intenta dar sensación de profundidad gracias a un paisaje con arquitecturas y jardines dispuestos en terrazas. Varios personajes distribuidos por la arquitectura completan y dan vida a la escena. Un sol entre nubes destaca en la parte superior. Resulta curioso que, a diferencia de otros ejemplares elaborados en los mismos años, la caja no esté decorada en los cuerpos laterales.

Estas cajas, destinadas al comercio europeo, imitan las pinturas costumbristas que el arte oriental distribuyó de manera generalizada en el siglo XVIII. Fue tanta la demanda que en Alemania se imitaron estas cajas sustituyendo la costosa laca por capas de *gesso* (yeso) barnizadas. Este reloj se registró en un inventario fechado en 1827 de los muebles conservados en las oficinas de la Caja de pago del Banco Nacional de San Carlos. Volvemos a encontrarlo mencionado en otro inventario fechado el 4 de enero de 1851 decorando la «Pieza Corrida de Contador».

[ AMELIA ARANDA HUETE ]

## 2. Juan Agustín Ceán Bermúdez y el Banco de San Carlos

Juan Agustín Ceán Bermúdez fue figura capital para la creación de la imagen pública del Banco de San Carlos. Por recomendación de Jovellanos (su paisano, amigo y protector) a Cabarrús, ingresará como contable del Banco en 1783. Posteriormente es nombrado oficial mayor de la Secretaría desde donde propició el encargo a Francisco de Goya de los retratos de los primeros directores. El buen juicio de Ceán favoreció la adquisición de obras de arte que enriquecieron la institución. Interviene en el desarrollo de la iconografía bancaria, participa en el diseño del emblema del Banco y sugiere a los artistas encargados de la realización de cédulas, billetes y otros documentos. Organizó, además, el importante archivo, entre cuyos documentos destacan los que se refieren a la fundación del Banco, los relativos a la financiación de obras públicas y curiosidades como los apuntes que recogen las acciones compradas por Goya o los pagos por sus retratos. La caída de Cabarrús propició su salida del Banco en 1791, incorporándose a su nuevo destino, un destierro encubierto, en el Archivo de Indias (Sevilla).

▲

**Francisco de Goya**
**Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1786-1793**

Óleo sobre lienzo. 122 × 88 cm
Colección particular

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) fue uno de los más interesantes y eruditos amigos de Goya, de quien el artista debió de recabar consejo para alguno de sus proyectos, sobre todo los de sus series de aguafuertes. Ambos llevaron vidas rigurosamente paralelas, ya que nacieron y murieron casi al mismo tiempo: Goya en 1746, tres años antes de Ceán, quien debió de sentir la muerte del gran pintor ocurrida en Burdeos en abril de 1828, unos meses antes de que falleciera él mismo en Madrid en enero de 1829. De quien fue historiador y pintor aficionado, que había comenzado sus estudios de pintura con Anton Raphael Mengs, dejó Goya dos espléndidos ejemplos de su maestría en el género del retrato: este al óleo y de cuerpo entero, en el que Ceán aparece como el apasionado coleccionista de estampas que fue, y el dibujo a lápiz rojo, de gran intensidad y agudeza en la captación de la personalidad incisiva y sagaz de su amigo. Debió de ser este último preparatorio para el frontispicio del monumental *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de 1800, que finalmente no llevó ilustraciones, y proyecto para el que Goya preparó asimismo dibujos de las efigies de varios pintores españoles, entre los que estaban, por ejemplo, Zurbarán y Alonso Cano.

Ceán Bermúdez, después de su contacto con Mengs en el decenio de 1770, siguió, sin embargo, más adelante una actividad acorde con sus intereses intelectuales. Tuvo el apoyo de su paisano y amigo Gaspar Melchor de Jovellanos, nacido como él en Gijón, de quien Ceán había sido paje y después secretario desde su temprana juventud, acompañándole a las diversas ciudades donde estudió, y más tarde a su destino como alcalde del crimen en Sevilla, hasta su regreso a Madrid en 1778. En 1783, Jovellanos le facilitó su ingreso en el recién creado Banco de San Carlos, donde Ceán llegó a ser primer oficial de la secretaría. Entre sus cometidos debió de encargarse también de la creación del archivo o de la iconografía específica y de los símbolos relacionados con la actividad bancaria, como en los billetes y otros documentos. Desde su posición y autoridad Ceán tal vez influyó en el encargo a Goya de los retratos de los primeros directores del Banco, así como de los del rey, Carlos III, y de Francisco de Cabarrús, ya en 1787, de quien en este año era, además, su secretario. Esa influencia admitida por todos no es, sin embargo, tan segura, pues el artista contaba ya por sí mismo con el favor del secretario de Estado, el conde de Floridablanca, a quien había retratado en 1783 y quien le había apoyado en el encargo de uno de los grandes lienzos de altar para la basílica de san Francisco el Grande, en 1782. Goya, además, conocía también a Jovellanos con anterioridad a sus trabajos para el Banco, por su ingreso en la Academia de San Fernando en el mismo año que aquel, en la primavera de 1780, y a quien también había retratado antes de 1783.

La fecha en que Goya pudo haber retratado a su amigo ha sido objeto de debate en la bibliografía especializada, ya que se ha situado recientemente hacia 1786, cuando con anterioridad se consideraba de fines del decenio siguiente. Se ha relacionado con el retrato de su mujer, Manuela Camas y las Heras (Budapest, Szépmuvészeti Múzeum), con la que el erudito

casó en Madrid en ese año, y atribuido también al artista, que se fecha ambiguamente en el museo húngaro, al datarlo en su página al mismo tiempo en 1785 y 1792. El concepto y la ejecución de esta obra son, sin embargo, muy distintos a los de otros retratos femeninos, seguros de Goya y de ese período, como el de la marquesa de Pontejos (Washington, National Gallery of Art) y el de la duquesa de Osuna, tanto en el que aparece de tres cuartos y sola (Madrid, colección Marita March) como en el que preside, sentada, el gran retrato familiar (Madrid, Museo del Prado), y está aún más lejos de los del decenio siguiente, como el de la duquesa de Alba de blanco (Madrid, colección duque de Alba). La fecha tradicional, según la bibliografía, del retrato de Ceán Bermúdez aquí expuesto, hacia 1796 o 1797, cercano a la ejecución por Goya de los aguafuertes de los *Caprichos*, no coincide con la apariencia de Ceán en esos años. Se conoce bien por el dibujo de ese período o incluso posterior, ya de 1798 o 1799, cuando este preparaba la publicación de su diccionario. Aparece en este último avejentado y grueso, ligeramente inclinado hacia delante, más acorde con la edad de cincuenta años que estaba a punto de alcanzar. En 1786, cuando contrajo matrimonio, tenía treinta y siete años, y su aspecto sería cercano al del retrato de Goya, en el que representa unos treinta cinco o cuarenta años. Ceán se vio obligado a dejar la corte en 1790, a la caída de Cabarrús, y se trasladó a Sevilla con su familia para hacerse cargo de la ordenación del Archivo de Indias. Tuvo finalmente más tiempo para sí mismo y empezó entonces su intensa dedicación a nuevas investigaciones y publicaciones sobre arte, sobre la pintura sevillana y Murillo, así como tal vez a pensar ya en su importante diccionario. En esa ciudad coincidió con Goya en dos ocasiones, la segunda en 1796, cuando el artista residió en Andalucía durante casi un año —en Cádiz especialmente— y visitó Sevilla en el mes de junio. Sin embargo, podría ser de mayor interés con relación al retrato el viaje del artista a Andalucía en enero de 1793, cuando se detuvo en Sevilla y, tal vez, en casa de Ceán donde cayó enfermo a principios de febrero. Este lo acompañó a Cádiz; allí los médicos tenían gran fama, y lo dejó en casa de Sebastián Martínez, el importante comerciante riojano que residía allí y a quien Goya había retratado en Madrid en 1792. La grave enfermedad del artista lo retuvo en Andalucía hasta la primavera, posiblemente hasta finales de mayo, cuando se documenta de nuevo su presencia en la corte. En 1792, Goya había comenzado ya a pensar en la serie de aguafuertes de los *Caprichos* y pudo ser esa la razón de su viaje, que le permitiría conocer la colección de estampas de Ceán, y discutir su proyecto por los conocimientos de este sobre la materia. Tendría allí, además, la posibilidad de estudiar también, si se acercaba a Cádiz, la rica colección de Sebastián Martínez, a quien Ceán, sin duda, había ayudado en sus adquisiciones. Esa fecha del invierno de 1793 en Sevilla, antes de caer enfermo Goya, puede ser la más acertada para la cronología del cuadro. La edad de Ceán podría ser la que representa en el cuadro, ya que tenía aún cuarenta dos años, pues había nacido en septiembre, mientras que la casaca de lana de mohair indica un período invernal. La peluca, por otra parte, coincide exactamente con la moda de ese año, por los dos rizos laterales que caen hasta la parte inferior de las orejas, como evidencia, por ejemplo, el retrato del duque de Alba por Wertmüller, fechado en 1792 (Madrid, colección particular). Por otra parte, la actividad de Ceán, sentado a su mesa de trabajo llena de estampas, preparado a debatir con Goya sobre su proyecto de los *Caprichos*, coincidiría mejor que cualquier otra con la ejecución de esta obra magistral, de avanzada libertad técnica. Ha sido posiblemente esta cuestión, así como el claroscuro intenso, similar al del retrato de Jovellanos, de 1798, lo que determinó que se situara en una fecha avanzada, ya de fines del decenio de 1790.

El retrato es, sin duda, una de las obras maestras de Goya en esta faceta esencial de su producción, en que describe a Ceán de un modo admirable, con naturalidad, elegancia y dignidad, revelando la personalidad del erudito, seguro de sí mismo y con absoluta confianza en su superioridad intelectual. La sorprendente disposición de la figura en el espacio, con esa perspectiva ligeramente forzada de abajo hacia arriba, que procuran sus piernas cruzadas y en primer término, con el pie dirigido hacia el espectador, determinan que el personaje se sitúe por encima de este, al que mira desde su altura, y que incluso lo mantenga a distancia con la punta del zapato. La sencillez realista de esta actitud de Ceán, supone una novedad con respecto a los retratos más formales de Goya de años anteriores, y si bien el artista no debió de buscar criticar a su amigo al utilizar una idea compositiva que lo describe como un personaje orgulloso, sí lo define con justeza. En la correspondencia de Ceán aparece con frecuencia una cierta superioridad como, por ejemplo, en la carta a Tomás de Veri cuando, años más tarde, se refería al lienzo de las santas Justa y Rufina que Ceán le encargó a Goya, en 1816, para la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla: «Ya conoce Vm a Goya, y conocerá cuanto trabajo me costará inspirarle tales ideas (tiernas y decorosas actitudes y afecto de las virtudes que tuvieron) tan opuestas a su carácter. Le di por escrito una instrucción para que pintase el cuadro, le hice hacer tres o cuatro bocetos, y por fin ya está bosquejado el cuadro grande, que espero salga a mi gusto». Teniendo en cuenta el temperamento del artista es posible que se rebelara contra ese tipo de imposiciones de Ceán, pero su extraordinaria capacidad para captar la personalidad de sus modelos hizo aquí el resto: conseguir la descripción profunda del personaje y matizarla para plasmar a un tiempo los defectos y las virtudes del retratado. Nada tiene que ver Goya aquí

con retratos convencionales de elegancia británica, como se ha sugerido recientemente, sino que el de Ceán es, en realidad, una idea subversiva y contraria a las establecidas en ese período, que debió de sorprender, y sin duda agradar al erudito. La presencia fundamental de las estampas sobre la mesa revela asimismo un modo distinto de aproximación al modelo, al no elegir la consabida vertiente oficial ni la de escritor o historiador, sino en este caso la del coleccionista de una materia sofisticada, de la que eran conocedores en ese tiempo y en España solo unos pocos entendidos y los artistas.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Bartolomé Maura y Montaner**
**Retrato de Francisco Cabarrús, vizconde de Rambouillet y I conde de Cabarrús, c. 1895**

Carboncillo sobre papel verjurado, 28 cm Ø
Encargo al autor c. 1895
Colección Banco de España

Excepcional dibujo en formato circular que reproduce, casi a tamaño natural, el busto de Francisco Cabarrús del retrato de cuerpo entero del financiero pintado por Agustín Esteve hacia 1798, pintura recientemente adquirida para la colección del Banco de España. El dibujo se halla firmado en el paspartú, y no hay razón para dudar de su autoría, ya que corresponde claramente con el modo de hacer de Maura quien, no en vano, está reconocido como uno de los mejores intérpretes de pintura de la escuela española, especialmente dotado como retratista. Además, estaba vinculado como segundo grabador a la Fábrica de billetes del Banco desde 1887, y la grafía de la inscripción es semejante a la firma que el artista incluía en las láminas de los billetes que grababa.

En este caso, el dibujo es muy similar a otros ejemplares conservados del grabador mallorquín: está realizado a carboncillo, resaltándose los contornos y ciertos elementos con el lápiz, mientras hace uso del clarión para conseguir pequeños toques de luz. Lo más destacado, sin embargo, es que, aparte de reproducir con absoluta veracidad la pintura de Esteve, le otorga al retrato una gracia y una delicadeza de los que carece el original.

La emisión de un billete de 1000 pesetas, con fecha del 1 de mayo de 1895, que incluye en el anverso la misma imagen de Cabarrús según el retrato de Esteve, lleva a relacionar el dibujo de Maura con el proceso creativo de dicho billete. No se ha localizado documentación en que se registre la decisión de incluir tal imagen en un nuevo billete aunque, sin duda, en la elección del retrato pesó el que entonces se creyese pintado por Francisco de Goya y que pareciese una imagen más oficial —pues aparece uniformado— que la que luce Cabarrús en el retrato que le hizo Goya en 1788 con destino al Banco de San Carlos (Colección Banco de España,

P_136). El retrato de Esteve se encontraba entonces en poder de los descendientes de Cabarrús, por lo que se encomendaría a Maura la copia del busto con el fin de sacar, a partir de él, la lámina correspondiente para reproducirlo en el billete.

En la sesión de la Comisión de Administración del Banco del 30 de abril de 1895 se aprobó el dibujo presentado por la Fábrica de billetes, aunque no se mencionan asunto ni autor. Se ratificó en el Consejo de gobierno del 3 de mayo siguiente, acordándose que el billete llevase la fecha de emisión del 1 de mayo de ese año. En marzo de 1897 se informaba de que se iba a proceder al grabado y la preparación de las planchas, y el 21 de noviembre ya se habían concluido los trabajos necesarios de grabado, reproducción, clichés, tintas y moldes para el papel. Finalmente, el billete se puso en circulación desde el 17 de mayo de 1898.

A diferencia de otros billetes grabados por Maura, en este no se incluyó su firma, lo que hace pensar que no fue él quien abrió las láminas y que tal vez se encargase de esta operación Domingo Martínez Aparici, que era primer grabador de la Fábrica de billetes, quien, por el contrario, no solía incluir su firma. También tal vez por ello se decidiese conservar el dibujo de Maura con su firma en el paspartú. No obstante, cabe señalar que el modelo de *putto* que acompaña el medallón con la efigie de Cabarrús es muy similar a los que aparecen en los reversos firmados por Maura en los billetes de 50 y 100 pesetas de la emisión del 1 de junio de 1889, y del de 50 pesetas del 24 de julio de 1893.

[ VIRGINIA ALBARRÁN ]

▲

**Thomas Windmills**

**Reloj de sobremesa inglés bracket, c. 1720**

Madera de caoba y bronce dorado, 65 × 42 × 27 cm
Adquirido por el Banco Nacional de San Carlos en 1783
Colección Banco de España

Desde el siglo XVII, el reloj de sobremesa inglés fue el tipo de reloj más admirado y solicitado por la clientela culta y adinerada. Conocido en España como *bracket*, en su origen era un reloj transportable colocado sobre una repisa suspendida en la pared. Poco después de su invención, por su peso, se colocó encima de una consola. Al presentarse exento, se instaló una puerta de cristal en la parte posterior para contemplar la exquisita decoración de la platina trasera. Por lo general, estas platinas estaban decoradas con motivos vegetales, cartelas, pájaros, etc., cincelados a buril en el metal. También se grababa en ella el nombre del autor. El perfil primitivo de las cajas, de líneas cuadradas, evolucionó pronto y se remató con un copete en forma de canasto, que adoptaría forma de campana a partir de 1720.

La esfera, al principio, era cuadrada, pero los adelantos técnicos obligaron a incorporar

en la parte superior un arco que permitía colocar diales auxiliares. Estas esferas solían encargarse a los plateros, que cincelaban a buril las cifras horarias y las esmaltaban en negro. La abertura de un sector curvo en la esfera permitía observar un pequeño péndulo en los ejemplares que carecían de segundero.

El mecanismo está alojado entre dos gruesas platinas. La fuerza motriz es una combinación de cubo y caracol que permite regular la tensión de la cuerda. El cubo aloja el muelle o cuerda, y el caracol es un cono acanalado en espiral que la tensa. Cuando el muelle pierde tensión por la marcha del reloj, el caracol sujeta la cuerda que envuelve al cubo. El escape transforma el movimiento giratorio en un movimiento de vaivén que oscila según el movimiento del péndulo. El mecanismo de los primeros relojes incorporaba a veces mecanismo de repetición, que daba las horas y los cuartos por unas campanas auxiliares, tirando de una cuerda situada a un lado de la caja.

La importancia de este reloj radica en el autor de la maquinaria y en los datos documentales custodiados en el archivo histórico del Banco de España. Está documentado en 1783. El 7 de junio de ese año, Julián Martínez reconoce que ha recibido de Pedro Bernardo Casamayor 1500 reales por una péndola real. El autor del reloj era Windmills y estaba destinado a decorar el edificio que ocupaba el Banco Nacional de San Carlos en la calle de la Luna.

La caja está fabricada en madera de caoba y es de líneas sencillas y perfil rectangular. Se remata en un copete en forma de campana decorado en la parte superior con una piña, y bellotas en las cuatro esquinas. La peana escalonada imita la madera de ébano y se apoya en cuatro patas de bronce dorado, como los frutos del copete.

La puerta de cristal, con cerradura, protege y permite ver la esfera de bronce dorado cuadrada con arco en la parte superior. El dial horario es de plata dorada, con números romanos para las horas y árabes para los minutos, de cinco en cinco, todos policromados en negro. El interior del dial es de metal, decorado con picado de lustre. Flanqueando la cifra VI, la firma del autor: Windmills/London. Sobre ella, una ventana cuadrangular permite observar el calendario. A través de una abertura longitudinal encima del cañón de las agujas se aprecia el movimiento del pendolín. En el arco de la parte superior, un dial auxiliar para la sonería: Strike/Silent. El resto de la esfera está decorada con placas aplicadas de metal dorado y calado que representan motivos vegetales y rostros femeninos. Completan la esfera el cañón de las agujas y tres bocallaves. Las agujas son de metal pavonado.

En las paredes laterales y trasera se colocaron ventanas acristaladas para observar la máquina y la platina del reloj. Esta platina, de bronce dorado, presenta bellos motivos vegetales cincelados que envuelven la firma del autor Windmills/London. Desde 1734, la Compañía de Relojeros Ingleses estableció que todas las platinas traseras debían estar firmadas para evitar fraudes y falsificaciones por parte de la relojería europea.

La máquina inglesa, con tres trenes, está protegida por platinas rectangulares y pilares en los laterales. El tren de movimiento es un motor de resorte que mantiene el reloj en marcha durante ocho días. El órgano regulador es un sistema de caracol (*fusée*) y cuerda unido a un escape de áncora que da movimiento al péndulo. El tren de sonería es de cuartos y medias por caracol, sistema de sierra y campana. Dispone además de un carillón de seis campanas.

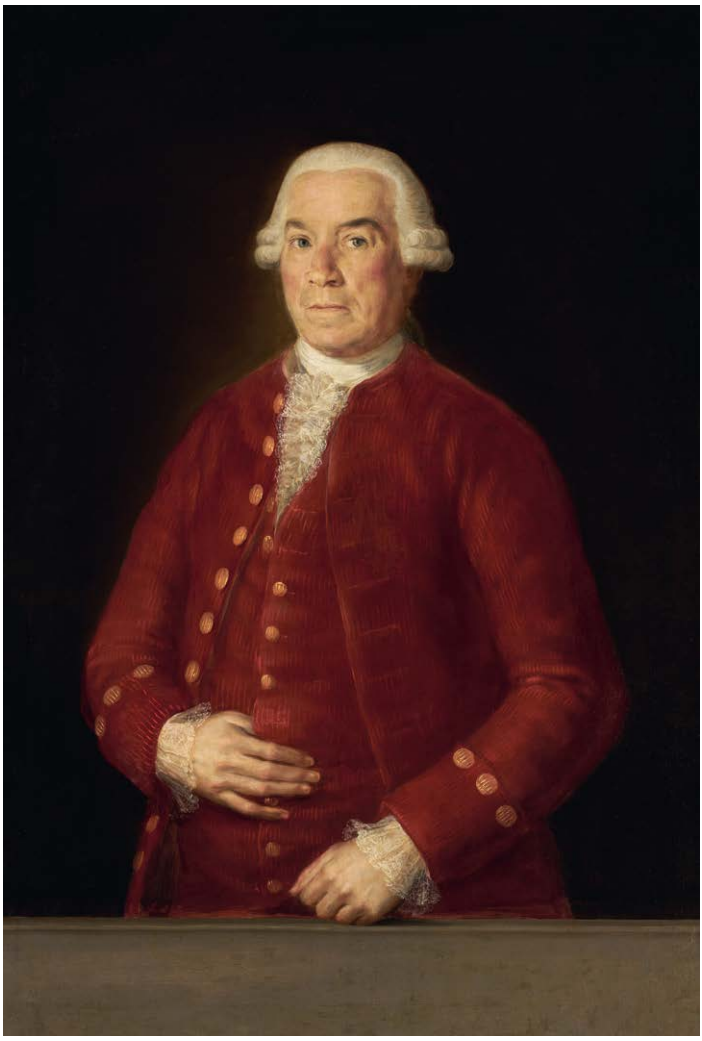
Es curiosa la ausencia de asas habituales en estos relojes, bien en el copete o en las paredes laterales, que permitían trasladar el reloj de un lugar a otro.

[ AMELIA ARANDA HUETE ]

## 3. Sala central

Los retratos de quienes dieron forma al Banco de San Carlos, desde el rey Carlos III al conde de Floridablanca o los primeros directores, reflejan la importancia social que tuvo el proyecto ilustrado del banco nacional. La mayoría fueron encargados en los años que siguieron a su creación, pero otros fueron adquiridos en fechas más recientes por su significación para la institución, como el de Floridablanca o el del conde de Gausa, principales apoyos políticos del que fue el promotor del proyecto: Francisco de Cabarrús.

La certera elección de Goya como uno de los artistas a quienes confiar la tarea de salvaguardar la memoria de la institución inicia la tradición, conservada hasta el presente, del encargo de retratos oficiales. Además de un signo de gratitud con sus dirigentes, los objetivos respondían al ideal ilustrado del fomento y el progreso del arte, y a la creencia en el mecenazgo como instrumento para el impulso de la creatividad. A estos fines se debe, también, la contratación de otros creadores para artes decorativas, diseño de billetes, documentos y libros, o el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos.



▲

**Francisco de Goya**
**José de Toro-Zambrano y Ureta, 1785**

Óleo sobre lienzo. 112 × 68 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1784
Colección Banco de España

El retrato de José de Toro-Zambrano y Ureta (Santiago de Chile, 1727 - Madrid, 1796) fue el primero pintado por Goya para el Banco de San Carlos, que siguió a las resoluciones de la Junta de gobierno del 22 de diciembre de 1784 y del 30 del mismo mes y año, cuyas actas reflejan esa determinación:

> [...] en virtud del último acuerdo de la referida junta general la Dirección ha determinado mandar hacer sus retratos (de sus tres directores) con el fin de adornar con ellos las salas de sus juntas, y de conservar la memoria de sus buenos servicios, a cuyo fin se les ofrecerá la alternativa de escoger el Pintor de su satisfacción o se enviará uno de parte del Banco, que ambos casos satisfará este coste.

El retrato de otro de los directores, Gregorio Joyes, parece que no se llegó a pintar, mientras que el marqués de Matallana, el tercero de los primeros directores del Banco y después embajador en Parma, eligió para el suyo, por encontrarse en Italia, al pintor Pietro Melchiorre Ferrari. Zambrano, quien vivía, como el artista, en la calle del Desengaño de Madrid, se decantó por Goya, si bien no se sabe si por decisión propia o aconsejado por Agustín Ceán Bermúdez, oficial de la teneduría de libros del Banco y después oficial mayor de la secretaría entre 1783 y 1791, que contaba con la confianza y amistad de Gaspar Melchor de Jovellanos, ambos admiradores del artista. Ceán Bermúdez debió de pagar de su bolsillo el retrato de Zambrano, porque el Banco le reembolsó el dinero según consta en los registros de 1785: «Pagado a D.n Juan Agustín Ceán Bermúdez p.r el coste y gastos del Retrato de D.n Josef del Toro... R.on [reales de vellón] 2.328». Para esta serie de obras el Banco tuvo que elegir el formato, ya que fue el mismo para todos ellos con la figura de tres cuartos y las manos visibles. En la parte inferior —como en el retrato de Zambrano y en los otros dos que pintó Goya algo después, así como en el del marqués de Matallana, más complejo—, hay una banda a modo de antepecho fingido de piedra tras el que aparece el retratado, posiblemente destinada a una inscripción con los nombres y títulos de los representados, lo que era habitual en este tipo de obras.

José de Toro-Zambrano fue uno de los tres primeros directores de la institución, nombrado en 1783 por su excelente trayectoria comercial y sus brillantes estrategias en la materia, sobre todo en las relaciones con América, donde consiguió el libre comercio de moneda entre Callao, en Perú, y Valparaíso, en Chile, así como las rutas de los barcos que hacían ahora escala en esta ciudad de su reino para traer a España productos de ese país. Su actividad en el Banco de San Carlos determinó en 1784 su nombramiento como ministro honorario del Consejo Real de la Junta de Comercio y Moneda, y el

afecto de Zambrano por España hizo que en 1785 prestara a Madrid 740 000 reales de vellón para la adquisición de trigo, si bien este era uno de los negocios más lucrativos de la época durante el período de escasez que siguió en toda Europa a la erupción en 1783 del volcán Laki en Islandia con las consiguientes olas de calor y de frío que destruyeron las cosechas. El rey le concedió en noviembre de 1785 la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III; se sabe que Zambrano se había hecho una espectacular con más de trescientos brillantes y treinta y cuatro zafiros, todo montado en oro, que no luce aún en el retrato de Goya pero que pudo añadir más tarde, según muestran las primeras fotos del cuadro, removida en una restauración antigua.

Goya siguió en el retrato de Zambrano la sencillez, claridad, precisión y estudio de la personalidad y del carácter del personaje que había iniciado en España, casi veinte años antes, Anton Raphael Mengs. La sobriedad no es, sin embargo, un obstáculo para convertir el retrato en una obra de arte magnífica y nueva. La técnica de Goya capta los aspectos externos de Zambrano, el color de su tez, la finura y elegancia de sus manos, el color profundo, de fuego, de su casaca, pero también la frialdad de sus ojos azules, que enjuician con distanciamiento a quien tiene delante, el gesto seco y tenso de la boca o la firmeza de su puño sobre el antepecho de piedra, que revela su carácter acostumbrado a imponer su opinión y a conseguir sus deseos, como cuando obtuvo del rey el título de conde de la Conquista para su hermano Mateo, su representante y socio en Chile. No en balde Zambrano fue nombrado unos años después secretario de la Inquisición.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Francisco de Goya**
**Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, XIII conde de Altamira, c. 1786**

Óleo sobre lienzo. 117 × 108 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

Goya pintó en 1786 el retrato del conde de Altamira (Madrid, 1756-1816), director nato del Banco de San Carlos, para colgar en la Sala grande de Juntas Generales, con los otros retratos pintados por el artista. Se le pagaron 10 000 reales de vellón juntamente con los retratos de Carlos III y el del marqués de Tolosa el 30 de enero de 1787, según los documentos del Banco de San Carlos. Al conde, que era doce veces Grande de España, lo describía Lord Holland como el «[...] hombre más pequeño que he visto nunca en sociedad y más chico que alguno de los

enanos que se exhiben pagando», lo que provocaba bromas que relacionaban su pequeña estatura con su grandeza nobiliaria. Entre los otros directores retratados por Goya, Altamira poseía la mayor fortuna, por encima incluso de Cabarrús, ya que la suya no sólo dependía de sus negocios y transacciones comerciales, sino de la magnitud de sus propiedades y de sus tierras. Era señor de mil cuatrocientos pueblos en España con sus haciendas, que le producían más de seis millones de reales al año; y de los estados italianos de Nápoles, Sessa y Toraldo, con más de noventa mil ducados; de los estados de América, así como de las rentas del aceite en Andalucía, de las que recibía más de cuatrocientos mil ducados anuales. Cabarrús achacaba a la extensión inmensa de los mayorazgos de la aristocracia española, por su economía ineficaz, gran parte de los males del Antiguo Régimen, y hubiera sido de interés saber la relación entre este y Altamira en las juntas de gobierno del Banco de San Carlos:

> [...] cuantas más posesiones se junten en una mano, menos bien se administrarán y aprovecharán... crecen sus gastos por la idea del aumento de sus rentas, disminuyen éstas por una menos cuidadosa administración, cobra menos, gasta más que todos sus antepasados reunidos, y la misma causa que disminuye la suma de las producciones territoriales para el Estado, de resultas de los mayorazgos y de su acumulación [...] (Cabarrús, *Carta Cuarta a Jovellanos*, 1792, publicada en 1795).

Asimismo, en 1784 Cabarrús había atacado los privilegios de la nobleza:

> Pero ¿por dónde justificar la nobleza hereditaria y la distinción de familias patricias y plebeyas?, ¿y no se necesita acaso toda la fuerza de la costumbre para familiarizarnos con esta extravagancia del entendimiento humano? [...] La nobleza si existe, ha de ser de la virtud, del mérito, del talento [...] (Cabarrús, *Informe sobre el Montepío de Nobles*, 1784).

El retrato que Goya hizo del conde de Altamira supone una de las obras más interesantes de ese período tan singular del ascenso del artista en la década de 1780. Es un cuadro muy distinto de los pintados anteriormente, como el de Gausa o el del propio rey, e incluso de los que en 1784 había hecho de la familia del Infante don Luis. La técnica y el amplio sentido del espacio habían evolucionado con rapidez, así como la elegancia de la figura y la sencillez grandiosa del mobiliario. La única comparación se puede establecer con algunos de los cartones de tapices pintados ese año, especialmente *El otoño* o *La vendimia*, de la serie de *Las cuatro estaciones* (Museo del Prado, Madrid), ya que, además del espacio, Goya había cambiado radicalmente el sentido del color, ahora más refinado. En el retrato se centra en tres tonos: el rojo y el azul que destacan contra el amarillo brillante y nítido del sillón y del tapete de la mesa. El artista no ocultó la estatura física de Altamira, pero la disimuló con maestría en un retrato que no tiene antecedentes en la pintura anterior. Resulta evidente la huella de Velázquez en el espacio vacío y amplio, en penumbra, que rodea al protagonista y en la luz del primer término, llena de matices y contrastes, que impacta contra la figura y subraya la personalidad del pequeño conde, seguro de sí mismo, con el perfecto distanciamiento y orgullo de su clase social, acostumbrado al mando y al respeto absoluto de quienes lo rodeaban. Vestido con uniforme de corte, como mayordomo del rey que era, Altamira luce la banda y la insignia de la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, concedida en 1780; el aro de oro que asoma del bolsillo de su casaca revela su condición de gentilhombre de cámara del rey, que llevaba las llaves del monarca. Goya ha empezado con Altamira una nueva forma de pintar al conseguir los efectos de los detalles con menos materia pictórica, más abstractos, pero en los que resuelve con mágica perfección y menos minuciosidad los detalles de la escribanía de plata, de las plumas en el tintero, o de los importantes documentos sobre la mesa. El oro rodea también al conde, pero con mayor delicadeza y elegancia de lo que Goya iba a realizar en el retrato de Cabarrús dos años más tarde, ceñido en un vestido de restallante seda de reflejos dorados. Con el conde de Altamira el artista avanza hacia sus obras maestras de ese decenio, como *Los duques de Osuna y sus hijos* o el de la propia esposa del conde, de 1788, *María Ignacia Álvarez de Toledo, condesa de Altamira, y su hija María Agustina*, así como la obra maestra del pequeño *Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

[ MANUELA MENA ]

▲

**Pietro Melchiorre Ferrari**
**Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués de Matallana, 1785**

Óleo sobre lienzo. 101,5 × 76 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1784
Colección Banco de España

El retratado fue director del Banco de San Carlos recién creado pero, nombrado ministro plenipotenciario cerca del serenísimo señor infante duque de Parma, en 1783, salió de Madrid para su destino italiano en junio de dicho año. Dado que el Banco había decidido disponer de los retratos de todos sus directores, fue preciso encargar el del marqués de Matallana a Parma, motivo por el cual se debe a un artista italiano: Pietro Melchiorre Ferrari, que lo ejecutó en aquella ciudad en 1785, dos años antes de su muerte. Su importe de 2200 libras fue reembolsado al marqués —que sin duda hubo de adelantarlo— en febrero de 1786, según documentación del archivo histórico del actual Banco de España, y que dio a conocer el investigador José María Sanz García.

La obra responde al tipo de retrato «ilustrado» común en Italia en esos años, del cual son reflejo en el contexto español algunos retratos debidos a Francisco de Goya. Sobre la mesa, un pliego de papel, súplica o memorial, identifica al personaje mediante el siguiente texto: «Al señor marqués de Matallana, Comendador de Fuente del Moral de la Orden de Calatrava y Ministro Plenipotenciario de S.M.C. en la Corte de Parma». Otros elementos que aportan datos sobre el retratado son la estatua de Minerva, en alusión a la inteligencia y el cultivo del saber, al igual que el libro bellamente encuadernado que sostiene en la mano izquierda, en un gesto displicente que encontramos con frecuencia en los retratos de aristócratas cultos por parte de artistas como Antoine Watteau o Pompeo Batoni, a cuya obra recuerda el tono general de este retrato. Impregnado ya de un cierto neoclasicismo, se intuye en él un atisbo del «espíritu de alta retórica» y contención moral que se dará en la plena Ilustración con la pintura de Anton Raphael Mengs o Jacques- Louis David.

En Parma, en los años en que Matallana ostenta su cargo de plenipotenciario de España, son Giuseppe Baldrighi (1723-1803) y Pietro Melchiorre Ferrari los artistas más estimados entre aquellos que cultivan el retrato entre los cenáculos cortesanos. Este último fue nombrado precisamente en 1785 retratista oficial de la corte, para la que realizó, entre otros, el retrato de Fernando I de Borbón, duque de Parma (Galleria Nazionale di Parma), en un tono más protocolario, o el hermoso y celebrado retrato del ministro Guillaume du Tillot (también en la Galleria Nazionale di Parma), una de sus obras más reconocidas y que muestra ciertas coincidencias con el del marqués de Matallana, tanto en el modo interno de traducir la mirada como en el preciso dibujo de las manos, una de las cuales sostiene, como aquí, un libro de bella encuadernación.

[ ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, ACTUALIZADO POR CARLOS MARTÍN]

**Francisco de Goya**
**Francisco de Cabarrús y Lalanne, c. 1788**

Óleo sobre lienzo. 210 × 127 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1786
Colección Banco de España

El retrato de Francisco de Cabarrús (Bayona, 1752 - Sevilla, 1810) en sus funciones de director honorario del Banco de San Carlos —cargo que ostentó desde su fundación— fue el último de los que pintó Goya para esa institución, que colgó en la Sala Grande de Juntas Generales, tal vez pensada para la cabecera de esta por haber sido su impulsor y fundador. El artista cobró 4500 reales de vellón el 21 de abril de 1788. En 1790 el nuevo rey, Carlos IV, concedería al lúcido comerciante de origen francés, nacionalizado español en 1781, el título nobiliario de conde de Cabarrús, con el que culminaba su ascenso social, si bien pronto comenzaría un período de denuncias y persecución del que no se recuperaría por completo. Tras sus modestos inicios en Valencia, donde había llegado enviado por su padre, comerciante en Bayona, demostró su habilidad para los negocios y para moverse entre las personas de mayor influencia en la corte de los Borbones, por lo que consiguió en 1799 que el secretario de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, le encargara el avituallamiento de las tropas francesas y españolas aliadas contra Inglaterra y a favor de la independencia de los Estados Unidos. La creación del Banco de San Carlos en 1782 que siguió a la redacción de su *Memoria para la formación de un Banco Nacional* en 1781 y de la puesta en marcha de la Compañía de Filipinas en 1785, le unirían aún más a los círculos del poder.

El retrato presenta al gran financiero y comerciante de pie y dueño, como en la vida misma, del espacio a su alrededor, que inquieta por la penumbra velazqueña del fondo en la que Goya, tal vez, quiso expresar la envidia y los enemigos del brillante financiero. El artista hizo destacar magistralmente la impresionante figura de Cabarrús gracias al extraordinario y luminoso atuendo de seda verde y los reflejos dorados que ciñe apretadamente su voluminoso cuerpo. Con ese color, que desde antiguo fue símbolo del dinero y de la riqueza, indudablemente alude a las aptitudes del futuro conde para acrecentar su fortuna personal y engrandecer la economía de la Corona, según el pensamiento moderno que entroncaba con sus ideas francesas progresistas, las cuales le procuraron algunos enemigos poderosos. 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 únicamente 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 del Antiguo Régimen, las libertades de Goya en esta obra debieron de constituir una sorpresa por su novedad. El estudio técnico del cuadro reveló que Cabarrús, en una primera idea del mismo,

se apoyaba sobre el bastón de los directores del Banco con su mano derecha, único distintivo de poder a la antigua; Goya, o su modelo, decidieron suprimirlo, dejando al personaje sin condecoraciones ni símbolos y ajustándose estrictamente a la composición que Velázquez había destinado para su *Pablo de Valladolid*. En aquella, el bufón de la corte y también actor abría con su mano derecha la escena con un gesto propio del teatro del siglo XVII, lo que Goya utilizó aquí para subrayar el temple de su personaje. La mano izquierda de Cabarrús se introduce en la casaca, según una convención de los retratos de la época que definen así al intelectual; y él había escrito ya numerosos informes, memoriales y elogios, y expresado sus ideas en una abundante correspondencia. El financiero no tenía un pasado ilustre y parece salir aquí de la oscuridad de la historia; pero él solo se mantiene con fuerza y peso, proyectando en el suelo una sombra definitiva con la que Goya sugiere también el avance de la figura gracias al movimiento de la casaca y su pierna adelantada, como si su estampa estuviera impulsada por una fuerza centrífuga, hacia adelante, hacia un nuevo proyecto.

Como siempre, Goya es capaz aquí de revelar bajo el traje la anatomía poderosa de Cabarrús, su porte y su talla, igual que se evidencia la estructura de la cabeza y hasta el peso de sus huesos. Unos huesos que tuvieron un destino deshonroso después de su muerte en Sevilla en 1810: fue enterrado primeramente en la capilla de la Concepción de su catedral, en un panteón cercano al del conde de Floridablanca, pero al finalizar la guerra en 1814, el decreto de la Junta Central de 1809 lo declaraba reo de alta traición por haber aceptado del rey José I el Ministerio de Hacienda y se exhumaron sus huesos, que fueron a parar a la fosa común del patio de los Naranjos, destinada a los restos de los condenados a muerte.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Francisco de Goya**
**José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, 1783**

Óleo sobre lienzo. 260 × 166 cm
Adquirida en 1986 por el Banco de España
Colección Banco de España

El retrato de José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 - Sevilla, 1808) se ha fechado en 1783, un año después de la fundación del Banco de San Carlos y con un destino diferente pero todavía ignorado. La procedencia lo sitúa en los herederos de la familia del hermano del conde, ya que él no los tuvo directos, por lo que pudo haber sido un encargo privado y para su propia residencia. Tal vez por ello se trasluce un cierto secretismo en la carta de Goya a su amigo de Zaragoza, Martín Zapater, del 22 de enero de 1783, en que le da cuenta de la petición reservada del conde, que algún motivo debía de tener para no

querer que se supiera el encargo de un retrato:

> Aunque me a encargado el Conde Floridablanca que no diga nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas solo; y es que le he de acer su retrato, cosa que me puede baler mucho. A este señor le debo tanto que esta tarde me he estado con su señoría dos oras después que a comido, que a benido a comer a Madrid./ Esto no pienses que ni me he acordado en solicitarlo. Te dire a su tienpo lo que aya. No lo digas [...].

Floridablanca, a quien Carlos III había ennoblecido con el título de conde en 1773, era desde 1776 primer secretario de Estado; fue figura decisiva en la valoración y éxito de Goya en esos primeros años de su asentamiento en la corte. El ministro le había favorecido ya en 1781 con el encargo de uno de los grandes cuadros de altar para el proyecto del monarca, la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, y por orden suya se había enviado allí en 1780 el *Cristo en la Cruz* (Museo del Prado, Madrid), que Goya había presentado a la Real Academia de San Fernando y por el que fue elegido miembro de número de esta. No iba a ser la última vez que el conde apoyara al artista, porque también en 1783 pudo haberle introducido ante el infante don Luis de Borbón, hermano del rey, para pintar los retratos de toda su familia. En 1784, aunque también se ha supuesto de fecha anterior, Goya retrató a Floridablanca en relación al Banco de San Carlos (Museo del Prado, Madrid), al llevar el conde en la mano la *Memoria p.ª la formación del Banco nacional de S.n Carlos*, que Cabarrús había escrito en 1782.

El gran retrato de Floridablanca fue el primero de carácter áulico de Goya, y en él supo utilizar con maestría todos los elementos alegóricos propios del género. El ministro aparece en el centro, bajo la presidencia de Carlos III, cuyo retrato oval cuelga al fondo con esa sugestiva idea del cuadro dentro del cuadro de larga tradición europea. El monarca viste armadura, que revela los tiempos aún revueltos del apoyo a la independencia de los Estados Unidos y de la guerra contra Inglaterra, de la recuperación de Florida en 1782 y de la toma de Menorca en 1783; y luce las órdenes del Santo Espíritu y de la instaurada por él mismo, la de la Inmaculada, así como el Toisón de Oro. Por ello, lo que sucede en la escena está sancionado por el poder y la voluntad del monarca, a pesar de que entre las varias explicaciones del cuadro alguna insista en una idea propia de la historiografía de principios del siglo XX, que quiso ver a Goya, errónea y repetidamente, como crítico con el poder del rey y de sus ministros. La escena, además, refleja un equilibrio y grandeza que realzan la imagen del ministro.

Vestido de rojo, ostenta la banda e insignia de la Real y Distinguida Orden de Carlos III; el Toisón de Oro no se le concedió hasta 1791, y su serenidad, brillantez y fortaleza constituyen el eje perfecto de la misma. Como en una balanza, Goya ha situado a un lado del ministro las obras públicas que impulsó —como el Canal Imperial de Aragón— y que constituyeron la política más avanzada técnicamente y la más beneficiosa de su gestión.

A la izquierda, el apoyo esencial de Floridablanca a las artes está encarnado en la figura de Goya, que le presenta para su aprobación un lienzo de dimensiones pequeñas, como eran los bocetos de nuevos proyectos decorativos.

Al Canal Imperial alude el mapa a sus pies, apoyado en la mesa de trabajo, o los que están sobre esta, tal vez con otros proyectos, como los pasos abiertos para facilitar las comunicaciones en Despeñaperros, Sierra Morena, Guadarrama, Navacerrada y Somosierra, en los que se dispone a trabajar su responsable, que sostiene en la mano un compás para medir distancias. A pesar de ello, se le identificó con todos los arquitectos de la corte: Sabatini, Ventura Rodríguez o Villanueva, si bien la propuesta más coherente ha sido la de que fuera el ingeniero hidráulico murciano Julián Sánchez Bort, que desde 1775 trabajaba —propuesto por Pignatelli— en la proyección y construcción del Canal Imperial.

A Goya, como artista, le justifica el famoso libro teórico de Antonio Acisclo Palomino sobre la pintura, que Floridablanca proyectaba reeditar. Está junto al mapa del Canal y una estampa, todo a los pies del ministro y sobre la rica alfombra roja, no tirado en el suelo como se ha expuesto en alguna de las explicaciones. Son por ello, visualmente y como se utilizaba en la pintura clásica, la base firme de lo que sucede en el plano superior y los elementos en que se asientan las ideas y acciones del ministro.

El gran reloj dorado marca una hora exacta, las diez y media de la mañana. Carlos III comenzaba su trabajo a las ocho en punto, con audiencias generales, pero recibía a sus ministros a partir de las once, por lo que a las diez y media Floridablanca con sus asuntos ya concluidos se preparaba sin duda para ir a despachar con el rey. En ese sentido apunta también el sobre a sus pies, como uno de los numerosos memoriales y peticiones que recibía a diario en sus audiencias, que aquí está abierto y ya leído. Por otra parte, el reloj sobre la mesa, que refleja el orden en el trabajo y la actividad incesante, está decorado con una bella figura del anciano Tiempo, sentado y levantando en su mano derecha un reloj de arena que une el tiempo pasado, histórico, con el tiempo presente y moderno de la Ilustración. Por último, el ministro sostiene en su mano derecha unas lentes, signo de posición elevada y de aficiones intelectuales, así como de visión aguda de las cosas, que se pone de manifiesto también en la mirada clara de esos ojos grises y penetrantes de Floridablanca.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Francisco de Goya**

**Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I conde de Gausa y I marqués de Villar de Ladrón, c. 1783**

Óleo sobre lienzo. 200 × 114 cm
Adquirida en 1993 por el Banco de España
Colección Banco de España

En carta a su amigo Martín Zapater del 22 de enero de 1785, Goya le informaba de la muerte de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa (Elbete, Navarra, 1719 - Madrid, 1785), que había sido ministro de Hacienda de Carlos III desde la caída de Esquilache en 1766. El conde de Fernán Núñez, en su biografía de Carlos III, valoró su actuación financiera: «Si la España hubiera tenido la fortuna de conservar por más tiempo al ministro Múzquiz, que, con el señor conde de Floridablanca, trabaja de común acuerdo por el bien, 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...» (t. II, pág. 23). Hombre de gran sencillez y buen corazón, navarro de origen y procedente de la baja nobleza de comerciantes de su región, apasionado de la literatura clásica, lector de Tácito y que podía recordar de memoria la poesía de Virgilio y Ovidio, no era, sin embargo, considerado tan positivamente por los embajadores extranjeros en la corte. El embajador de Austria en 1767 decía que dirigía el ministerio según los viejos usos y sin capacidad para reformar las cosas; y de la misma opinión fue su sucesor, el príncipe Lobkowitz, para quien Múzquiz «no parece que posea una especial inteligencia y sagacidad». El embajador francés Jean-François Bourgoing, autor del memorable *Tableau de l'Espagne Moderne*, publicado en 1797, lo consideraba «tímido y desconfiado, y enemigo de los cambios»; la desconfianza la subrayó también el conde de Cabarrús en su *Elogio fúnebre*, leído en 1786. La existencia de una estampa del grabador Fernando Selma como frontispicio del *Elogio*, publicado ya en 1787, ha hecho pensar que el retrato del Banco de España fuera póstumo y tardío, ya que la estampa lleva la inscripción «Goya dibujó» en lugar de «Goya pinxit» y existe un dibujo de mano del artista preparatorio para aquella. Sin embargo, el encargo de un retrato después de muerto no era frecuente, mientras que hacerse retratar tras la obtención de honores por el rey era lo habitual. Múzquiz había recibido de Carlos III el título de conde de Gausa en 1783 y la Gran Cruz de su Orden, cuya banda y cruz ostenta aquí junto a la encomienda de caballero de Santiago que había obtenido en 1743.

Los honores regios y el hecho de que el retrato sea aún temprano en la obra de Goya indicarían que se pintó en 1783. Existen, además, dos copias contemporáneas del conde de medio cuerpo o de tres cuartos, en una con la casaca azul claro, lo cual indica que el original fue retrato oficial para un sitio relevante con réplicas para otras instituciones o su familia. En esta se lee en el papel que porta Múzquiz: «Al Ex.mo Sr. Conde/ de Gausa cava/ llero gran cruz de la.../ Ex.mo Sr....», de la que aún quedan huellas de trazos borrados en el original del Banco. El dibujo de Goya, por otra

parte, es distinto del cuadro al ser de medio cuerpo y tener algunas variantes significativas, como el nuevo pliegue del documento, que lo alarga, ocupando ese ángulo decisivo del primer término de la composición estampada. Y tiene otro cambio con respecto al cuadro, que indica estar hecho a partir de este y no después: el perfil ampliado del hombro a la derecha, que sirve para que adquiera una posición más frontal, y no como en el lienzo en que el personaje, de cuerpo entero, gira ligeramente hacia la derecha y aparece casi de medio perfil.

Múzquiz conocía a Goya con anterioridad a 1783, ya que había firmado las facturas de cartones entregados por el artista entre 1775 y 1779 a la Fábrica de Tapices, por lo que pudo haberlo elegido él mismo para que ejecutara su retrato oficial. El colorido del cuadro, de profundos tonos verdes o dorados, y lo marcado del suelo de baldosas de tonalidad cálida están muy cerca del primer retrato conocido de Goya, el de Antonio Veián y Monteagudo (Museo de Bellas Artes, Huesca), de 1782. Allí también la figura estaba sola en el espacio, con un ligero giro del cuerpo que le daba algo de movimiento, pero con un naturalismo menor que en el de Floridablanca, en que Goya resolvió con mayor elegancia las figuras. Su pincelada fuerte y precisa revela la personalidad sólida y tranquila del conde, así como una cierta melancolía reflejada en la sutil inclinación de su cabeza. Los detalles precisos del rostro y sus tonalidades ajustadas evidencian que lo pintó del natural, y no de un dibujo y de memoria. La confianza que Gausa producía en todos se capta además por el modo en que Goya ha situado los pies, bien plantados en el suelo, unidos el uno al otro por la pincelada blanca que define su forma y peso a la perfección. Los detalles de ejecución de los bordados y las hebillas afirman la presencia de la figura en el espacio, fuertemente iluminada, mientras que algunas zonas, como en los brillos de la seda de la casaca, Goya revela esa maestría y rapidez de toque de su pintura más avanzada.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Giacomo Zoffoli**
**Carlos III, rey de España, 1781**

Bronce a la cera perdida sobre peana de madera. 50 × 44 × 23 cm. Colección Banco de España

El busto en bronce firmado y fechado por Giacomo Zoffoli (c. 1731-1785) en 1781 ha de identificarse sin sombra de duda con Carlos III (1716-1788), rey de España desde 1759 a 1788. Los numerosos retratos de este soberano concebidos por Antonio Rafael Mengs (1728-1779) así lo atestiguan, y en especial el óleo de la colección Azara pintado por Mengs o su taller y reproducido por Rafael Morghen en la estampa que adorna el notorio impreso que Onorato Caetani dedicó a la memoria de Carlos III en 1789.

Habida cuenta de la estrecha similitud fisonómica entre el óleo y el busto, el cuadro, que perteneció a José Nicolas de Azara (1730-1804), residente en Roma como agente de Preces del rey de España en 1781, bien pudo servir de modelo a Giaccomo Zoffoli para concebir su obra.

Aunque desconocemos las circunstancias de la creación de esta importante pieza, el testimonio de Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan- Chabot (1742-1795), VI conde de Fernán Núñez, no sólo confirma la identidad del retratado, sino que ofrece información muy precisa sobre la fortuna del busto. En su biografía de Carlos III afirma que, deseando «siempre ser bastante rico para

poder erigir una estatua al Rey Carlos», adquirió «un busto suyo de bronce, parecidísimo, hecho en Roma, de que tuve noticia á las doce del día, y á las tres estaba ya pagado y colocado en mí cuarto. Le he hecho hacer un pedestal de mármol blanco, con cuatro inscripciones doradas sobre mármol negro». En nota a pie el conde describe el monumento y transcribe las cuatro inscripciones del pedestal. La cuarta, a la espalda, rezaba: «Este busto lo hizo en Roma Giacomo Zoffolli [sic] año de 1781. Lo embarcó en un buque genovés que apresaron los argelinos: éstos lo vendieron á un francés que lo revendió en París á Mr. Courteaux, de quien lo compró el Conde D. Carlos el dia 23 de Febrero de 1791». La descripción no deja, por tanto, lugar a dudas de que el conde de Fernán Núñez fue el propietario o del busto que hoy conserva el Banco de España o de una copia sin localizar.

El busto de Zoffoli aparece también representado en el retrato del marqués Pierre-Paul d'Ossun (1713-1788), embajador francés en las Dos Sicilias (1752-1759) y España (1759-1777), atribuido a César Van Loo y conservado en la National Gallery of Art, Washington. Aunque el pintor parece haberse tomado alguna licencia visiva en la representación del busto de Carlos III, la fisionomía del soberano, así como algunos detalles muy elocuentes del atuendo —en especial el fular y su nudo—, no dejan lugar a dudas de que el bronce de Zoffoli sirvió como modelo. Todo ello invita a pensar en la presencia de un ejemplar de dicho busto en la colección del marqués d'Ossun.

[ PABLO VÁZQUEZ GESTAL ]

▲

**Francisco de Goya**
**Miguel Fernández Durán y López de Tejeda, II marqués de Tolosa, c. 1786**

Óleo sobre lienzo. 113 × 77 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

Goya pintó en 1786 el retrato del marqués de Tolosa (Toledo, 1720 - Madrid, 1798), director bienal del Banco de San Carlos, que sería colocado en la Sala Grande de Juntas Generales, y por el que se le pagaron el 30 de enero de 1787, en esta ocasión directamente al artista, 10 000 reales de vellón junto a los retratos de Carlos III y del conde de Altamira, como consta en el asiento del folio 65 del tomo XVI de la Dirección del Giro Diario del Banco Nacional de San Carlos, y según la decisión tomada por la junta directiva el 30 de diciembre de 1784 de que se pintaran los retratos de los directores cuando concluyera su mandato. El marqués de Tolosa viste en el retrato de Goya un uniforme de palacio, posiblemente el que

le correspondía por el cargo de mayordomo de semana del rey, que había continuado al de mayordomo de la reina, que desempeñó desde 1749 por su matrimonio con la hija del marqués de Perales. Tolosa luce, bordada sobre la casaca, la Cruz de la Orden de Calatrava que había obtenido en 1748 y, junto a ella, un joyel de diamantes de gran riqueza sobre cinta roja, en cuyo círculo interior se encuentra una cruz esmaltada en rojo, que puede ser asimismo la de esa misma orden de caballería y que a veces se hacían engastar con gran riqueza en joyas que marcaban una diferencia con las de otros caballeros. Goya siguió el formato que sin duda había decidido el Banco para estos retratos al presentar al marqués de tres cuartos, tras un antepecho de piedra que parece preparado para una inscripción con su nombre y títulos, según era frecuente en este tipo de retratos oficiales que formaban generalmente parte de una serie. Se halla asimismo cerca del retrato de Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas de 1788 pintado por Francisco Folch de Cardona, que tiene las mismas proporciones, aunque se ha suprimido allí el fingido antepecho para una inscripción.

Goya logró un retrato bellísimo del marqués de Tolosa, tal vez más cercano que el de Toro-Zambrano —más libre y moderno— a la tipología del retrato oficial de la Ilustración por el uso del modelo vestido de uniforme, posiblemente el de mayordomo de semana del rey o el de gentilhombre de cámara, y las insignias de la orden militar, así como por el bastón de mando de los directores del Banco, que aparecerá también en el de Larumbe y que llevaban también el rey y Cabarrús en los retratos del Banco, si bien en estos dos últimos se ocultaron por un cambio en la disposición de las figuras. En el marqués de Tolosa destaca la sencillez e instantánea captación del personaje y el reflejo magistral de los sentimientos y de la sensibilidad que se desprende de su figura, que compensa el estereotipo más reglamentado de los otros, posiblemente a petición del Banco para tener imágenes análogas de sus directores. Goya había convertido ya en estas obras —y en esta mucho más— el frío retrato oficial en algo íntimo y personal, profundamente naturalista y directo, en el que el retratado parece haber establecido un diálogo con su pintor por esa mirada ligeramente teñida de humor y por el gesto de su boca, que da la sensación de anunciar una respuesta irónica a una pregunta de su retratista. Tal vez por ese carácter íntimo, y sin duda por la captación de la difícil y personal fisonomía del marqués, es por lo que se hizo una copia para su palacio, que rechazó su hijo al pedir a sus herederos «cambiar el retrato de mi amado padre [...] por el original del que se copió, pintado por el distinguido pintor Goya, que está colocado en el Banco de San Carlos», cuya calidad supo sin duda apreciar.

El marqués de Tolosa había heredado el título cuando tenía un año por el temprano fallecimiento de su padre, que había sido secretario de Estado y del Despacho de la Guerra, Marina e Indias; asimismo, adquirió la gran fortuna familiar, que incorporaba una importante colección de pinturas y de tapices que debieron de incrementar la afición del joven a las artes. En contra de lo que era habitual en su tiempo para los hijos de la aristocracia, el suyo estudió Arquitectura en el colegio Clementino de Roma, y el nieto ingresó en 1792 en la Academia de San Fernando, con solo once años. Ambos debieron de apreciar los recursos de Goya para revelar la personalidad de su antepasado, como se observa aquí en la disposición de la figura sobre el tono oscuro del fondo: apenas con unos pocos reflejos luminosos, los ricos bordados de oro hechos con ligeros y precisos empastes constituyen caminos de luz y de colorido que conducen la mirada del espectador hacia el rostro sensible del marqués.

[ MANUELA MENA ]

**Francisco de Goya**
**Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez, 1787**

Óleo sobre lienzo. 113 × 77 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1786
Colección Banco de España

Los tres retratos de Goya para el Banco de San Carlos, con las figuras de más de medio cuerpo, en pie y tras un antepecho de piedra, se podrían definir según la terminología de la música como «variaciones sobre un mismo tema». No hay un retrato igual a otro en estos tres ejemplos, ni el artista se repitió con relación a otros realizados por él en este género, que era nuevo para él en la década de 1780. Las modificaciones en cada uno de estos tres modelos, todos ellos personajes de relieve, atrapan al espectador en el análisis del porqué de cada variación, a veces de gran sutileza, como en los distintos rizos de sus pelucas, y de cómo Goya logró llegar hasta el fondo de sus distintas personalidades y de su carácter dentro de un esquema similar. El colorido es diferente en todos ellos, no sólo en sus atuendos, sino casi con mayor importancia en la tonalidad de su piel o en el reflejo de la luz en los bordados de oro y de plata, o en los sencillos botones de la casaca de Zambrano, que conducen la mirada hacia sus expresivos rostros.

El retrato de Larumbe (Santiago de Compostela, 1730 - Madrid, ca. 1796) fue el último de este tipo para el Banco, pagado el 15 de octubre de 1787 según el documento del archivo: «R.on [reales de vellón] 2.200 pagados al Pintor Fran.co Goya... por el retrato que ha sacado de D. Fran.co Xabier de Larumbe Director honorario que fue de la Dirección de Giro del Banco Nacional». Larumbe se encargó además de los víveres y vestuarios de los Reales Ejércitos y de la Real Armada, contratados por el propio Banco, y realizó además informes de otras materias por su brillante capacidad analítica, resultado de su formación en

la Universidad de Salamanca, donde estudió leyes, y de la que había sido vicerrector. Sirvió en Sevilla como comisario de guerra, que ya lo había sido su padre, pero fundó allí la Real Sociedad Económica Patriótica, desde la que a petición de Pablo de Olavide estudió la industria textil y sus posibilidades de desarrollo, y fue subdelegado real de las minas de Riotinto. A diferencia de Zambrano, que era agudo para los negocios pero poco interesado en las letras, Larumbe fue un intelectual reconocido, amante del teatro, afición que compartía con su gran amigo Gaspar Melchor de Jovellanos, y miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de ahí seguramente la posición de su mano derecha en el retrato, que introduce en la botonadura de su chaleco y que era entonces símbolo visible de que se dedicaba al estudio. A la caída de Olavide, Larumbe fue destinado como comisario de guerra a San Roque. La amistad con Jovellanos venía del tiempo pasado en Sevilla, y en su nuevo destino Larumbe dio muestras de ella al atender hasta su muerte al hermano pequeño de aquel, Gregorio de Jovellanos, teniente de fragata herido en la batalla del cabo de san Vicente entre la armada inglesa y los navíos españoles. La carta en que le comunicó la muerte a su amigo explica la unión afectiva entre ambos y el espíritu caritativo de Larumbe: «[...] la caridad me obligó a recogerlo porque el modo en que estaba cuando le vi me compadeció [...] yo nada he hecho [...] me compadeció el infeliz estado en que le vi. Tuve presente nuestra buena amistad y me pareció que faltaría a ella y a la caridad si no lo recogía y ayudaba en todo cuanto fue posible [...] no me excusé de incomodidad alguna de día y noche para asistirle como si fuese mi Hermano». Larumbe se trasladó a Madrid en 1783 por méritos propios, pero sin duda la gratitud de Jovellanos le valió la dirección del Banco, así como la Real y Distinguida Orden de Carlos III, cuya insignia luce sobre el pecho con discreción.

En su retrato, que mira hacia la derecha al contrario de los otros dos del mismo tipo, Goya ha captado su más íntima forma de ser: su mirada ausente, ensimismada, revela que está considerando un problema, una cuestión difícil de su trabajo y la forma de resolverla, ajeno al entorno tranquilo que le proporciona el trabajo del artista ante el caballete, agradecido al tiempo, una actitud que le permite pensar sin atender a otros asuntos. Goya ha planteado aquí un fondo más claro que en los otros dos retratos, de una gran luminosidad, que proporciona el espacio alrededor de la figura con una sensación de movimiento a la que contribuye el brazo extendido y la mano que empuña el bastón de los directores del Banco.

[ MANUELA MENA ]

▲

**Francisco Folch de Cardona**
**Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas, 1788**

Óleo sobre lienzo. 111,5 × 77 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1784
Colección Banco de España

Perfectamente documentado por la anotación del pago en el libro diario del Banco de San Carlos, este lienzo, además de proporcionarnos la imagen de don Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas, director del Banco de San Carlos y comisario de los Reales Ejércitos, es una de las pocas obras seguras del interesante pintor valenciano, que fue en ocasiones rival de Goya y alcanzó el puesto de pintor real junto al gran pintor aragonés.

Si se tiene en cuenta que se pagaron 2200 reales el 15 de octubre de 1788, se concluye que el retrato es estrictamente contemporáneo de los de Goya, mucho más célebres. Folch de Cardona se muestra un tanto seco, pero no desprovisto de una cierta elegancia lineal y con evidentes condiciones de retratista intenso, capaz de captar la individualidad con rigor. Las distinguidas prendas que viste, chaleco y casaca, ambos bordados, el gesto «napoleónico» de ocultar la mano derecha en el chaleco, la mano sosteniendo el bastón y el elegante espadín al cinto, otorgan evidente valor de «estampa de época», estilizadamente recortada con el arabesco lineal de su perfil.

Como ocurriera con Goya, la figura de Francisco Folch de Cardona, en cuanto protegido del conde de Floridablanca, se vio respaldada desde su juventud por su actividad como retratista al servicio del Banco de San Carlos, por lo que el Banco de España atesora hoy una representación importante de su producción retratística.

[ ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, ACTUALIZADO POR CARLOS MARTÍN]

▲

**Francisco de Goya**
**El rey Carlos III, c. 1786**

Óleo sobre lienzo. 197 × 112 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

El retrato de Carlos III (Madrid, 1716-1788) se ha tenido como uno de los peores del conjunto que el artista realizó para el Banco de San Carlos entre 1784 y 1788. Aureliano de Beruete, por ejemplo, creyó que se trataba de un retrato póstumo del monarca, mientras que Xavier de Salas opinaba que habría sido pintado con anterioridad para otro destino y transferido tardíamente al Banco. Sin embargo, su pago el 29 de enero de 1787 junto con el de los retratos del conde de Altamira y del marqués de Tolosa, por los que se pagaron 10 000 reales de vellón, consta en los archivos del Banco y lo sitúa en ese año o a fines del anterior. Se ha tenido como el retrato que colgaba en la Sala grande de Juntas Generales de la institución, que se registra en un inventario de hacia 1806-1807 como «Vn retrato de Carlos III en cuerpo entero con su marco dorado», lugar donde colgaban los otros retratos de esa institución pintados por Goya. Sin embargo, por su tamaño y significación iconográfica se podría situar en el que en el mismo documento se registra en la Sala de Juntas de Gobierno como único cuadro de la misma, justamente como retrato regio en el dosel de esa sala y en la zona más representativa de la institución, fundada por el rey y de cuyo santo patrono tomó su nombre.

El retrato es, por tanto, el primero de los que Goya dedicó al monarca, y distinto del segundo, fechado hacia 1788, en el que el rey aparece como cazador, procedente de la colección real y que conserva el Museo del Prado. Algunos detalles técnicos de la ejecución del retrato del Banco podrían indicar que efectivamente fue el primero, ya que en la superficie de la pintura se aprecian numerosos ajustes en la posición del rey, como en la cabeza y el hombro derecho o en los pies, que estaban algo más adelantados y abiertos, así como en los perfiles de la casaca y del brazo derecho del monarca, cambios que no aparecen en el del rey cazador. Es posible, además, que en el del Banco el rey hubiera apoyado su mano izquierda sobre el bastón que llevaban los directores de esta institución; su perfil se aprecia a la derecha de su figura y sostiene la bengala de capitán general de los ejércitos con su mano izquierda, detalle de interés que resalta la visión más oficial del rey, como en el retrato de Mengs. La radiografía y la reflectografía de rayos infrarrojos confirman los cambios introducidos por el artista.

Anteriormente se pensó que Goya no retrató al rey del natural y que adaptó sus facciones a las del retrato que Anton Raphael Mengs había pintado hacia 1765, más de veinte años atrás, convertido en la imagen oficial del monarca y divulgada ampliamente por la estampa, como la de Manuel Salvador Carmona. En realidad, todos los retratos de Carlos III a partir de la obra maestra de Mengs siguieron un planteamiento que ennoblecía y dotaba de dignidad el rostro peculiar del rey, de gran nariz y boca hundida. Mariano Salvador Maella, por ejemplo, había hecho casi un calco de las facciones de aquel en sus retratos de 1784, como en el del Palacio Real, en el que viste el hábito de gran maestre de la Orden del Toisón de Oro, o el de tres cuartos que conserva también el Banco de España. Goya siguió el modelo impuesto, sin duda para que se reconociera de inmediato el poder del rey, ya que su imagen estaba tan extendida que había suplantado incluso a la verdadera del monarca. Sin embargo, realizó cambios fundamentales en relación a la edad y la expresión del retratado, así como en la acentuación naturalista del color tostado del rostro, que contrasta fuertemente con la blancura de la frente de la obra de Mengs. Las conocidas referencias de la época atestiguan que la actividad diaria cinegética del rey había curtido su rostro en extremo, pero Goya insistió además en la profundidad de sus arrugas, ahora muy marcadas, o en la piel colgante del cuello, que resulta de gran realismo y evidencia su edad. Por otra parte, la acentuación de la sonrisa en el rictus de la boca y en la intensidad de su divertida mirada lo acercan al espectador y captan su atención, lo que no sucede con el retrato de Mengs. Goya, que conocía al rey en persona por las menciones que hace en las cartas a su amigo de infancia en Zaragoza, Martín Zapater, y que muy bien pudo haber tomado del monarca un estudio del natural para ejecutar el retrato, tuvo que experimentar la misma impresión ante el rey que describía con acierto el conde de Fernán Núñez, en su *Vida de Carlos III*: «La magnitud de su nariz ofrecía a primera vista un rostro muy feo, pero pasada la impresión, sucedía a la primera sorpresa otra aún mayor, que era la de hallar en el mismo semblante que quiso espantarnos una bondad, un atractivo y una gracia que inspiraban amor y confianza».

La importancia de este retrato real y de su destino en un lugar representativo del Banco de San Carlos queda demostrada por la técnica empleada por Goya, así como por su colorido y luminosidad. Posiblemente presidía la Sala de Juntas de Gobierno y colgaba del terciopelo o «damasco carmesí» del dosel registrado en el inventario y sobre el que los tonos verdes debían de resaltar con fuerza. Goya acentuó por ello la densidad de la superficie con una gruesa capa de pintura y pinceladas de potentes empastes. El tono verde del traje, que matiza con maestría en los bordes luminosos para situar a la figura en el primer plano, está realzado por el abundante bordado de oro, casi en relieve, que brilla magistralmente con la luz y dirige con habilidad la mirada del espectador hacia el rostro del monarca, encuadrado a su vez por el perfecto triángulo de colores formado por las bandas de las órdenes militares y la doble cadena de oro de la que pende el Toisón y la Gran Cruz de su propia Orden de la Inmaculada.

Esta imagen del rey enlaza además con la función del Banco de San Carlos por medio de la decoración de la franja del fondo luminoso concebido por Goya y nunca bien interpretado, sobre el que destaca con maestría la figura del monarca. Es posible que ese tipo de decoración estuviera en realidad en alguna de las salas del Banco en esos primeros años, aunque no necesariamente. Goya, como todos los grandes artistas, fue capaz de situar a sus personajes en un espacio alegórico que aclaraba el mensaje del cuadro, como hizo por ejemplo en *La familia de Carlos IV*. Por otra parte, la belleza y tensión del dibujo decorativo parecen surgir de su imaginación para dar respuesta a las sugerencias de quienes casi con seguridad apoyaron a Goya para el encargo del Banco —Juan Agustín Ceán Bermúdez o Gaspar Melchor de Jovellanos—, no sólo como una copia de algo ya elaborado por los «adornistas de profesión», como definió Goya a los pintores que se dedicaban a suministrar motivos para los «adornos», como grecas, tapices, alfombras, etcétera. Las figuras enfrentadas de esa decoración son en realidad grifos, y no leones alados o dragones, como se han descrito anteriormente. Esa iconografía era coherente con la función del Banco, ya que los grifos, seres mitológicos con cabeza de águila y a veces orejas puntiagudas, alas y cuartos traseros de león, que fueron usados como animales heráldicos desde Grecia, tenían la misión de guardar el oro y otros tesoros de los dioses. Por otro lado, en el retrato de Goya, entre los grifos enfrentados, aparece otro motivo decorativo de interés, que tampoco se ha descrito anteriormente: el caduceo de Mercurio, las dos serpientes enfrentadas que, a modo de vara, llevaba el dios. Este aparece sentado y sosteniéndolo en la greca decorativa de la cédula de creación del Banco de San Carlos y es un motivo que aún permanece unido a la simbología del Banco de España en la actualidad, como puede observarse en la decoración de sus verjas. El caduceo, utilizado también por los alquimistas como símbolo de la transmutación del mercurio en oro, se tuvo desde sus orígenes como emblema del comercio y se ha utilizado como insignia de instituciones dedicadas al estudio y a la enseñanza de la economía. En el cuadro de Goya, Carlos III está justamente ante esos dos símbolos unidos que representaban el comercio y la riqueza, así como su conservación y aumento por el recién creado Banco de San Carlos.

[ MANUELA MENA ]

## 4. Sala del siglo XIX

La segunda parte de la exposición contiene las obras que se incorporan a la colección procedentes del Banco de San Fernando, el de Isabel II y del Banco de España, en sus primeros años. La costumbre de retratar a los directores —perdida coincidiendo con la caída en desgracia de Cabarrús— se retomará en 1852. Ese año se acuerda encargar, «para que estuviese siempre expuesto en el salón de sesiones del Consejo» donde todavía hoy se ubica, el retrato de Ramón de Santillán, en agradecimiento a su labor de reorganización y fusión con el Banco de Isabel II.

Sirve de centro a la sala la Mesa de memoriales, probablemente utilizada por el Consejo de Ministros de Fernando VII, y una de las urnas de votaciones procedente del Banco de Isabel II.

La pintura de este período abandona el optimismo que revelan los protagonistas de la España ilustrada, y la seriedad de los retratados se une a los tonos oscuros de los atuendos impuestos por la moda oficial. Destacan entre esa oscuridad solemne los vestidos de Isabel II, de niña y de adulta, que no dejan atrás la imponente riqueza de los que vestían las reinas de las monarquías más brillantes de aquella Europa.

▲

**Vicente López Portaña**
**Fernando VII, 1832**

Óleo sobre lienzo. 187 × 135 cm
Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1828
Colección Banco de España

El dibujo preparatorio de esta obra, conservado en la Biblioteca Nacional, presenta al rey sedente, con muy ligeras alteraciones respecto al lienzo definitivo. Apenas algunos detalles —como la forma en la que se decora el bufete junto al que se sienta, la presencia de la escribanía y del sombrero del monarca y otras pequeñas diferencias— evidencian en realidad el carácter preparatorio para el gran lienzo del Banco de España. Pero lo más interesante de ese dibujo es quizá la relación que tiene con otro, conservado también en la Biblioteca Nacional, en el que López ensayó un retrato doble del monarca que nunca llegó a pintar. Representa a Fernando VII acompañado de su hermano el infante Carlos María Isidro, y ambos aparecen como protectores de las Bellas Artes. Ejecutado con una técnica muy similar a ese otro, emplea también el lápiz y la tinta sepia. El dibujo, datado en 1829, coincide con el momento en que el rey, enfermo y viudo, antes del matrimonio con su futura cuarta esposa, María Cristina de Borbón, se asocia con la figura de su propio hermano en una composición que parece preparar seguramente un grabado, pues contiene una clara función propagandística, asociada al refuerzo de la continuidad de la dinastía borbónica, en medio de una profunda crisis política. En ella el rey toma a su hermano con la mano izquierda, mientras señala con la derecha un grupo alegórico de las Tres Nobles Artes. Aunque la versión definitiva de esa imagen borbónica proteccionista fuese descartada, es evidente que López la recuperó, cuando era ya imposible pensar en que el rey posaría con un hermano intrigante y distanciado, para retratarle en solitario, en una obra tan significativa como la del Banco de España.

Fernando VII, vestido de capitán general, adornado con el Toisón y con las grandes cruces de Carlos III e Isabel la Católica, posa a sus cuarenta y siete años, de cuerpo entero, «gordo y cazurro, con aviesa mirada y los miembros obesos y entumecidos», según la descripción de Enrique Lafuente Ferrari. Pero ni la desidiosa apariencia ni el escaso prestigio que persiguieron al monarca son capaces de opacar la calidad pictórica de esta obra. Para Aguilera es «seguramente el mejor de los retratos que ejecutó Vicente López teniendo como modelo a su odioso patrón, quien aquí aparece favorecido hasta donde no cabe más». El rey aparece junto a un bufete en el que puede verse, junto a la escribanía de plata y varios libros, uno en el que se lee con claridad «Real Cédula del Banco de San Fernando», aludiendo expresamente al destino para el que fue concebido. Aunque el cuadro había sido encargado a mediados de 1828 por el Banco de San Carlos, las transformaciones de la institución lo presentan en realidad como fundador del Banco de San Fernando, cuya cédula fundacional sirve para concederle ese reconocimiento patronal.

La dilatada historia del encargo de la obra es en realidad conocida, pues, a través de una correspondencia conservada por los descendientes del pintor, el director del nuevo banco de San Fernando, de fundación fernandina, apremiaba a López el 25 de noviembre de 1829 para la entrega del retrato del rey, por si estuviera listo para exhibirse con motivo del inminente cuarto matrimonio del monarca. López respondió al director, Andrés Caballero, que «para los días de las funciones le es a propósito el que hace algún tiempo pinté delante del original cuya dimensión será con marco como de cuatro pies escasos y le cederé gustoso y podrá servirse de él hasta la conclusión el de cuerpo entero que me tiene encargado». Tres días después, el director respondía al pintor agradeciendo su ofrecimiento, pero le anunciaba que el Banco ya poseía otro retrato del rey para adornar las fiestas del matrimonio de su majestad, que ha de identificarse seguramente con el de Zacarías González Velázquez. Hasta 1832 el nuevo retrato no fue entregado por su autor, que presentó a examen de la junta de 22 de mayo de ese año una factura de 9000 reales por la pintura y 3860 por el fabuloso marco que todavía conserva, sumas que le fueron abonadas de inmediato. En la junta del 1 de febrero de 1833 se manifestó que los dispendios de gasto ejecutados por el retrato encargado a López no deberían volver a repetirse, a pesar de tratarse de un precio ajustado al valor de la obra en el mercado de su tiempo. En el inventario del Banco de 1847 aparece de hecho valorado en 14 000 reales de vellón, muy por encima de la estimación de los Goya y por más dinero que el pagado al artista. Este retrato ha de considerarse, tanto por sus cualidades plásticas como por su valor iconográfico, una de las mejores efigies del monarca realizadas por López. Se conoce una copia parcial de busto corto en el comercio de Barcelona y otra completa en el Museo de Córdoba.

[ CARLOS G. NAVARRO ]

▲

**Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina**
**Isabel II, niña, 1838**

Óleo sobre lienzo. 167 × 126 cm
Encargo al autor por el Banco Español de San Fernando en 1838
Colección Banco de España

Nacida el 10 de octubre de 1830, Isabel II contaba ocho años cuando posó para esta efigie, cinco de los cuales los había pasado ya como reina de España. La iconografía no puede ser más expresiva de su compleja condición; de pie, ante el trono, bajo palio y junto a un escabel, señala una simbólica regalía real con la mano izquierda, mientras sujeta su propio guante con la derecha. Pero la reina está vestida de un modo revelador, con un traje infantil —y que no cumple las normas de la corte—, aunque con algunos elementos que corresponden al vestuario de una mujer adulta. El traje es, convenientemente, de seda blanca —color reservado a las reinas católicas—, tejido con hilos de plata que subrayan la suntuosidad que corresponde a su portadora, pero la tipología es la propia de una niña de corta

edad, con pantalones a la turca y un vestido de sílfide con falda corta de vuelo y corpiño blanco en el que el cuello de bañera, con una valiosa berta de organza y con las mangas afolladas, replica para niñas los gustos que promocionan las revistas de moda para las damas adultas. Isabel II se presenta casi sin demasiados adornos personales, como era adecuado para las niñas, pero lleva tejidos ricos y perlas —que eran por definición el adorno de las mujeres casadas— y una castiza peina de carey. Todo ello define una imagen ambigua de la reina niña, a medio camino entre lo público y lo privado, entre el traje de corte y los vestidos de cualquier niña burguesa o aristócrata, entre una jefa del Estado y una niña de ocho años. Contrasta esta caracterización con la que hicieron de ella otros pintores, como Vicente López [Museo del Prado, P7544, depositado en Madrid, Tribunal Supremo], que la presenta también ante el trono y bajo palio, pero con un traje de corte, vestida de blanco, con cola de media gala de terciopelo azul borbónico y con manto real, corona y cetro en la mano derecha, además de diadema y joyas propias de una mujer adulta, comparación que revela la problemática en que se convirtió la elaboración de un retrato real en los primeros años de este reinado.

En ese debate entre las distintas sensibilidades de la corte sobre cómo debía pintarse la efigie oficial de la pequeña reina, una vez que había dejado de aparecer en los brazos de su madre —todavía regente—, triunfó predominantemente la concepción de López, que adoptaron a continuación el resto de los pintores de cámara, como Luis de la Cruz, José de Madrazo, Carlos Luis de Ribera y otros más. Esa toma de posición forma parte integral de la fascinante imagen que esta insólita niña proyectaba sobre sus contemporáneos. Al igual que en tiempos remotos el azar había hecho ceñir la corona antes de tiempo a niños a los que se auguraba un futuro incierto, la pequeña Isabel, como ha expresado bien Reyero, encerraba en su ser un contraste poético que condensaba la propia existencia romántica, por un lado la frágil ternura femenina e infantil y, por otro, la dura responsabilidad de regir un país sumido en su más grave crisis. La reina debería oponerse a la opción absolutista que significaba la pretensión de su tío Carlos María Isidro y, en ese sentido, a juicio de Esquivel, las características infantiles que hace ver en su retrato tienen también una fuerte carga de esperanza en un naciente futuro constitucional. La huérfana de Fernando VII encarnaba las únicas posibilidades de renovación política deseadas, frente a su tío, que proponía la continuidad del Antiguo Régimen. Comprometido liberal que luchó contra los Cien Mil hijos de San Luis, Esquivel convirtió así la vulnerabilidad de la niña que aparece en el cuadro en un elemento que interpelaba al sentido protector común a los adultos para alertar sobre lo lábiles que eran todavía las seguridades democráticas que había traído el liberalismo a España.

Pero el modelo de Esquivel, de una extraordinaria calidad plástica en el contexto de su propia producción, no fraguó como imagen oficial de la reina. Se debió precisamente a su atrevimiento; aun así el artista se encargó de volver a representar a Isabel como una reina niña en otras ocasiones. La más memorable es sin duda la del retrato que forma pareja con el de su hermana Luisa Fernanda (Sanlúcar de Barrameda, colección particular), del mismo año que la del Banco de España. Las dos niñas, todavía como estudiantes, miran al espectador una sobre el trono y la otra desde una silla, y en ambas de nuevo los detalles transparentan la realidad —Isabel II estudia pero Luisa Fernanda sólo juega— y subrayan su frágil condición. Junto al retrato de su hermana, afanada en labores propias de su edad, es más fácil comprender el sentido esperanzador con el que Esquivel impregnaba la imagen de la reina, pero, al mismo tiempo, la fragilidad a la que estaba unido su sino.

[ CARLOS G. NAVARRO ]

**Benito Soriano Murillo**
**Isabel II, 1864**

Óleo sobre lienzo. 224 × 163 cm
Encargo al autor por el Banco de España en 1864. Colección Banco de España

Por este retrato de cuerpo entero de Isabel II el Banco de España, que lo encargó, pagó la suma considerable de 20 000 reales (según el recibo firmado por el pintor el 29 de febrero de 1864 conservado en el Archivo Histórico del Banco) a Benito Soriano. Se trata de un pintor de muy buena calidad, capaz de ejecutar un cuadro tan de aparato como este sin olvidar los valores pictóricos, aunque sin alcanzar la maestría, audacia y frescura de su contemporáneo Federico de Madrazo.

La reina, aunque no cuenta mucho más de treinta años, tiene un aspecto de plena madurez. Viste un suntuoso vestido blanco hueso, bordado en oro, con castillos y leones heráldicos, corona y cetro. Más que una mujer, es una suerte de personificación del poder, en un tipo de composición más propia del Antiguo Régimen o de los retratos imperiales de Napoleón realizados por Jean-Auguste-Dominique Ingres que del nuevo orden monárquico —en apariencia liberal— instaurado en España. Ese poder representado en la obra de manera hierática y cargado de pompa regia sería no obstante efímero: cuatro años después de ser pintado ese autoritario retrato, la reina sería despojada de esas insignias reales y obligada a exiliarse a Francia. Al tiempo que realizaba este retrato, Soriano Murillo ejecutó el del rey consorte, Francisco de Asís, con destino a la Custodia de Tierra Santa.

[ JULIÁN GALLEGO SERRANO, MARÍA JOSÉ ALONSO, CARLOS MARTÍN ]

**José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra**
**Ramón de Santillán González, 1852**

Óleo sobre lienzo. 185 × 113 cm
Encargo al autor por el Banco Español de San Fernando en 1852
Colección Banco de España

Santillán (1791-1863) se educó en Lerma (Burgos), su localidad natal. En 1809 se alistó en la guerrilla del cura Merino a su paso por la comarca, en la que permaneció hasta 1813. En 1814 comenzó una carrera oficial con el grado de capitán de Caballería, que terminó en 1825, cuando abandonó el ejército con el grado de teniente coronel. Antes, en el año 1821, se había casado con una sobrina de José López —Juana Pinilla (1774-1846)—, quien lo introdujo en la función pública hacendística y lo formó según sus nociones de reformismo. El mismo año que abandonó su carrera militar inició otra ascendente como funcionario de Hacienda y en 1838 asumió la jefatura de la Sección de Ultramar en la Secretaría de Hacienda, tras rechazar el ofrecimiento de Alejandro Mon (1801-1882) de ser subsecretario del Ministerio. También en 1838 fue diputado, tomando parte en misiones específicas de la Cámara Baja. Ese año rechazó igualmente la cartera ministerial, que acabó por aceptar en 1840 durante tres meses, en la que demostró su adquirida vocación reformista. Repetiría en esa responsabilidad también por un breve periodo en 1847.

Pero fue después de pasar por el cargo de ministro cuando realizó las mayores aportaciones a la Hacienda pública, sobre todo desde 1843, que preparó la reforma fiscal de 1845. Desde 1849 hasta su muerte, el 19 de octubre de 1863, fue gobernador del Banco Español de San Fernando —pues había propiciado la fusión del Banco de San Fernando con el de Isabel II para crear esa nueva institución— y en él llevó a cabo una importante labor de saneamiento. Después de 1856 la institución se convirtió en el Banco de España, y de nuevo de la mano de Santillán conoció una era de expansión y crecimiento. Este destacado puesto le permitió

conocer la situación del Tesoro y el pulso de la Economía española. Frente a las ideas de Mon, Santillán defendió los intereses privados de los accionistas del Banco y, en general, sus biógrafos, como Vallejo Pousada, han valorado su posición de «relativa independencia respecto a los gobiernos, que se acrecentó en sus años al frente del Banco, durante los cuales aplicó una política de rigor consistente en concederles colaboración financiera si presentaban garantías suficientes». Además, Santillán tuvo una conciencia de divulgación e instrucción pública que lo impulsó a elaborar su *Memoria histórica sobre los Bancos*, que es una historia de la conformación del Banco de España desde la fundación del Banco de San Carlos hasta 1863; y otra sobre la Historia de la Hacienda pública concluida en 1854, además de una tercera en la que cuenta su biografía; a cualquiera de ellas podría aludir el que aparezca con un tomo encuadernado en la mano.

Retratado a sus sesenta y un años de edad, de cuerpo entero y sentado junto a un bufete en el que reposa con elegancia el brazo izquierdo, viste uniforme de gentilhombre de cámara. Luce también las dos máximas condecoraciones civiles del Estado, las grandes cruces y bandas de las órdenes de Carlos III y de Isabel la Católica y sostiene en su mano derecha un libro, alusivo quizá a su condición de polígrafo. Se trata sin duda de uno de los más destacados retratos masculinos de Gutiérrez de la Vega, artista sevillano radicado en Madrid.

Concebido en el momento de mayor madurez de su carrera, está resuelto con una pincelada minuciosa, ligera y licuada, hecha de veladuras transparentes y empleando unas características suaves tintas de tradición andaluza. Con ellas construye las texturas ricas de las telas y, sobre todo, de las carnaciones, y evoca unos efectos suntuosos que él consideraba herederos de la jugosa soltura de Murillo y de la facilidad de Goya, sus principales referentes formales; quizá en busca de ese complejo efectismo les confiere una frescura impropia de la edad del modelo. Gutiérrez debió de comprender que este encargo era una insólita ocasión de promocionarse en un establecimiento público de primer rango porque es evidente que la ejecución de la pintura la realizó con una esmerada atención que rara vez es posible apreciar en sus retratos más ordinarios y que se reconoce en un acabado prieto y esmaltado; gracias a su cuidado estado de conservación debe considerarse como una de sus más dedicadas producciones, que contrasta con la mayoría de sus retratos masculinos, siempre más descuidados de acabado. Por otro lado, el pintor confirió al modelo una serena distinción en la pose, ennoblecida por un fondo escénico en el que se mezclan la arquitectura y la naturaleza, y en la que somete a la idea de amabilidad murillesca y de empatía inglesa que manejaba Gutiérrez normalmente; un modelo retratístico que en realidad había tomado de Goya, de su retrato del General Ricardos (Madrid, Museo del Prado), con el que comparte además de la pose cierto envaramiento en la actitud del modelo.

[ CARLOS G. NAVARRO ]

▲

**Federico de Madrazo y Kuntz**
**Pedro Salaverría, c. 1881**

Óleo sobre lienzo. 188 × 114 cm
Encargo al autor en 1877
Colección Banco de España

Una inscripción identifica al retratado con don Pedro Salaverría y Charitu (Santander, 1821 - Donostia / San Sebastián, 1896), destacado político español que, por su gran especialización en cuestiones económicas, fue secretario de Estado del Ministerio de Hacienda en 1854 y ministro en cuatro ocasiones entre 1856 y 1876. De octubre de 1857 a enero de 1858 ocupó la cartera de Fomento. Estrechamente vinculado al Banco de España, fue gobernador entre enero y octubre de 1877.

El retrato de Federico de Madrazo no fue realizado durante el tiempo en que dirigió el Banco, sino unos años después. En la relación de obras propias del pintor, entre 1881 y 1882, figura el «retrato cuerpo entero, del Sr. Salaverría, para el Banco de España (1883) [sic]», y que le fueron pagados treinta mil reales, una de las cantidades más altas de ese inventario. Esa anotación avala la sugerencia de Julián Gállego de que el cuadro fue concebido en relación al retrato de Ramón de Santillán realizado por José Gutiérrez de la Vega, con quien coincide en tamaño y en esquema compositivo. Y el que sea una obra encargada con posteridad al momento en que desempeñó el cargo en el Banco ayuda a explicar la presencia de dicha inscripción. Aunque en la anotación de Madrazo figura 1883, hay que adelantar algo su ejecución, pues el 26 de octubre de 1881 ya se cita en la documentación del Banco de España y se dice que su encargo se debió a una resolución de su Consejo. Probablemente esto tuvo que ver con la propuesta del marqués de Casa-Jiménez de creación de una galería de retratos de gobernadores a partir del de Ramón de Santillán. Dada la importancia que Salaverría había tenido en la política económica española, resultaría lógica su elección para continuar esa colección iconográfica.

En 1881, cuando fue pintado este retrato, Salaverría cumplió sesenta años y llevaba varios retirado de los asuntos públicos, en buena medida debido a problemas de salud. Aparece con el uniforme y las insignias de su cargo: los bordados dorados en los que se repite la representación de ojos eran los propios de los trajes de personajes con altas responsabilidades políticas y administrativas; le cruza el torso y le cuelga del pecho y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, que aparecen también en los retratos de otros gobernadores: Francisco Santa Cruz, Martín Belda, Antonio Romero Ortiz, Juan Francisco Camacho, Manuel Aguirre, Manuel de Eguilior, etcétera. Los elementos alusivos a su dignidad se completan con el sombrero sobre la mesa y con el bastón que tiene junto a su mano izquierda, objeto ya presente en retratos de personajes con mando en el Banco y las instituciones que lo precedieron, como el citado Santillán, Larumbe o el marqués de Tolosa.

Compositivamente, la obra se relaciona con el retrato realizado por Gutiérrez de la Vega y con el del conde de Altamira por Goya:

el retratado viste su traje oficial, está sentado junto a una mesa y ha desviado su atención para posar para el pintor. En los casos de Salaverría y el conde de Altamira, mantienen un brazo extendido sobre la mesa, junto a papeles con los que estaban trabajando; mientras que Santillán sostiene un libro cuyo super libris sugiere un carácter oficial. En todas las composiciones se subraya el carácter «civil» de la actividad del modelo y su retórica conjuga los honores con las responsabilidades. Madrazo ya había empleado esta fórmula compositiva desde al menos la década de 1840, como atestigua su retrato del marqués de Miraflores (colección particular), firmado en 1843, así que el de Salaverría es una obra de madurez de un pintor con cuatro décadas de experiencia. Conserva las cualidades que le aseguraron el éxito: precisión descriptiva —más relajada y natural respecto a épocas anteriores del pintor— y uso de poses y de un lenguaje gestual que acentúan la elegancia de los retratados; además, en esta obra el autor ha hecho un alarde de su capacidad para manejar una gran variedad de tonos y compaginarlos entre sí. Por esto es muy interesante la ocasión que ofrece el Banco de estudiar en una misma colección dos obras importantes de la trayectoria de Madrazo y compararlas entre sí: los casi cuarenta años que median entre los retratos del duque de Osuna y de Salaverría se tradujeron en un estilo pictórico más fluido.

Es probable que Salaverría no posase para Madrazo como aparece en el cuadro. Así lo sugiere la existencia de un retrato en formato oval que solo reproduce el busto del personaje y que muy probablemente sirviera como punto de referencia para que el pintor «construyera» el retrato de cuerpo entero. La relación entre ambas obras es innegable, pues las dos muestran al personaje de la misma edad y hasta con la boca igualmente entreabierta. En el caso del retrato de busto, su factura más libre y espontánea sugiere que es previo a la efigie del Banco de España.

[ JAVIER PORTÚS ]

▲

**Federico de Madrazo y Kuntz**
**Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, XI duque de Osuna, 1844**

Óleo sobre lienzo. 217 × 142 cm
Adquirida en 1984 por el Banco de España
Colección Banco de España

De pie, de cuerpo entero, el duque de Osuna (1810- 1844) posa con un elegante traje a la inglesa de color negro, con un chaleco rayado; lleva sobre los hombros un suntuoso y amplio gabán guarnecido de martas. Lo más destacado de su retrato es el modo desenvuelto con el que posa el aristócrata, en cuyo gesto se mezcla la elegancia, la distinción y en cierto modo la extravagancia del modelo, cuya distante expresión le confirma como un verdadero *dandy*. Esa distancia, que subraya el brazo izquierdo en jarras, mientras que con el derecho sostiene el sombrero de copa, los guantes de gamuza amarillos y el bastón, recalca así el sentido que tiene de

su propia imagen: «distinguido y grave, altivo sin presunción», en palabras de Gállego. La figura se recorta ante un enorme telón descorrido, de tono pardo, que deja ver la fabulosa arquitectura gótica del palacio del Infantado de Guadalajara, de la que el modelo era dueño. En el Museo del Prado se conserva al menos un fragmento de un apunte para este retrato, en que Madrazo planteó la efigie con algo menos de espacio alrededor, lo que subsanó en la pintura, reduciendo el canon de la figura. En su reverso realizó un apunte pormenorizado de la sinuosa decoración labrada que adorna el patio de dicho palacio, del que han quedado más dibujos que lo detallan [Museo del Prado, D7109, D7205 y D7108] y que revelan el cuidado que el artista puso en esta obra. Por otro lado, el contraste del viejo y noble patio arriacense supone un escenario de oposición con la propuesta de elegancia cosmopolita que encarna el modelo.

El aristócrata fue uno de los protagonistas de la vida de sociedad isabelina. Soltero, se especuló sobre su vida privada convirtiéndose en un punto de referencia cortesano que envolvió su polifacética personalidad, interesada particularmente en las bellas artes, lo que incrementó su atractivo halo y le concedió una enorme popularidad. Reunió en su persona los títulos de las casas de Osuna, Benavente e Infantado, constituyéndose por tanto en el mayor conglomerado de mercedes y de estados del momento, en el que se contaban trece ducados, trece condados, doce marquesados y un vizcondado, así como otros numerosos honores añadidos. Ocupó múltiples cargos palatinos y tuvo experiencia en política, donde se mostró conservador. Se dedicó a la administración de su vasto patrimonio, entre la España meridional y Bélgica.

Mecenas y protector de artistas, cultivó el canto y la música y también impulsó un deporte emergente en España, el de la equitación, organizando las primeras carreras de caballos de nuestro país en la Alameda de Osuna, que modernizó y embelleció. El duque falleció soltero de un ataque cerebral el mismo año que Federico lo retrató, y le sucedió su hermano Mariano (1814-1882), político y diplomático famoso por su singular estilo de vida, que llevó a la ruina el patrimonio familiar.

El retrato que guarda el Banco de España es, sin lugar a dudas, una de las obras maestras de Federico de Madrazo y se reconoce como el más destacado retrato masculino del Romanticismo español. Expuesto públicamente el mismo año en que fue pintado, Eugenio de Ochoa destacó pronto el idealizado parecido con el que Madrazo había culminado esta obra: «¿Quién no recuerda sobre todo aquel bellísimo retrato del malogrado duque de Osuna, de tan maravillosa ilusión que por un momento pudimos creer contemplándole que la muerte había soltado su presa? Él era, él, con su porte señoril, con su aristocrática seriedad, con esa gallarda y hermosa presencia. Los que no habían conocido al personaje, admiraban la verdad, el relieve y la gracia de aquella pintura; los que le habían conocido, creían estarle viendo en vida, y más de una vez vimos a sus particulares amigos inmóviles y tristes delante de aquel retrato, sin acertar á apartar de él sus ojos húmedos de lágrimas».

[ CARLOS G. NAVARRO ]

## Mesa de memoriales, c. 1817-1819

Maderas de pino, ébano y caoba; metal dorado y cuero,
82,2 cm de altura × 150 cm de Ø
Posible procedencia del Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

Este majestuoso mueble fernandino supone un perfecto ejemplo del mobiliario de principios del siglo XIX. Realizado en estilo Imperio, continúa las características de este movimiento que, desde Francia, propone una reinterpretación de los elementos clásicos tan empleados desde finales del XVIII. Igualmente, se produce un cambio en cuanto a los materiales utilizados se refiere, siendo los protagonistas de este momento la caoba y el bronce dorado, si bien en el caso de España es muy habitual la sustitución de este último por la madera tallada y dorada.

De volúmenes contundentes, se compone esta mesa de un pie central en forma de ancho fuste baquetonado que sustenta el tambor circular, con amplia cintura para los cajones y tafilete cubriendo su tablero. La base de la columna se despliega en cuatro grandes salientes que sirven de tarima a las verdaderas protagonistas: las esfinges. Hieráticas, de potente musculatura y facciones clásicas, se yerguen cubriendo sus senos con un paño anudado sobre el pecho. Las alas, rematadas en voluta y levemente desplegadas, sirven de soporte al tablero junto con el capitel vegetal que muestran sobre su cabeza. El empleo de la esfinge será un recurso más que habitual en las decoraciones de este periodo, difundido entre otros por Percier y Fontaine, diseñadores y arquitectos de Napoleón y en cuya famosa publicación *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* tantas veces aparece esta figura, ya sea como reposabrazos de asientos o, como en este caso, a modo de soporte. El gusto por el empleo de estos seres mitológicos en muebles de cierta solemnidad queda reflejado en una de las

más icónicas piezas de mobiliario cortesano del momento: la Mesa de las Esfinges, conservada en el Palacio Real de Madrid desde que fuera adquirida por Carlos IV en 1803, y con la que se hizo retratar entre 1820 y 1821 Agustín Argüelles Álvarez, ministro de la Gobernación del Reino para la Península e Islas Adyacentes —de mano del pintor Ricardo María Navarrete Fox—, conservándose la obra actualmente en el Congreso de los Diputados.

No es baladí este hecho si tenemos en consideración la importancia y representatividad de este mueble, probablemente utilizado por el Consejo de Ministros de Fernando VII a tenor de la información que aportan sus cajones. En el frontal de cada uno de ellos —ocho en total— aparece una inscripción diferente, en metal dorado e inserta en una cartela con perfiles de ébano y filetes metálicos rematados en sus extremos en palmetas: «Ministerios», «Estado», «Gracia y Justicia», «Guerra», «Marina», «Hacienda», «Gobernación» y «Secretario del Consejo de Señores Ministros»; estas inscripciones informan de la documentación a la que iría destinado cada uno de los compartimentos. Sobre el tablero, cartelas metálicas con palmetas incluyen —además del escudo de España sobre el cajón de «Ministerios»— las abreviaturas de cada ministerio correspondientes al cajón anexo, incluyendo un número que se repite en cada una de las llaves.

No sólo aportan información las inscripciones sobre el posible uso de este velador, sino que son una importante fuente para poder datar la factura de la pieza en un momento determinado. Todos los ministerios citados tienen un largo recorrido histórico, salvo uno: el Ministerio de Gobernación, creado en 1812 como indica el artículo 222 de la *Constitución de Cádiz* y suprimido en 1823, momento en el que pasa a conocerse como Ministerio de Interior, lo que permitiría datar la pieza entre estos dos años, si bien, dadas sus características, podría acotarse su fecha de ejecución al final de la década de 1810. Aun así, quedan en el aire ciertas cuestiones, como el hecho de que exista un único cajón para Gobernación teniendo en cuenta que los Despachos creados bajo este título fueron dos: Gobernación del Reino para la Península e Islas Adyacentes y Gobernación del Reino para Ultramar. En cualquier caso, la presencia del cuero en la superficie y de los cajones, así como su factura y calidad del diseño, hacen de este mueble una verdadera mesa de memoriales destinada a albergar, con toda probabilidad, algunos de los más relevantes documentos relativos a la actividad administrativa del reino de principios del siglo XIX.

[ MARIO MATEOS MARTÍN ]

## 5. Sala pequeña del siglo XIX

Los diversos objetos que se exponen en esta sala reflejan las vicisitudes por las que la institución transita: desde la conversión del Banco de San Carlos en el Banco Español de San Fernando, en 1829, pasando por su fusión con el Banco de Isabel II, en 1847, y la adquisición de su nombre definitivo, Banco de España, en 1856.

Los relojes, presentes en el Banco a lo largo de su historia, reaparecen con el ejemplar de José de Hoffmeyer. Los billetes mantienen la sencillez de diseños anteriores, pero introducen variaciones interesantes, como son la figura humana de carácter alegórico y nuevos símbolos.

Preside la sala el retrato de Fernando VII más antiguo que posee el Banco, pues los rasgos del modelo sugieren que fue pintado cuando aún no tenía cuarenta años Completan la sala dos retratos del pintor sevillano Antonio María Esquivel: el de Pedro Sainz de Andino, redactor del proyecto del Banco de San Fernando, y el de Juan José García de Carrasco, liberal en tiempos de Fernando VII y fundador del Banco de Isabel II. Esquivel era bien conocido por esa tendencia política, que marcaba ahora un cambio radical en los dirigentes del Banco.

▲

**Zacarías González Velázquez**
**Fernando VII, c. 1820**

Óleo sobre lienzo. 225 × 170 cm
Adquirida posiblemente por el Banco Español de San Fernando en 1829
Colección Banco de España

Se trata del retrato de Fernando VII más antiguo que posee el Banco de España, pues los rasgos del modelo sugieren que fue pintado en torno a 1820, cuando el rey (que había nacido en 1784) tenía algo menos de cuarenta años. El monarca aparece de pie, en traje oficial y rodeado de numerosas insignias que aluden a su rango. Sobre la mesa vemos una corona real encima de un cojín encarnado. Esa corona vuelve a hacer acto de presencia en la parte superior del sillón, en cuyo respaldo se aprecia un anagrama bordado alusivo al monarca. En ese mismo asiento descansa un gran manto de armiño. Por su parte, Fernando VII lleva espada en el cinto, sostiene su mano derecha en un bastón de mando y muestra sobre su pecho la banda blanquiazul de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y la insignia del Toisón de Oro. El entorno, con el cortinón en la parte superior izquierda y las dos grandes columnas que abren el fondo hacia un paisaje, subraya ese contenido áulico. Este retrato es, desde varios puntos de vista, prototípico de los ideales estéticos dominantes en el mundo oficial español hacia 1820, muy influido por el retrato de Estado napoleónico. Así, tanto las patas de la mesa como la tipología del sillón remiten directamente al estilo «imperio» que dominó entonces. La obra había sido atribuida a José de Madrazo, uno de los principales pintores activos en la corte en torno a 1820. Sin embargo, recientemente, Bertha Núñez propuso muy convincentemente su atribución a Zacarías González Velázquez. Las razones que sustentan esa atribución se basan en la escritura pictórica, que es similar a otras obras de este artista, y, sobre todo, en las similitudes con otro retrato de Fernando VII (Instituto de Bachillerato Brianda de Mendoza, Guadalajara), firmado por Zacarías en 1814, que lo representa con unos rasgos algo más jóvenes. Los puntos de contacto son muchos, entre ellos la precisión descriptiva, el carácter acusadamente dibujístico de la obra o lo nítidamente separados que están los campos cromáticos. También comparten muchas similitudes desde el punto de vista de la composición y de la puesta en escena, pues en ambos el rey está de pie sobre un suelo en damero, ante un fondo del que forma parte señalada el motivo de la columna y cercano a elementos de mobiliario de un marcado estilo «imperio» que proporcionan una acusada personalidad estética a la obra.

[ JAVIER PORTÚS ]

**Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina**
**Pedro Sáinz de Andino, 1831**

Óleo sobre lienzo. 115 × 90 cm
Adquirida posiblemente por el Banco Español de San Fernando en 1831
Colección Banco de España

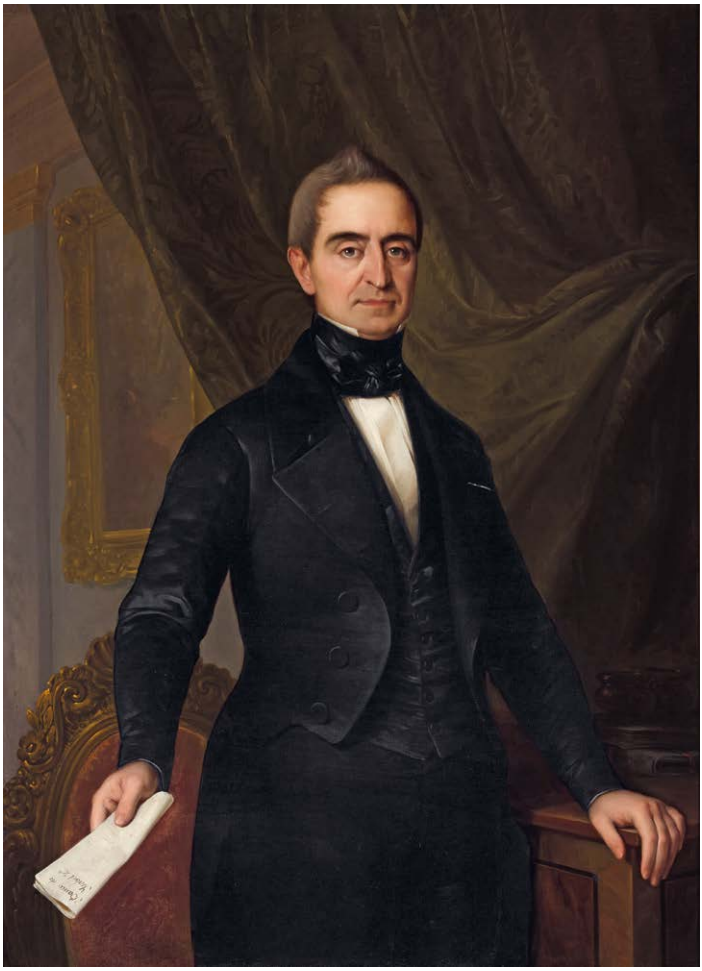
Natural de Alcalá de los Gazules, donde nació en 1786, Pedro José Andino —más tarde se modificó el apellido añadiendo el de su abuelo paterno— ingresó a los once años en el Seminario de San Bartolomé de Cádiz y después estudió leyes en la Universidad de Sevilla, donde se doctoró en 1806. En esos años rivalizó con Alberto Lista, que finalmente fue elegido diputado por la Universidad frente al propio Andino. Entre 1813 y 1816 vivió en el suroeste de Francia, lo que le revela como adepto del Gobierno Intruso. Entre 1820 y 1823 reapareció en Cataluña, en Tortosa y Tarrasa, como abogado y experto legal. Finalmente, en 1827 se ofreció al ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, para formar el Código de Comercio y el Código Civil, tras una breve carrera como teórico en esos asuntos. Dada su pericia en los tribunales extranjeros, el Consejo de Estado y otras altas instancias del Estado le encargaron informes, aduanas y otros documentos de sus distintas especialidades.

Por Real Orden de 4 de julio de 1829 elaboró un proyecto de decreto para la erección de un banco de descuentos, cobranzas, pagos, préstamos y depósitos, que se convirtió en el Decreto orgánico de fundación del Banco de San Fernando, por lo que su identidad está estrechamente unida a la de esa institución. En 1832 redactó el documento para su gobierno interior y al poco, reconocida su virtuosa labor en el banco, se le hizo ministro fiscal en el Consejo de Hacienda. Participó también en la elaboración del Código Criminal y por ese mérito fue nombrado fiscal del Consejo y Cámara de Castilla. Más adelante se ocupó de normalizar el sistema arancelario y del desarrollo de un sistema de control aduanero, además de llevar a cabo numerosas aportaciones a la legislación comercial española. La incesante actividad de Sáinz de Andino en el ámbito de la legislación y del pensamiento de la administración pública española y su fiel adhesión a la Corona le valieron también su paso por la política, siendo elegido senador al final de su vida.

En el cuadro de Esquivel que conserva el Banco de España aparece togado como jurisconsulto; los vuelos de sus mangas adornadas con puñetas aluden a su condición de ministro fiscal. El atuendo se había normalizado por última vez en 1814 y a él responde su aspecto. Además, lleva en la mano uno de sus proyectos citados, el «Proyecto de Código de Comercio y del Código Criminal»; luce varias condecoraciones destacadas, entre las que puede distinguirse la medalla de caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, cuya insignia porta a modo de corbata. Esta condecoración le había sido concedida el 2 de noviembre de 1830, antes de que Esquivel lo retratara, aunque lleva también la banda y Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, que recibió en 1833, o sea, dos años después de que Esquivel firmara el retrato; no ostenta, sin embargo, la medalla de miembro de número de la Real Academia de la Historia, que fue suya desde 1848. De todo ello puede deducirse que el retrato fue pintado por Esquivel en la fecha que se lee en su firma e intervenido después para añadir la valiosa condecoración recibida en 1833, pero antes de 1848 en que ingresó en la Academia, al no lucir la característica medalla de numerario.

La pintura conserva la calidad tierna y dúctil de las carnaciones y del cabello, características de los mejores modos del pintor, que suaviza con ello el gesto envarado del modelo para concentrar la atención en su directa mirada.

[ CARLOS G. NAVARRO ]



▲

**Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina**
**Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I conde de Santa Olalla, c. 1847**

Óleo sobre lienzo. 125 × 93 cm
Adquirido en 1980 por el Banco de España
Colección Banco de España
Observaciones: el retratado porta en la mano derecha un papel doblado en el que se lee «Banco de Isabel II».

El modelo nació en Cáceres en 1799 y fue educado en Vergara e Inglaterra; pronto destacó como un comprometido político liberal, referente en su tierra natal, lo que le llevó a sufragar con sus propios fondos la Milicia Nacional. En 1823 se implicó en la organización de la defensa de Extremadura frente a las tropas del duque de Angulema, pero tras caer prisionero escapó a Portugal y de allí a Inglaterra donde pasó un breve exilio que le llevó también a Fráncfort y a París, y de allí a Londres. Regresó a España al año siguiente, y se instaló en Madrid, aunque como represalia fue enviado a Manzanares (Ciudad Real).

Tras la muerte de Fernando VII, tanto él como su familia desempeñaron un papel esencial en la consolidación del trono de Isabel II y en el partido liberal en Extremadura. Desde 1837 comenzó su trayectoria como diputado en Cortes, en la que destacó su papel como defensor de los intereses de su tierra, desde un plano fundamentalmente económico y a favor del final de la primera guerra carlista, moderándose paulatinamente su discurso. Desde 1840 fue senador por Badajoz, reelegido varias veces, hasta que en 1845 fue designado senador vitalicio. De la mano de su cuñado, Juan Donoso Cortés, estableció una relación intensa con la reina María Cristina en esos años, que coinciden con el final de su Regencia, de la que se convirtió en un defensor en el Senado.

Formó parte del primer gabinete moderado de González-Bravo, donde ocupó la cartera de Hacienda, puesto en el que se mantuvo diez meses y, entre otras importantes normas, dictó la creación del Banco de Isabel II, razón por la que se conserva su retrato en el Banco de España. Tras su paso por el ministerio recibió el condado de Santa Olalla, como agradecimiento a los servicios prestados a la Corona. Tiempo después, arruinado, perdió la cordura, y su familia lo trasladó a Extremadura, donde falleció en 1851.

En el retrato aparece de pie, ante un fondo arquitectónico cubierto por un cortinaje verde, junto a un sillón y con la mano derecha posada en un bufete, mientras sostiene con la izquierda el decreto fundacional del Banco de Isabel II, lo cual supone una precisa fecha *ante quem* para la datación de la obra. Tanto el modelo de representación como la concepción de la figura y del escenario —y el dibujo de la misma— confirman la autoría de Esquivel. Sin duda ha estado expuesta a algún maltrato histórico que ha dejado la pintura en unas condiciones capaces de hacer dudar de su autoría, sobre todo por la falta de veladuras que suele cerrar la conclusión de las obras del maestro sevillano. Sin embargo, tanto la propia concepción del retrato como una revisión pormenorizada de sus calidades técnicas aconsejan mantener esa atribución como segura. Particularmente característica del pintor andaluz es la forma de iluminar las carnaciones y los objetos, así como la gama entonada y terrosa de colores, que contrastan típicamente con los juegos de grises elegantes y sobrios que le hicieron conocido.

[ CARLOS G. NAVARRO ]

▲

## Urnas de votación, c. 1844

Urna de papeletas y urna de bolas, madera de caoba tallada y ensamblada; metal; mármol
63,7 cm altura (incluida peana) 33,6 cm Ø
Adquiridas por el Banco de Isabel II alrededor de 1844
Colección Banco de España

Se trata de dos piezas realizadas enteramente en madera, con forma de jarrón de planta dodecagonal, tapa abatible rematada en una sencilla bola y peana de mármol con perfiles cóncavos y convexos. Ambas urnas muestran sendas puertas con cerradura en el frontal, radicando la diferencia entre las piezas en su interior: una de ellas incluye una única ranura destinada a papeletas, teniendo el interior base cóncava y superficie perfectamente acabada; su pareja posee, sin embargo, además de la ranura, dos agujeros para realizar votación por medio de bolas, siendo su interior con base recta y sin pulimentar.

Este tipo de piezas era empleado en las votaciones de las juntas de accionistas de los bancos para tomar todo tipo de decisiones. En el caso del Banco Nacional de San Carlos, por ejemplo, se empleaban cajas, como indica el artículo 34 del *Reglamento para las Juntas Generales del banco*, donde se especifica que si existen discrepancias entre comisarios y directores en cuanto a las proposiciones de estos, se pasará a «una sala de votación, en donde habrá una mesa totalmente exenta y en ella la caxa en la que se haga dicha votación; y para cada una de estas [proposiciones] se dará a cada vocal una bolita de distinto color, que pondrán los vocales en navetillas de igual color, no causando voto las que se hallaren en ellas que sean de otro color diferente». Igualmente se emplearía un método similar en el Banco Español de San Fernando, cuyos inventarios incluyen distintas «cajas para botaciones».

Estas dos urnas son, con toda probabilidad, las empleadas en el Banco de Isabel II, cuyo inventario de muebles y efectos de 1847 menciona en el Salón de Juntas «Dos urnas de caoba para las votaciones», tasadas en 1096 reales de vellón. Las normas de votación en las juntas de esta institución quedan recogidas en el Capítulo IV de los *Estatutos y Reglamentos del Banco de Isabel II*, aprobados por la reina en 1844. Concretamente, el artículo 32 indica que «las votaciones serán públicas ó secretas», empleándose en el segundo de los casos estas urnas de votación siguiendo lo establecido en el artículo 35: «Se colocará en la mesa de la presidencia una caja cerrada: el Secretario, auxiliado de dos individuos de la série más distante de la que vote, irá llamando nominalmente á los individuos de la primera série, los cuales se acercarán é incluirán en la caja un papel con el nombre ó nombres, si se trata de elecciones, ó una bola blanca ó negra, si de la decision de otro punto».

Las normas de elección de personal se desarrollan en el Capítulo IV, titulado «De los cargos para el gobierno del Banco»: el artículo 57 indica que «la elección se verificará por papeletas, inscribiendo en cada una tantos nombres cuantos sean los cargos que hayan de nombrarse, contando efectivos y suplentes; y verificado el escrutinio conforme á los artículos 33 al 37, será proclamado Presidente el que mas votos reuna; Vicepresidente el que siga; primero, segundo, tercero y hasta doce Directores: los demas por los votos que tengan, y suplentes primero, segundo, tercero y cuarto los que reunan menos y clasificados por los que obtengan».

El empleo de papeletas o bolas para las votaciones sería el elemento determinante de las características internas de cada urna: aquella destinada únicamente a papeletas es la que muestra un interior perfectamente acabado, algo que no ocurre con la urna para votaciones por el sistema de bolas, más tosca en su parte interna. Esto se debe, probablemente, a que la segunda de las urnas incluiría un recipiente extraíble en el interior destinado a recoger las bolas y facilitar su recuento, lo que explicaría la ranura perimetral destinada a la sujeción del mismo y la base plana del interior.

[ MARIO MATEOS MARTÍN ]

▲

**José de Hoffmeyer**
**Reloj de sobremesa, c. 1850-1860**

Mármol negro y bronce dorado, 42 × 36,5 × 19,5 cm
Adquirido probablemente por el Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

Este reloj de sobremesa firmado por José de Hoffmeyer, relojero de la reina Isabel II de España, destaca por ser uno de los mejores ejemplares de fabricación española que incorpora un calendario perpetuo a imitación de los elaborados por la familia Brocot a mediados del siglo XIX.

La caja está fabricada en mármol negro. El contorno es de perfiles rectos sobre un basamento rectangular. En el frente se observan tres esferas de porcelana blanca y dos termómetros rodeados de un bisel de metal dorado. La esfera principal, en la parte superior, luce las cifras horarias en números romanos policromados en negro. En el interior, un escape visto tipo *brocot* con centros de rubíes. Las agujas son de tipo Breguet. Tiene dos bocallaves. Sobre la cifra XII una palanca permite el adelanto y el retroceso. Debajo del cañón de las agujas se aprecia la firma del relojero: J. HOFFMEYER // MADRID.

Debajo de la esfera principal se colocaron dos esferas auxiliares también de porcelana blanca. La de la derecha es un calendario perpetuo con indicación de los meses del año. En el interior de esta, otras dos esferas: una para el calendario y otra para el semanario. Encima de ellas hay una ventana para el calendario lunar y las fases de la luna policromadas en azul. La otra esfera auxiliar, a la izquierda, es un barómetro.

Flanqueando la esfera principal dos termómetros que imitan el modelo creado por la familia Brocot.

La máquina es francesa de tipo París con dos trenes. El tren de movimiento tiene un motor de resorte que permite mantener en funcionamiento el reloj durante ocho días, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias por sistema de rueda contadera y campana. Calendario perpetuo.

Este modelo de reloj también se denomina *pendule borne* y fue fabricado sobre todo durante el reinado de Napoleón III.

Louis-Achille Brocot y su hermano Antoine-Gabriel, hijos de Louis-Gabriel, fundador de la Casa, perfeccionaron los sistemas de escape y suspensión, y consiguieron la patente del escape visto y del calendario perpetuo en mayo de 1849. Matemáticos de formación, dominaron la geometría y las piedras duras aplicadas a la suspensión del escape. Reunieron una amplia clientela y crearon escuela, porque muchos relojeros aplicaron sus conocimientos a sus máquinas y las imitaron. Uno de ellos fue el relojero José de Hoffmeyer.

José de Hoffmeyer y Jiménez se casó con Josefa Zubeldia Baquijano en Bilbao, en mayo de 1843. Fue nombrado relojero real en 1849. En 1858 ya vivían en Madrid. Abrió tienda en la calle de Alcalá. Realizó sus propias máquinas y utilizó otras originarias de Ginebra (Suiza) y de París (Francia). Fue el representante de la casa French en Madrid. Cuando España decidió adaptar los relojes al sistema de tiempo medio, se convirtió en el máximo responsable de adecuar la utilización horaria en todos los relojes de Madrid con carácter público o municipal. Falleció en la capital el 16 de diciembre de 1862 y fue enterrado en el cementerio de la Sacramental de San Justo.

En Patrimonio Nacional se conserva otro reloj con tres esferas firmado por Brocot y Delletrez.

[ AMELIA ARANDA HUETE ]

## BANCO DE ESPAÑA

**DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS**
**Director General de Servicios**
Alejandro Álvarez

**Directora del Departamento de Adquisiciones y Servicios**
María Luisa de la Cruz

**Conservadora**
Yolanda Romero

## EXPOSICIÓN

**Organiza**
Banco de España

**Comisarias**
Manuela B. Mena Marqués
Yolanda Romero

**Coordinación**
División de Conservaduría

**Diseño museográfico**
Marta Pelegrín / Medio Mundo arquitectos

**Montaje**
TTI

**Seguros**
Aon Iberia Correduría de Seguros y Reaseguros, SAU

**Transporte**
TTI - Técnica de Transportes Internacionales SAU

BANCO DE ESPAÑA
Eurosistema

# Sala de exposiciones
# Banco de España, Madrid

1. Retratos del rey y de los príncipes. El Oratorio
2. Juan Agustín Ceán Bermúdez y el Banco de San Carlos
3. Sala central
4. Sala del siglo XIX
5. Sala pequeña del siglo XIX