

## La galería de retratos

Por **Javier Portús**

La parte de la colección de pintura más directamente relacionada con el devenir histórico del Banco de España y las instituciones que le precedieron es la formada por la galería de retratos. La mayor parte de los cuadros religiosos, paisajes, escenas costumbristas, etcétera, han llegado al Banco en aluvión. El retrato, por el contrario, es el único género de obras que han sido encargadas de manera más o menos sistemática y que cumplen una función más allá de la simple decoración o de la voluntad de crear un patrimonio artístico.

La galería de retratos del Banco refleja de manera casi ininterrumpida su historia desde la creación del Banco de San Carlos hasta nuestros propios días. En este sentido, y dada la importancia de los personajes representados, constituye uno de los mejores conjuntos que existen para estudiar la evolución del retrato oficial en España desde el final de la Edad Moderna y durante toda la Edad Contemporánea. Además, hay que recalcar que en ella están representados casi todos los grandes retratistas que han trabajado en nuestro país, empezando por Francisco de Goya y continuando por Vicente López, Federico de Madrazo, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, Vicente Palmaroli, José Villegas e Ignacio Zuloaga, entre otros.

Esta galería no se compone exclusivamente de efigies de personalidades involucradas en la gestión de las diferentes instituciones bancarias, pues también están representados los diferentes monarcas que han reinado en este tiempo, y algún jefe del Estado. En este sentido también constituye una colección ejemplar como exponente de un tipo de iconografía institucional, en la que los retratos de personas vinculadas a la entidad conviven con efigies de las más altas personalidades del Estado, del que esta depende.

Que exista esta galería, que sea tan numerosa y que en ella estén representados gran parte de los personajes principales de la historia de los sucesivos bancos no significa que obedezca a un empeño constante a lo largo de la historia, pues no siempre existió la voluntad de seguir incrementándola. En ocasiones se ha dado el fenómeno contrario: no solo ha pervivido la idea de que los sucesivos responsables vayan dejando su retrato, sino que ha existido también una inquietud por llenar las lagunas anteriores mediante la compra de retratos de personajes vinculados a la historia de los bancos de los que la colección carecía de efigies. Esto ha atraído hacia el Banco a algunas de sus obras maestras.

Antes de pasar a describir las características fundamentales de esta colección y los avatares históricos por los que ha atravesado conviene que demos un rapidísimo repaso a sus antecedentes, que sirva para explicarnos las causas históricas e ideológicas que prepararon el camino para la creación de esta espléndida colección de retratos.

La clasificación de los géneros en la pintura occidental a partir del Renacimiento establecía un sistema jerárquico. El arte se consideraba una actividad noble, intelectual y liberal entre cuyos cometidos figuraba la transmisión de contenidos de carácter ejemplar que influyeran positivamente en la sociedad. El género más importante era el «histórico», pues requería de cultura y capacidad por parte del pintor para construir una narración, y a través de él era factible difundir esos contenidos ejemplares. El retrato<sup>1</sup> se situaba en un

---

<sup>1</sup> Sobre la teoría del retrato en la Europa de la Edad Moderna, véase Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard, 1998.

lugar secundario, ya que aparentemente no precisaba de tanto esfuerzo de inventiva, en muy pocos casos tenía contenido narrativo y su máxima aspiración era la fidelidad descriptiva. Sin embargo, no se renunciaba a los contenidos ejemplares, y existía la idea de que era un género que sobre todo debía estar al servicio de las personas que por su calidad social o por su biografía constituían modelos en los que podía mirarse el resto de la sociedad<sup>1</sup>. Aunque en la práctica este tipo de obras abarcó todos los segmentos sociales con posibilidad de contratar a un retratista, en la teoría perduró durante mucho tiempo esta asociación entre retrato y biografía ejemplar. En una fecha relativamente tardía como 1633, el pintor y tratadista Vicente Carducho escribió en sus *Diálogos de la pintura* acerca de este tema, invocando el ejemplo de los antiguos y lamentándose profundamente del uso abusivo al que, a su juicio, se había llegado en su propia época, en la que ni siquiera se respetaban las leyes del decoro social: «Y no como ahora se usa, que no sólo se retratan las personas ordinárisimas, mas con modo de hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mujeres muy ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debajo de cortina, con la gravedad de traje y postura que se debe a los reyes y grandes señores»<sup>2</sup>.

En cuanto género que aspiraba a difundir contenidos ejemplares, el retrato lograba su objetivo en dos modalidades distintas: por una parte, a través de piezas individuales o autónomas cuyos modelos eran personajes dignos de ser imitados; por otra, mediante series, cuya función está íntimamente ligada al concepto de «historia» que ha existido durante la Edad Moderna. En esa época se daba una estrechísima relación entre historia y biografía, y la mayor parte de los modelos historiográficos utilizados eran modelos biográficos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las historias políticas, que se organizaban como sucesión de vidas; o incluso con la historia del arte, como nos demuestra *Las vidas de Vasari* (1550), considerada la piedra fundacional de esta disciplina y que constituye una sucesión de biografías de artistas. En el caso español, Palomino haría lo mismo (1724).

La historia, pues, respondía básicamente a una concepción biográfica y al mismo tiempo constituía un importante instrumento legitimador, que se invocaba constantemente para exponer los derechos o la importancia de personas e instituciones. No hay que olvidar a este respecto que la principal institución política, la monarquía, se sostenía sobre la idea de sucesión dinástica.

Es en este contexto en el que nacen las galerías de retratos, que fueron muy numerosas, adquirieron formas muy variadas y se nutrían de personajes pertenecientes a un relativamente amplio espectro de actividades, pero siempre con el común denominador de su carácter ejemplar. A través de la idea de sucesión de retratos se consolidaba el concepto de continuidad histórica. La presencia de este tipo de series puede documentarse en España y el resto de Europa durante todos los siglos de la Edad Moderna, y no aparece únicamente en contextos institucionales, sino que se da también en colecciones privadas<sup>3</sup>. Lo que cambia ligeramente a lo largo del tiempo es la identidad o la naturaleza de las personas dignas de figurar en esas series; o mejor dicho, más que un cambio podemos hablar de una ampliación, que no es sino reflejo de las transformaciones que fue sufriendo la sociedad europea.

---

<sup>2</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Francisco Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner, 1979, págs. 336-337. Sobre el tema, Laura Bass, *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Pensilvania: University Park, 2008, pág. 28.

<sup>3</sup> He tratado del tema en Javier Portús, «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español. Del Greco a Picasso* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, págs. 38 y ss.

Las galerías se vinculan, lógicamente, con los colectivos que se consideraban dignos de atesorar una «historia». En primer lugar, con las casas reinantes; de hecho, el tipo más habitual de galería y el que aparece en una mayor variedad de contextos coleccionistas es el formado por los reyes locales. En España se da lógicamente en los palacios reales, y entre ellos fue especialmente famosa la que hubo en el Pardo, que reunía a reyes, reinas y otros miembros de la familia real<sup>4</sup>. También aparece en instituciones relevantes, como el Alcázar de Segovia, con una serie de reyes castellanos<sup>5</sup>, o la Diputación de Aragón, que reunió una colección de todos los monarcas del reino desde época altomedieval hasta Carlos II. Pero, igualmente, este tipo de series se da también en algunos ayuntamientos o en los palacios de los nobles o de altos funcionarios, que de esa manera hacían ostentación de fidelidad hacia sus monarcas.

El poder espiritual también deseaba demostrar su historia a través de este tipo de recursos. Es lo que explica la existencia de episcopologios en numerosas diócesis españolas. Los hay pintados y muy famosos, como el de la catedral de Toledo, que recoge los rostros de todos los primados de España. También los hay impresos, como el que grabó Francisco Heylan para la obra de González de Mendoza, *Historia del monte Celia...* (Granada, 1616), y que incluye la lista de obispos y arzobispos de Granada desde San Cecilio hasta un total de setenta y seis<sup>6</sup>.

Junto a estos, otros colectivos fueron reclamando el derecho de formar parte de series de retratos. Algunas familias aristocráticas reunieron las efigies de sus propios miembros, como fue el caso, entre otros muchos, de los Villahermosa. También se fueron formando galerías iconográficas de héroes militares, y a medida que la actividad literaria y artística iba ganando en prestigio social se fue haciendo cada vez más frecuente la agrupación de retratos de poetas o pintores. El gran precedente de este tipo de colecciones fue la que reunió el italiano Paolo Jovio en su residencia, a la cual dio expresión literaria mediante un libro de retratos en el que, junto a la efigie grabada de cada personaje, aparecía un comentario escrito sobre su vida<sup>7</sup>. Fue una obra muy influyente, que consagró la idea de «galería de hombres ilustres» y que tuvo importantes ecos en España, como el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, del sevillano Francisco Pacheco, que reúne efigies de todo tipo de intelectuales<sup>8</sup>.

Esa idea del retrato como pieza fundamental para la conservación de la memoria histórica colectiva culminó en España a finales del siglo XVIII, una época en la que se aprecia una gran inquietud por los estudios históricos y una nueva actitud ante la historia y sus fuentes. El resultado fue la serie *Retratos de los españoles ilustres*, que se comenzó en 1788, impulsada por el conde de Floridablanca, y de la que se

---

<sup>4</sup> María Kusche, «La antigua galería de retratos del Pardo. Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte* (Madrid), t. 64, n.o 153 (1991), págs. 1-28.

<sup>5</sup> Fernando Collar de Cáceres, *El libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla*. Madrid: Edilán, 1985.

<sup>6</sup> Antonio Moreno Garrido, «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), XIII, n.os 61 y ss. (1976).

<sup>7</sup> Véase Paolo Jovio, *Ritratti degli uomini illustri*, C. Caruso (ed.). Palermo: Sellerio Editore Palermo, 1999, con estudio introductorio y bibliografía.

<sup>8</sup> Lleva la fecha de 1599, pero permaneció inédito hasta el siglo XIX. La edición más reciente es la que está a cargo de Pedro Manuel Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres*. Sevilla: Previsión Española, 1985. Un estudio reciente, en Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*. Madrid: Marcial Pons, 2011.

hizo cargo la recién creada Calcografía Nacional<sup>9</sup>. En 1814 habían aparecido ya 114 estampas, que contienen un retrato del personaje y una cartela que lo identifica y en la que se narran los principales hechos de su biografía. Se trata de una serie muy interesante para conocer quiénes eran los personajes que se consideraban más importantes en la historia de España y para identificar los campos de actividad cuyos cultivadores podían llegar a merecer el calificativo de «ilustres». Encontramos poetas, novelistas, filósofos, historiadores, guerreros, políticos, religiosos y artistas, y casi todos habían vivido en los siglos de lo que ahora identificamos como «Edad Moderna». En su conjunto, resulta una serie típicamente «ilustrada», que admite a muchos tipos de personajes y que en general tiene un carácter marcadamente laico, pues los religiosos representados lo están ante todo por su actividad literaria o intelectual.

En 1782, cuando nació el Banco de San Carlos, España estaba en pleno proceso de reforma política, económica y social. Entre otras cosas, la Ilustración significó para nuestro país una importante profesionalización de la vida pública: cada vez eran más numerosos los personajes procedentes de las clases urbanas que asumían importantes responsabilidades políticas. Es el momento del ascenso de abogados o comerciantes; y una época en la que se van desterrando los prejuicios seculares que habían existido en España contra el ejercicio de actividades comerciales o financieras. A diferencia de lo que ocurría siglo y medio antes, ya no solo no se consideraba deshonroso dedicarse a esos menesteres, sino que eran muchos los que desde el poder promovían las actividades industriales y manifestaban que el progreso de la nación únicamente podía lograrse mediante el compromiso de todas las fuerzas sociales en el desarrollo de la agricultura, el comercio, la industria y la artesanía. En contra de lo que era común entre sus predecesores, los reyes no se hacían retratar únicamente vestidos con sus galas o realizando actividades tradicionalmente propias de su condición, como la caza, sino que empezaron a representarse en contextos que manifestaban su compromiso explícito en la promoción y defensa de las artes y la industria. Es el caso del cuadro de Antonio González Ruiz que representa a *Fernando VI protector de las Artes y las Ciencias* (Real Academia de San Fernando, Madrid) o el de Victorino López que celebra la labor de Carlos III en la colonización de Sierra Morena (Alcázar, Segovia).

En este contexto, es natural que una institución como el Banco de San Carlos, representativa de los anhelos que definen la España ilustrada tanto en lo que se refiere a los propósitos con los que nació como en lo que respecta a la personalidad de algunos de sus personajes principales<sup>10</sup>, concibiese la idea de formar una galería de retratos que no solo honrara a estas personalidades, sino que sirviera también para dejar testimonio de su memoria histórica una vez que ya estaba plenamente aceptada la utilidad pública de las actividades mercantiles y bancarias. Con posteridad, este proceso no haría más que crecer.

Como se ha sugerido anteriormente, pueden distinguirse tres grupos de retratos de la Colección Banco de España en función de su uso y su procedencia. Uno de ellos estaría formado por aquellos que representan a miembros de la familia real, cuya presencia se justifica por la necesidad que tenía este tipo de instituciones de contar con la efigie del que en cada momento ha sido la máxima autoridad del Estado. Son obras que han ingresado en el Banco por razones utilitarias y, aunque entre todas forman una completa galería de monarcas españoles desde Carlos III hasta nuestros días, nunca ha existido la intención de formar con ellas una «colección iconográfica» propiamente dicha. Un segundo grupo de retratos se incorporó a la colección con posteridad a la muerte de los modelos. En algunos casos han llegado por sus méritos de carácter

<sup>9</sup> VV. AA., *Memoria histórica del Siglo de las Luces. Retratos de los Españoles Ilustres* (cat. exp.). Madrid: Cajas de Ahorros Confederadas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1988.

<sup>10</sup> Pedro Tedde, *El Banco de San Carlos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

histórico-artístico, y en la mayoría ha existido también una voluntad de completar la memoria gráfica de la institución con las efigies de los personajes vinculados a su historia.

El conjunto más numeroso está compuesto por las obras que fueron encargadas expresamente en su momento para guardar la memoria de los personajes que rigieron los destinos de la institución. A pesar de su número e importancia, no se trata de una colección completa, pues la política del Banco sobre este asunto ha variado a lo largo del tiempo. A continuación vamos a estudiar las actitudes de los responsables del Banco ante los retratos a lo largo de los poco más de dos siglos de su historia, para pasar más adelante a analizar el tipo de información que nos ofrecen estas obras sobre la naturaleza del retrato oficial en la España de la Edad Contemporánea.

El Banco de San Carlos nació en 1782 de la mano de un grupo de personajes muy emprendedores, de variada extracción social y dotados de una arraigada conciencia histórica. Todo ello dio como resultado el acuerdo de la Junta General de Accionistas de 22 de diciembre de 1784 para que se realizaran retratos de los directores bianuales de la institución y se colgaran en la Sala de Juntas<sup>11</sup>. De igual modo, ocho días después se acordó ofrecer la posibilidad a los interesados de proponer ellos mismos un pintor o permitir al Banco que se encargara de buscarlo<sup>12</sup>. En la documentación de los años siguientes se fue registrando el pago de estos retratos, que tuvieron como modelos a las seis primeras personas que ejercieron la dirección colegiada bianual. Cuando se llegó al acuerdo, el marqués de Matallana se encontraba actuando como ministro plenipotenciario en la corte de Parma, y allí se hizo retratar probablemente por Pietro Melchiorre Ferrari; la efigie de Juan de Piña y Ruiz fue realizada por el valenciano Francisco Folch de Cardona, a quien se le pagó en 1788; y Francisco de Goya pintó los retratos de José de Toro-Zambrano, Francisco Javier de Larumbe, el conde de Altamira y el marqués de Tolosa. El aragonés también retrató a Francisco de Cabarrús, que aunque no fue director bianual sí lo fue nato, además del principal impulsor de la creación del Banco. También se contaba entre los primeros directores Gregorio Joyes, pero de él no queda ni cuadro ni noticia de que se hubiera retratado. Lo único que existe es una mención de Tomás Varela en 1866 a un retrato de Joyes, pero probablemente se trata de una confusión con el de Juan de Piña. En todo caso, la serie se interrumpió con las efigies de estos primeros directores sin que sepamos muy bien por qué. Quizá las razones fueran de carácter económico; o quizá, una vez realizados los retratos de los fundadores, a los posteriores responsables del Banco les pareciese innecesario continuar una serie que (dada la cantidad de directores bianuales que existían) amenazaba con volverse pronto excesiva. También es posible que haya que relacionarlo con la dinámica de ocupación de espacios mediante retratos que siguió la institución en su primer siglo de existencia, y que más adelante analizaremos.

El hecho es que no volvemos a encontrar noticias sobre nuevos retratos de directores encargados por el Banco de San Carlos. Sin embargo, al final de la existencia de esta institución se conoce un compromiso de desembolso de 12 860 reales pagados a Vicente López por un retrato de Fernando VII. Como se ha dicho en otro capítulo, se trata de una obra de gran calidad, y el elevado precio pagado por ella está sobradamente justificado. La pintura, sin embargo, no estaba realizada cuando desapareció el Banco de San Carlos, y su sucesor, el de San Fernando, tuvo que hacer frente a su pago. Y lo hizo de mala manera, pues en su primera junta (de 22 de mayo de 1832) se consigna que «el magnífico retrato de nuestro soberano, mandado

<sup>11</sup> Sobre estos retratos, y el contexto en el que nacieron, Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005.

<sup>12</sup> Se recoge en el Apéndice I de Glendinning y Medrano, *ibid.*

ejecutar por el de San Carlos, ha producido dispendios que difícilmente podrán volver a ocurrir»<sup>13</sup>. Con esta resolución se trataba de limitar los gastos superfluos, entre los que se incluía nada menos que el retrato del rey.

En esas condiciones, está claro que a nadie se le pasaría por la cabeza la idea de continuar la galería de directores iniciada por el Banco de San Carlos.

En los años siguientes ocurrieron varios hechos muy importantes para la historia de la banca española, y más concretamente para la historia de la formación del actual Bancode España. En 1844 se creó el Banco de Isabel II; tres años después este se fusionó con el de San Fernando, y de la operación nació el llamado Banco Español de San Fernando; y en 1856 esta entidad recibió su nombre actual de Banco de España. Diez años después, don Tomás Varela, que firma como oficial 1.º del Banco y era responsable del archivo del mismo, dirigió un escrito al gobernador en cuyo encabezamiento declara que varios miembros del consejo de administración le habían pedido información sobre «las personas que representan los retratos que existen en la antesala del gobernador». Se trata de las efigies de los primeros directores, sobre cada uno de los cuales Varela no ofrece otra cosa más que generalidades del tipo: «Fue muy estimado por la dulzura de su carácter y por lo acertado de sus juicios», refiriéndose a Toro. Pero para el hilo de nuestra historia no interesan tanto estas apreciaciones como el comentario con el que acaba su escrito:

Descriptos ya aunque de un modo imperfecto, los primeros personajes que compusieron la administración del Banco de San Carlos, cuya grata memoria nos han dejado en sus retratos para admirar en ellos su celo, sabiduría y buen gobierno, se echa de menos que esta laudable costumbre se haya dejado en desuso, quitando así a la historia uno de sus más convenientes auxiliares, por lo que si yo me hallare en posición conveniente, me atrevería a proponer, que una vez la facilidad con que hoy nos convida la fotografía, se reanudase la costumbre iniciada por los primeros hombres del Banco de legar a la posteridad los retratos de los que hoy se hallan al frente del establecimiento, que no desmereciendo a aquellos en celo, inteligencia y laboriosidad, acreditado en las difíciles épocas que han atravesado, y por las que hoy mismo pasa, se acordara reunir a los anteriores retratos, la colección de los que en la actualidad componen la Administración del Banco, para complemento de la historia del mismo<sup>14</sup>.

Se trata de un párrafo muy interesante por lo que tiene de intento de reestablecer una tradición iconográfica y por lo que revela acerca de la relación entre retrato y memoria histórica institucional. También por la alusión a la fotografía como un sustituto eficaz y barato de la pintura. De hecho, las relaciones entre retrato fotográfico y retrato pintado han sido muy variadas, y no solo porque aquel sustituyera a veces a este, sino porque hubo un trasvase continuo de convenciones figurativas entre uno y otro medio, e incluso en ocasiones se utilizaron las dos técnicas simultáneamente, pintando sobre retratos fotográficos. Los deseos de Varela, sin embargo, no se vieron hechos realidad inmediatamente, y hubo que esperar dos décadas y media para que su plan se retomara. El acta de la sesión de 18 de mayo de 1881 recoge lo siguiente:

---

<sup>13</sup> *Actas de la Junta de accionistas del Banco de San Fernando, 22-V-1832*. Véase Julián Gállego, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*, José María Viñuela (ed.). Madrid: Banco de España, 1988, págs. 102 y 173.

<sup>14</sup> A.H.B.E., Leg. 758. Está fechado el 29 de octubre de 1866.

El Sr. Casa Jiménez manifestó que sería un acto digno del Banco honrar la memoria y guardar un buen recuerdo de los Sres. que han desempeñado el alto cargo de gobernador del mismo, a cuyo fin creía oportuno se formase para colocarla en el Salón del Consejo, una colección de los retratos de dichos Sres.; continuándola desde el Exmo. Sr. D. Ramón de Santillán, que ya figura en la sala; y habiéndose tomado en consideración, se acordó que la Comisión de Administración proponga lo que considere conveniente para llevarla a efecto.

Cinco meses después, el 26 de octubre de 1881, se decide lo siguiente:

Que por la comisión respectiva se lleve a efecto el acuerdo de 18 de mayo último, a fin de formar, para colocarla en la Sala del Consejo, una colección de los retratos de los Sres. que han desempeñado los altos cargos de gobernador del Banco, adoptándose las dimensiones que tiene el del Exm. Sr. D. Juan Trúpita, pintado por Benjumea, y que éste ha presentado; pudiendo adquirir también, en precio módico, el del Exmo. Sr. D. Manuel Cantero, que es de tamaño más pequeño, sin perjuicio de que se tome otro mayor que haga juego con los demás, excepto los de los Sres. Santillán y Salaverría, ejecutados por anteriores resoluciones de la Junta General de Accionistas, el primero, y del Consejo el último.

Santillán fue gobernador del Banco Español de San Fernando desde 1849, y su gestión al frente del mismo no solo fue reconocida mediante un espléndido retrato de Gutiérrez de la Vega, sino también a través de una lápida erigida unos pocos meses después de su muerte en 1863. A diferencia de lo que sería tónica general de los retratos de gobernadores, el modelo no aparece de tres cuartos, sino de cuerpo entero y sentado, lo mismo que el de Salaverría, que está firmado por Federico de Madrazo. Los parecidos en las dimensiones y en la composición obligan a pensar que este último se concibió como pareja de aquel.

También coinciden en su alta calidad, lo cual los convierten en obras señeras del catálogo de sus respectivos autores.

A partir de esa resolución de 1881, el Banco ha ido formando su galería de gobernadores de manera casi siempre puntual y sistemática, y al mismo tiempo (como se recomendaba allí) se han ido llenando algunas de las lagunas anteriores. De hecho, la decisión tuvo cierto carácter retroactivo, de manera que actualmente puede contemplarse la galería casi completa desde los tiempos de Ramón de Santillán (que fue gobernador del nuevo Banco de San Fernando y del Banco de España, entidades que dirigió entre 1849 y 1863) hasta nuestros días. Los gobernadores que ejercieron su cargo con anterioridad al acuerdo están representados con pinturas realizadas en fechas cercanas a 1881, y en la mayor parte de los casos con motivo de esa resolución. A Manuel Cantero (que ejerció el cargo entre 1868 y 1876) lo retrató en 1882 Rafael Benjumea, quien también realizó las efigies de Victorio Fernández de Lascoiti (gobernador entre abril y julio de 1866), del ya citado Juan Bautista Trúpita (gobernador entre julio de 1866 y octubre de 1868) o de Juan Francisco de Santa Cruz, (gobernador entre noviembre de 1863 y abril de 1866, y cuyo retrato está firmado en 1881). Por su parte, Pedro Salaverría rigió los destinos del Banco entre enero y octubre de 1877 y fue protagonista de un magnífico cuadro de Federico de Madrazo que se analiza en otro capítulo. La lista de gobernadores anteriores a la resolución de 1881 se completa con José Elduayen (octubre de 1877 - febrero de 1878) y Martín Belda (febrero de 1878 - marzo de 1881), que fueron retratados respectivamente por Marcos Hiráldez Acosta y Dióscoro Teófilo de la Puebla.

La documentación del archivo histórico recoge numerosos pagos a los diferentes artistas, y algunos acuerdos relacionados con esta empresa<sup>15</sup>. Así, el 25 de noviembre de 1921, el Consejo del Banco aprobó una propuesta de la Comisión de Administración del mismo que decía así: «A propuesta del Sr. Belda, y habida consideración de que en la actualidad resulta deficiente la cantidad señalada con destino a la confección de retratos de los Sres. que han desempeñado el cargo de gobernadores del establecimiento, la Comisión acordó proponer al Consejo que se la autorice para que dentro de la cifra de 5 000 pesetas, retribuya dichas obras de arte como parezca debido»<sup>16</sup>. En esa misma sesión del consejo, celebrada en 25 de noviembre, se acordó igualmente «obtener con destino a la colección de este banco, los retratos al óleo de los tres últimos gobernadores del mismo, Sres. Maestre, Sedó y Marqués de Lema»<sup>17</sup>.

Al igual que ocurría con los retratos del Banco de San Carlos, en esa época a los modelos también se les ofrecía la posibilidad de que eligieran ellos mismos a los autores de sus retratos o que opinaran sobre la elección del Banco. De ello es testigo, entre otros, una carta de José Maestre dirigida a Francisco Belda, subgobernador del Banco y persona directamente relacionada con la historia de la galería iconográfica, pues no solo se preocupó de ir alimentándola, sino que fue también quien demostró documentalmente la intervención de Goya en los primeros retratos. En la carta, fechada el 28 de noviembre de 1923, el antiguo gobernador le dice: «Me es grato acusar recibo a su atenta del 20, y tengo el gusto de significarle, que yo también he sentido una gran satisfacción al designar al Sr. Oliver Aznar para pintar mi retrato con destino a la colección de gobernadores de ese Banco, y con ello dejar complacidos los deseos de ustedes varias veces expresados de que indicase el nombre de un artista para tal fin»<sup>18</sup>.

Lo que hemos visto hasta ahora sugiere una relación estrecha entre los avatares de la galería de retratos y la situación financiera de las instituciones bancarias. La época inicial de San Carlos fue un momento esperanzador y saneado, y nació con magníficas perspectivas. En ese clima de optimismo se produjo una notable actividad artística, que afectó no solo a los retratos de los gobernadores, sino también a varios retratos reales y a algunos cuadros religiosos comprados (como la *Virgen del lirio*) o encargados expresamente a artistas contemporáneos (como el notable *San Carlos Borromeo* de Mariano Salvador Maella). Una de las últimas decisiones de ese banco fue encargar un caro retrato de Fernando VII a Vicente López, como ya referimos anteriormente; y la entidad sucesora se lamenta de semejante dispendio. Varias décadas después Varela aconseja continuar la galería, pero, consciente del gasto que eso podría significar, propone el uso de la fotografía, que ya entonces resultaba una alternativa barata frente a la pintura. Hay que recordar que durante esos años se vivieron varias crisis monetarias, como la de 1864, que fue muy profunda. Sin embargo, poco después el Banco vivió un proceso de continua expansión, y el período comprendido entre 1874 y 1891 fue una época sólida y saneada<sup>19</sup> que se tradujo en la creación de numerosas sucursales o en la construcción de la actual sede en la plaza de Cibeles. Precisamente la cimentación de este edificio costoso y monumental se inició solo unos meses después de que se tomara la decisión de formar la galería de gobernadores. Los parámetros económicos del país eran muy distintos a los

---

<sup>15</sup> Una amplia relación de esta documentación aparece en *Colección de pintura del Banco de España*, op. cit., págs. 423-428.

<sup>16</sup> A.H.B.E., Leg. 171.

<sup>17</sup> A.H.B.E., Leg. 171.

<sup>18</sup> A.H.B.E., Leg. 171.

<sup>19</sup> Véase Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Su historia en la centuria (1829-1929)*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1929, págs. 87 y ss.



de 1829, y el Banco era ya una institución de suficiente envergadura como para que el gasto en retratos no supusiera una partida realmente significativa. A partir de entonces la pujanza económica del país y el poder de la institución no ha hecho más que aumentar, y ello se ha traducido no solo en la continuidad de esa tradición iconográfica, sino también en el enriquecimiento de la colección de retratos con obras (como es el caso del *Floridablanca* de Goya) que son piezas muy importantes de la historia de la pintura de su época.

## ESPACIOS PARA RETRATOS

Los retratos tenían una función eminentemente representativa y, en consecuencia, estaban destinados a adornar las salas más nobles del Banco. Varios inventarios permiten conocer con relativa precisión estas ubicaciones hasta mediados del siglo XIX. En una fecha indeterminada durante el reinado de Carlos IV se redactó el «Inventario de las alhajas y muebles que existen en el Banco Nacional de San Carlos y se hallan en las oficinas que se expresan»<sup>20</sup>. Se mencionan todos los bienes muebles de la sede de la institución, que se hallaba en la calle de la Luna, entre las de Silva y Tudescos<sup>21</sup>. Hay, así, referencia a colgaduras, cortinajes, alfombras, velones, candelabros, estufas, objetos de escritorio, mapas, libros, relojes, muebles propiamente dichos, etcétera. Por supuesto, no faltan las pinturas, que se distribuían en solo tres de las treinta habitaciones que había en el inmueble. En la capilla, lógicamente, colgaban los cuadros de tema religioso; es decir la *Virgen del lirio*, la copia de la *Degollación de san Juan Bautista* de Guercino y *San Carlos Borromeo*, que le había sido encargado a Maella. La Sala de Juntas de Gobierno adornaba sus paredes con una colgadura de damasco carmesí y estaba presidida por un retrato de Carlos III, el monarca bajo cuyo reinado tuvo lugar la fundación del Banco. Probablemente se trata de la obra de taller de Maella, inspirada en un modelo de Anton Raphael Mengs. El resto de los retratos se ubicaban en la Sala Grande de Juntas Generales, que era el lugar de mayor importancia representativa de todo el edificio. Como en el caso anterior, la imagen principal desde un punto de vista simbólico era otro retrato de Carlos III que había realizado Goya, que en este caso estaba representado de cuerpo entero. A su alrededor se disponían los demás: los de Carlos IV y María Luisa realizados por el taller de Maella cuando todavía eran príncipes (en el momento de redactarse el inventario ya habían accedido al trono); los del conde de Altamira y Cabarrús, que son los únicos de la serie de directores en los que el modelo se representa de cuerpo entero; y a continuación los de Toro, Matallana, Tolosa, Larumbe y Piña, que, como se ha señalado en el capítulo anterior, siguen composiciones parecidas: de más de medio cuerpo, ante un fondo generalmente uniforme y con un espacio en la parte inferior reservado sin duda a incluir una inscripción identificativa.

Se trataba, pues, de un lugar que ofrecía un discurso muy coherente (y de una alta calidad artística) sobre los orígenes del Banco, pues en él estaban representados casi todos los principales personajes que habían intervenido en el nacimiento de la institución: el rey bajo cuyo amparo se colocó, los príncipes, que ayudaron al Banco mediante la compra de un número importante de acciones, las primeras personas que habían ejercido la dirección colegiada bianual y Cabarrús, el director honorario que fue el verdadero alma de la institución. Estos diez retratos «llenaban» sin duda de una manera tanto física como simbólica el espacio de la sala de Juntas Generales. Teniendo en cuenta que era el único lugar de todo el edificio realmente adecuado para acoger una galería de retratos (estas no se ubicaban por lo general en lugares

<sup>20</sup> A.H.B.E., Leg. 713. Fue dado a conocer por José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español?* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, págs. 395 y ss. Transcrito y estudiado en Glendinning y Medrano, op. cit., págs. 150-152.

<sup>21</sup> Sobre el edificio, José María Sanz García, *El palacio madrileño de Monistrol* (Etapa del Banco de San Carlos). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1970.

carentes de significación representativa), resulta lógica la decisión del Banco de interrumpir la serie iconográfica y evitar así una acumulación de obras para las que en muchos casos no se encontraría un lugar enteramente apropiado para su exposición<sup>22</sup>.

De hecho, en los inventarios posteriores vuelve a encontrarse esta concentración de retratos en unos pocos lugares muy representativos. En 1829, cuando se produjo la transformación del Banco de San Carlos en el de San Fernando, se levantó un inventario de aquel que muestra una situación ligeramente distinta a la anterior<sup>23</sup>. Ya no existe capilla, y los cuadros que antes se encontraban allí se citan ahora en la «Dirección» y en la «Sala de Juntas del Gobierno». En aquella estaba *San Carlos Borromeo*, además de un retrato de Carlos III en lienzo y sendas estampas con las efigies del monarca entonces reinante, Fernando VII, y de su esposa María Josefa Amalia. En la Sala de Juntas del Gobierno se encontraba *la Virgen del lirio*, que se atribuía entonces a la escuela de Leonardo, el *Martirio de san Juan Bautista* y los retratos de taller de Maella que representan a Carlos IV y María Luisa. Las efigies de los primeros directores y de Cabarrús permanecían en la Sala de Juntas Generales.

En 1847, con motivo de la fusión del Banco de Isabel II y el Banco de San Fernando, se hizo inventario de ambos. El de San Fernando era heredero directo del de San Carlos, y en las casi dos décadas de funcionamiento no había incrementado apenas su patrimonio pictórico. Los únicos cuadros nuevos eran retratos de Fernando VII e Isabel II. Todas estas obras se repartían en cinco salas distintas del edificio de la calle de Montera, que era sede de la institución. La distribución de estas obras resulta muy significativa de las funciones de los retratos oficiales. En el Archivo, que era el lugar de menor importancia dentro de la jerarquía espacial, se registran los retratos realizados por el taller de Maella, en que se representan a Carlos III, su hijo y su nuera. Todos ellos eran ya historia. En el Despacho del secretario, además de la *Virgen del lirio*, que siempre fue muy estimado, y el *Degollación de san Juan Bautista*, aparecía un retrato de Isabel II de cuerpo entero. En la antesala de la Dirección podía verse el *San Carlos Borromeo*, que se tasaba a un precio muy alto (12 000 reales); y la única pintura que existía en la Dirección era otro retrato de la reina, también de cuerpo entero. En la Sala de Juntas Generales seguían los primeros directores, Cabarrús y Carlos III de Goya, al que se había unido el retrato de Fernando VII realizado por Vicente López. Con su presencia se completaba la serie de «fundadores», pues así como Carlos III había amparado la creación del Banco que llevaba el nombre de su santo, Fernando VII hizo lo propio en 1829 con el suyo. El retrato de este rey se tasó en 14 000 reales, una cifra no solo más elevada de lo que había costado, sino también muy superior al Carlos III de Goya (2 200 reales) o a la serie de directores pintados por este mismo artista (entre 1 000 y 1 200 reales). Con esta distribución, el Banco de San Fernando se mantenía fiel a la memoria de su fundador y al mismo tiempo conservaba las referencias iconográficas a la nueva reina al instalar su efigie en la Dirección y en el Despacho del secretario.

Mucho más exiguo era el ajuar del Banco de Isabel II. Los únicos retratos que se mencionan en el inventario fechado el 30 de abril de 1847 son un lienzo de Fernando VII, que aparecía de cuerpo entero y que por la escasa cantidad en que se tasó (250 reales) debía de tener escaso mérito, y «un retrato de S. M. la Reina D. Isabel 2<sup>a</sup> de cuerpo entero, con marco dorado», que se tasó nada menos que en 18 000 reales. Esta obra, como aclara el inventario, iba bajo dosel y presidía las juntas del Banco. Era un cuadro realizado por José Gutiérrez de la Vega, a tenor de una nota del archivo del Banco de España, fechada el 16 de mayo de 1846,

<sup>22</sup> Para la decoración del Banco de San Carlos, y el papel que jugaron en ella estos retratos, Glendinning y Medrano, op. cit., págs. 77 y ss.

<sup>23</sup> A.H.B.E., Leg. 713. Fue redactado por Bartolomé de Vega.

en la que el pintor solicita que le sea permitido «sacar el retrato de S. M. la Reina, que dicho artista pintó para la Sala de Juntas Generales del Banco, con objeto de que lo ponga en la exposición de pinturas que va a tener lugar en el mismo Liceo»<sup>24</sup>. La hipótesis es que se trata del cuadro en el que la reina, todavía muy joven, aparece sentada y con un cetro. Es una obra de notables dimensiones (198 x 131 cm), que por su tamaño e iconografía resulta perfectamente adecuada para presidir las Juntas. Sin embargo, su estilo difiere del que se considera más característico de Gutiérrez de la Vega y cuando —como veremos más adelante— Tomás Varela hizo un informe en 1868 sobre los cuadros del Banco, afirmaba que el retrato de Gutiérrez era «el mayor de los que tiene el Banco de esta reina». Esto entra en abierta contradicción con las medidas de la Isabel II de Benito Soriano, que es 26 centímetros más alto y 32 más ancho. Probablemente, el retrato de Gutiérrez de la Vega ha desaparecido, pues no existe otro de Isabel II superior en medidas al de Soriano, y en ese mismo informe de Varela se dice que ya se encontraba «arrinconado». En cuanto al cuadro con la reina sentada, se ha sugerido en alguna ocasión que pueda ser obra de Bernardo López<sup>25</sup>.

Hasta ahora hemos visto en los distintos inventarios cierta concentración de los retratos en los lugares más importantes de las respectivas sedes de los bancos. Sin embargo, el siguiente episodio nos muestra una situación muy diferente. Con la fusión del Banco de Santa Isabel y el de San Fernando, y el nacimiento del Banco Español de San Fernando, las oficinas se centralizaron en el palacio de la calle de Atocha, que había sido casa matriz de la Compañía de los Cinco Gremios Mayores. Un inventario fechado el 1 de enero de 1851 nos muestra la colocación de las pinturas, que se dispusieron de una manera mucho más dispersa<sup>26</sup>. La Sala de Juntas estaba presidida, como era preceptivo, por «un retrato de cuerpo entero de S. M. la reina D<sup>a</sup> Isabel 2<sup>a</sup>», que se disponía bajo «dosel de terciopelo encarnado, corona tallada y dorada con borlones de seda y oro». El lugar que concentraba una mayor cantidad de obras era el Despacho del gobernador que, como era habitual, incluía el retrato del monarca reinante, en este caso Isabel II. También lo adornaban los tres cuadros que pertenecieron a la capilla de San Carlos y que durante el siglo XIX se contaron siempre entre las obras más estimadas del patrimonio artístico del Banco. Los cargos más importantes de la institución también disfrutaban del privilegio de ver las paredes de sus despachos adornadas con algún retrato. En el del subgobernador había otro de Isabel II; en el del consultor estaba el de Fernando VII (presumiblemente el realizado por Vicente López); en el del secretario, el de Francisco de Cabarrús; en la pieza contigua a este despacho colgaba el del conde de Altamira; y en el del subgobernador de descuentos, el de Carlos III. Este mismo monarca era el modelo del cuadro que se registra en la cuarta pieza del Archivo. En la portería de entrada a la puerta mayor había «tres cuadros de los reyes Carlos 4<sup>o</sup>, Fernando 7<sup>o</sup> y María Luisa». El cambio más significativo se refiere a la serie de directores. Por primera vez, no se mantiene su unidad y ya no hay un interés en utilizarla como memoria histórica del Banco. Hemos visto a Cabarrús y Altamira dispersos en sendos despachos; pero es que el resto corrió una suerte peor. Se citan en la llamada «Portería de tenedurías», como «cinco cuadros con retrato de medio cuerpo de los antiguos señores de la Junta del Banco de San Carlos». Pero lo realmente curioso es la relación de los objetos que los acompañaban en esa portería, entre los que se incluye «cinco sillas de paja muy viejas», «un sillón inútil» o «un brasero de hierro con su caja de pino, todo muy usado». Es decir, habían sido confinados a una especie de cuarto trastero, entre muebles viejos. Una ampliación del inventario anterior

<sup>24</sup> Gállego, *op. cit.*, pág. 172. A.H.B.E., A. 952; Acta 127, fol. 42.

<sup>25</sup> José Luis Díez, *Vicente López*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, n.º P-409-B. Sería copia de un original perdido destinado al Ayuntamiento de Sevilla.

<sup>26</sup> A.H.B.E., Leg. 717.

(realizada el 10 de febrero de 1853), consigna en el «Gabinete reservado del Exmo. Sr. Gobernador» un retrato «de cuerpo entero con marco dorado del mencionado Exmo. Sr. Gobernador don Ramón Santillán». Se trata de la magnífica obra de José Gutiérrez de la Vega, que está firmada en agosto del año anterior.

En 1866 los retratos de los primeros directores colgaban ya de la Antesala de la Gobernación, según se desprende de la descripción ya citada de Tomás Varela, en la que da algunos datos de carácter biográfico de los modelos. Alude a todos, incluidos los de Cabarrús y Altamira, lo que sugiere que el conjunto estaba reunido de nuevo. El mismo personaje tuvo que redactar dos años después una «relación histórica de los cuadros que existen en este establecimiento»<sup>27</sup> y que resulta interesante por varios motivos. No se citan los retratos de los directores del Banco de San Carlos, quizá porque Varela ya había tratado de ellos en el documento anterior. Respecto al Carlos III de Goya dice que es «de cuerpo entero, vestido en su traje favorito, que era el de color de corteza: su autor es Goya, y por lo tanto es uno de los mejores cuadros que hoy posee el Banco de España». Por primera vez —que sepamos— aparece una muestra de la conciencia por parte del Banco de la importancia de uno de los cuadros pintados por el aragonés; y curiosamente para ello no se invoca su calidad artística, sino su autoría. Obviamente, se trata de un fenómeno relacionado con la historia de la fortuna crítica del pintor, que en esos años de finales de la década de 1870 ya estaba considerado en España y el extranjero como el último de los grandes maestros españoles y heredero directo de la gran escuela del Siglo de Oro. A continuación, Varela describe los cuadros que ingresaron en las instituciones bancarias a partir de la fundación de San Fernando:

[...] adquiridos cinco por el Banco de San Fernando; uno por el de Isabel 2ª y otro por el de España  
 [...] El primero es el retrato de Fernando 7º Rey de España, que aparece sentado en su despacho: su autor es D. Vicente López, es el mejor retrato que hay de este monarca como así lo aseguró su autor; fue mandado hacer para colocarlo en la Sala de Juntas. El segundo es el retrato de cuerpo entero de la reina Isabel 2ª el cual se halla firmado por B. S. Murillo, fue mandado hacer por el Banco de España. El tercero es otro retrato de la reina Isabel 2ª de cuerpo entero: este retrato pertenecía al Banco de Isabel 2ª: está pintado por Gutiérrez: es un buen retrato de su época y el mayor de los que tiene el banco de esta reina, por lo que no merece estar arrinconado como lo está. El 4º es también otro retrato de la reina Isabel 2ª cuando aun era niña, es también buen retrato y su autor Villaamil. El quinto es otro retrato de la reina actual: este cuadro lo pintó D. Mariano Brort, escribiente que era del Banco de San Fernando. El sexto es otro retrato de Fernando 7º de tamaño natural; y el séptimo es el retrato del Exmo. Sr. D. Ramón de Santillán, Gobernador que fue del Banco de España, pintado por Gutiérrez, y mandado hacer por el actual Banco de España.

En cualquier caso, lo que se deduce de esta relación es una auténtica inflación de retratos reales, sobre todo de Fernando VII e Isabel II, que obedece a las fusiones de las distintas instituciones bancarias durante los reinados de ambos monarcas.

Hacia 1870 se hizo un inventario de los bienes muebles que había en el edificio de la calle de Atocha y a través de él sabemos que las pinturas se repartían en tres salas únicamente: había «siete cuadros de retratos al óleo» en el Despacho del gobernador, que por su tema y número quizá sean los de los primeros directores de San Carlos; «diez cuadros grandes» en el Salón del Consejo, y «cuatro retratos» en la Antesala

---

<sup>27</sup> A.H.B.E., Leg. 758.

del Consejo<sup>28</sup>. Esa abundancia de retratos se vio reforzada durante los años siguientes. Así, en 1871 se encargó el retrato de Amadeo I de Saboya, de tan efímero reinado, y por esa obra se le pagaron 20 000 reales a Carlos Luis de Ribera, quien, cuatro años después recibió la misma cantidad por el retrato de Alfonso XII. Ambas representan a los respectivos modelos de pie y tienen medidas muy parecidas (223 x 143 cm en el caso del primero y 224 x 145,5 cm en el segundo).

En la década siguiente, la historia de la galería de retratos dio un vuelco importante y con ella la de la colección de pintura del Banco. La decisión de 1881 de iniciar la serie de los gobernadores hizo que poco a poco se fuera inclinando la balanza hacia los retratos de personalidades directamente relacionadas con el devenir del Banco, en perjuicio de los monarcas. Pero además, la construcción de un nuevo edificio de grandes dimensiones requirió de nuevos elementos de ajuar para las paredes y propició una política de adquisiciones no solo de retratos, sino también de otro tipo de pinturas, tapices, etcétera.

Un episodio fundamental de esta historia lo protagonizó Francisco Belda, subgobernador del Banco. Cuando la sede de la institución estaba en la calle de Atocha, encontró unos retratos en una habitación oscura. Pensó que podían ser de Goya, pero esa sospecha no se confirmó hasta que, con buena luz, pudo estudiarlos cuando se trasladaron a la calle de Alcalá. Las obras concurren a la muestra sobre el aragonés que se celebró en 1900 en el Ministerio de Fomento y que constituye la primera gran exposición pública que se realizó de la obra de Goya<sup>29</sup>. Allí, unos cuadros gustaron o convencieron más que otros, y de algunos se dudó sobre su autoría. Poco después, el mismo Francisco Belda despejó las dudas cuando encontró la documentación que permite conocer el origen de esta singular serie de retratos<sup>30</sup>. A partir de entonces estas obras han sido referencia inexcusable para todos los que han tratado sobre las primeras décadas de su carrera, pues fue un encargo que contribuyó de manera importante a abrirle camino como retratista en la corte. El Banco adquirió entonces conciencia de la magnitud del tesoro que guardaba, y desde entonces hasta ahora no solo ha procurado aprovechar toda ocasión extraordinaria de enriquecer notablemente la galería goyesca, sino que ha intentado también aumentar el resto de su colección de retratos con obras que en algunos casos son de excepcional calidad.

La creciente estimación interna de este tesoro provocó resultados interesantes. Antes hemos visto que una de las salas más coherentes desde el punto de vista iconográfico era la que reunía al rey y al resto de los personajes fundadores del Banco de San Carlos y, en consecuencia, de su nieto el Banco de España. Actualmente ocurre algo parecido, aunque ello no obedece tanto a razones de coherencia iconográfica como de coherencia artística: la sala con más personalidad, que está dotada de una mayor unidad decorativa, una más alta coherencia histórica y un valor artístico y patrimonial más elevado es la habitación poligonal en la que se exhiben los cuadros de Goya y que contiene no solo esos seis primeros retratos, sino también la espléndida obra de Floridablanca o el cuadro de Múzquiz.

El resto de los retratos en el edificio de la calle de Alcalá se han dispersado por los distintos despachos, galerías y dependencias de la zona más noble, y algunos de ellos han cambiado de ubicación dependiendo de las distintas necesidades decorativas. Lo mismo ocurre con las pinturas que representan otros temas. Así, mientras que en el libro de Baldasano, que data de 1959, la *Virgen del lirio* aparecía presidiendo el

<sup>28</sup> A.H.B.E., Leg. 758. Las referencias a las pinturas fueron añadidas con lápiz sobre el original, que está manuscrito a pluma.

<sup>29</sup> Véase Jesusa Vega (dir.), *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 2002.

<sup>30</sup> Las dio a conocer en el número de marzo de 1914 de *Vida Económica*, dedicado al Banco de España.

Salón de Consejos<sup>31</sup>, en la obra *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*, de 1970, se encuentra en el despacho de uno de los subgobernadores<sup>32</sup>.



**Ilustración 1 - Vicente López Portaña, José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y de san Carlos, 1841 (detalle)**

<sup>31</sup> Félix Luis Baldasano, *El edificio del Banco de España* (2a ed.). Madrid: Blass, 1959, pág. 158.

<sup>32</sup> Banco de España. *Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Madrid: Banco de España, 1970, sin paginar.

## RETRATOS: TIPOLOGÍAS Y SIGNIFICADOS

En cualquier caso, por mor de la espléndida serie de Goya y de la continuidad que desde 1881 ha tenido la galería de retratos, desde el punto de vista patrimonial y coleccionista el Banco de España se asocia íntimamente con el concepto de galería iconográfica. En las páginas siguientes vamos a discurrir rápidamente acerca de algunos de los datos que nos revela esta colección acerca de la historia y las convenciones figurativas del retrato oficial en la España contemporánea.

Una primera reflexión es de carácter histórico artístico y, aunque puede resultar obvia, quizá no esté de más traerla a colación. Como refleja muy bien la serie, el retrato es un género pictórico de raigambre antigua, que ha vivido momentos de gran esplendor hasta finales del siglo XIX y que durante el XX ha luchado por renovarse. En muchos casos lo ha hecho con una gran originalidad; incluso dentro del campo del «retrato oficial» ha habido en esta centuria episodios de gran altura e interés, como dentro de la colección del propio Banco demuestran algunas obras de Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o, mucho más cercanas en el tiempo, de Carmen Laffón. Desde el punto de vista histórico-artístico, la galería alcanzó su cima nada más nacer; es decir, en un momento en que asistimos a una renovación del género en Europa y de la mano, en este caso, de uno de los retratistas más importantes de la historia de la pintura occidental: Goya. El siglo XIX fue también una época propicia para el desarrollo de este tipo de obras, y varios de los pintores más importantes que trabajaban en España se dedicaron al tema. Es el caso sobre todo de Vicente López, Federico de Madrazo o José Gutiérrez de la Vega, representados en las colecciones con obras excepcionales; pero también el de Palmaroli, Benito Soriano o José Villegas. El siglo XX es testigo de una readaptación de modelos, pero muchos de los artistas que se dedicaron al «retrato oficial» en España trabajaron al margen de los temas y problemas que más inquietaban a los creadores más renovadores. Resumiendo, podemos decir que la colección de pintura española de finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX que tiene el Banco es excepcional precisamente porque su galería de retratos de esa época también lo es.

Como hemos visto, buena parte de los retratos del Banco fueron encargados directamente por esta institución o sus antecesoras, y muchos de ellos estaban destinados a formar parte de una galería si no física al menos simbólica. Eso condiciona sus características formales. En primer lugar, existe una clara jerarquía de tamaños: los cuadros más grandes son invariablemente los que representan a los monarcas, aunque con algunas excepciones como el de Cabarrús, el de Santillán o el de Salaverría. Son obras, además, en las que sus personajes aparecen de cuerpo entero. Frente a ellos, los retratos de los directores (a excepción del conde de Altamira) y de los gobernadores son de tamaño sensiblemente inferior y los modelos aparecen de tres cuartos, en posturas y actitudes parecidas, aunque se puede distinguir entre los que se encuentran de pie y aquellos que aparecen sentados. En este grupo de obras es muy importante la idea de «serie» o de repetición, que se establece tanto desde el punto de vista del tamaño de los lienzos (ya vimos el acuerdo de 1881 sobre este tema) como de su composición, aunque no deja de haber cierta variedad. Es un concepto fundamental en relación con la idea de «Galería de retratos», y no solo porque permite, si lo requiere la ocasión, exponer las obras de manera seriada y correlativa o porque evita así conflictos de carácter protocolario entre los retratados, sino también, y sobre todo, porque está indisolublemente unida la idea de continuidad histórica. Pocas cosas hay en España, por ejemplo, que transmitan de una manera más eficaz la sensación de pervivencia en una tradición de poder que la serie de arzobispos de la Sala Capitular de la catedral de Toledo: allí, unos se suceden a otros, y todos ocupan un espacio parecido y muestran una composición semejante. Es así como una galería de retratos alcanza a cumplir esa aspiración máxima a convertirse en memoria histórica.

Uno de los conjuntos de obras del Banco que tiene mayor coherencia temática es el formado por las efigies de los sucesivos reyes españoles, desde Carlos III hasta Juan Carlos I, sin solución de continuidad. La presencia del retrato del monarca era inexcusable en organismos tan íntimamente vinculados con el poder oficial. De hecho, entre los primeros acuerdos del Banco de San Carlos relacionados con el que sería su patrimonio artístico figura el de hacerse con efigies del rey y de los príncipes. Para ello acudieron a Mariano Salvador Maella, quien en una carta fechada el 21 de enero de 1783 y dirigida al conde de Floridablanca le comunicaba: «Los directores del Banco Nacional de San Carlos me han hablado para que les haga los retratos del rey, de los príncipes nuestros señores y demás personajes reales para colocarlos en la sala de la dirección del Banco.

Yo les he respondido que me era imposible complacerles respecto a que apenas me basta tiempo para las obras que de orden de S. Majestad estoy trabajando, y lo más que puedo hacer por ahora para servirles es que a mi vista copie los retratos uno de mis discípulos»<sup>33</sup>. A pesar de ello, Floridablanca determina «Que se hagan». El resultado son tres obras de una calidad más que discreta, cuyo autor, según sugiere Alfonso E. Pérez Sánchez, pudo haber sido Andrés Ginés de Aguirre. Son cuadros muy representativos del rumbo que estaba tomando la retratística oficial y de los modelos y alternativas de que disponían los pintores. El de Carlos III está directamente inspirado en un original de Anton Raphael Mengs, el pintor bohemio que dominó el panorama artístico cortesano durante el reinado de este rey y del que partieron los modelos más importantes y seguidos del retrato oficial. Y nada más «oficial» que esta obra, en la que el monarca viste armadura y faja, porta espada y sostienen una bengala. Junto a él, un manto decorado con la torre y el león alusivos a la Corona de Castilla; y en su pecho, toda una colección de collares honoríficos, desde el Toisón de Oro hasta el de la orden que lleva su propio nombre.

Se trata de un retrato al que se pueden encontrar infinitos precedentes en la tradición artística occidental, pues la imagen del rey armado es connatural a la idea de la monarquía moderna en Europa. Sin embargo, la iconografía real admitía variaciones y, aunque siempre existía el deseo de transmitir la imagen de poder y majestad (especialmente en los retratos destinados a un uso público), cambiaban los atributos y las fórmulas compositivas a través de las cuales se difundía esa imagen. Los otros dos retratos que posee el Banco del mismo rey Carlos III son una prueba de ello. Próximo a Maella es un cuadro adquirido en 1968, en el que el rostro del monarca es muy similar al retrato anterior, pero en el que existen cambios significativos. El rey sigue luciendo espada, bengala y toda una colección de cruces y condecoraciones, pero ya no se recubre con una armadura, sino con un rico vestido con bordados dorados. Junto a una mesa, aparecen atributos de su rango, como la corona. Un paso más en este proceso lo constituye el retrato de Goya citado en el capítulo anterior: el monarca conserva la espada, la bengala y las cruces (esta vez solo tres), pero no le rodea el entorno retórico de las otras obras y en vez de una corona tiene junto a sí un tricornio. Probablemente no es ninguna casualidad que esta imagen más «civil» fuera la que presidía la Sala de Juntas Generales del Banco.

Siguiendo con los retratos reales encargados directamente por los bancos y cuyo origen se vincula a las necesidades representativas de los mismos, los dos siguientes son los que representan a Carlos IV y su mujer María Luisa de Parma cuando todavía eran príncipes. Según el informe ya citado de Tomás Varela, de 1868, «fueron mandados hacer, en consideración a que como estos príncipes se inscribieron como primeros accionistas del Banco de San Carlos, fue muy justo que figurasen sus retratos en el establecimiento al lado de los fundadores del mismo». El príncipe sigue un modelo que se haría habitual en

<sup>33</sup> A.H.N., Estado, Leg. 3230 (1). Citado en Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 16.



su representación. Aparece de más de tres cuartos, ligeramente ladeado y en una actitud distendida: apoya su mano derecha en la cadera y la izquierda sobre el canto de una mesa. Porta espada y toisón. Es un tipo de imagen en la que la cercanía no está reñida con las demostraciones de rango y que sería del gusto del futuro monarca, a tenor de las diversas variantes que se conocen y que comparten un tono parecido<sup>34</sup>. El retrato de su mujer tiene como inexcusable punto de referencia el que pintó Mengs unos años antes (Museo del Prado, Madrid).

La presencia de elementos que aluden directamente al rango y a la majestad real será una constante de todos los retratos de los sucesivos monarcas que en adelante encargue el Banco. No en vano, estas obras actuaban como sustitutos simbólicos de las personas y su presencia afirmaba el tutelaje que todas ellas dirigían hacia la institución y el compromiso de fidelidad del Banco hacia ellas. Por eso, tan importantes como los rasgos físicos de cada personaje eran las insignias, trajes y objetos que ponían en evidencia su condición de rey y, con ella, de máximo representante del Estado. Hay, sin embargo, algunas variaciones que tienen que ver con la personalidad y la edad de los sucesivos monarcas, con la situación política concreta o, incluso, con las circunstancias profesionales de cada artista.

Tras Carlos IV, el siguiente monarca del que existen retratos es Fernando VII, bajo cuyo reinado se clausuró el Banco de San Carlos y se fundó el de San Fernando. El más temprano debe de datar en torno a los años veinte y se atribuye a Zacarías González Velázquez, dado su estilo dibujístico y su plano colorido<sup>35</sup>. Es un auténtico prototipo de retrato oficial tal y como se desarrolló en Europa, sobre todo a partir de los modelos franceses de la segunda mitad del siglo XVIII. El rey viste las fajas, bandas e insignias correspondientes y se encuentra de pie, ligeramente girado y apoyando su mano derecha en un bastón. Con la izquierda sostiene el sombrero. Junto a él, una mesa estilo Imperio con esfinges como pies y, sobre ella, la corona real. Al otro lado, un sillón del mismo estilo que en el respaldo luce, bordadas, las armas del monarca. Entre sus brazos descansa un manto de armiño. Completan el decorado unas columnas y un cortinón, elementos muy característicos de este tipo de retratos. Ayuda a completar la sensación general de rigidez y protocolo el rostro del monarca, que aparece serio y circunspecto.

El retrato que pintó Vicente López hacia 1830-1832 es muy distinto. Su autor muestra por qué ha de ser considerado una de las grandes personalidades del género retratístico de su época. La visión que se nos da de Fernando VII es mucho más distendida: se encuentra cómodamente sentado en un sillón; el pintor demuestra un conocimiento de la personalidad del retratado y una voluntad de transmitir algunos de esos rasgos de carácter. Y ese era un lujo que solo se podía permitir un artista como López, que llevaba muchos años tratando a su modelo. Pero no solo cambia el tono, sino también el mensaje. No faltan los elementos imprescindibles, como la espada, el bastón o las condecoraciones; pero a esto se añade, sobre la mesa, una escribanía y varios tomos de libros, sobre uno de los cuales (las constituciones del Banco) apoya el monarca su mano izquierda. Se trata de un retrato encargado por un Banco y eso se revela en el planteamiento que ha hecho su autor, mostrándonos a un rey que en su expresión corporal, en los rasgos de su rostro y con ese entorno civil quiere transmitir cierta sensación de distensión y protección.

---

<sup>34</sup> Otras variantes, en José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, págs. 510-515.

<sup>35</sup> Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, n.o 197.

La historia de este retrato está bien documentada. El 25 de noviembre de 1829, Andrés Caballero, director general del Banco de San Fernando, escribió a Vicente López para interesarse «sobre el estado en que se halla en el día el retrato de S. M. el Rey N. S., que le fue encargado a mediados del año último por el extinguido Banco Nacional de San Carlos, el cual desearía estuviese concluido y en disposición de servirse de él en las próximas funciones que se preparan con motivo del fausto enlace de S. M.». López se excusó, invocando otras obligaciones profesionales para con el rey, que «son de la clase de aquellas que no siempre piden espera». Para compensarlo, les ofrece otro retrato que pintó del natural y que podría servirles para las celebraciones. El día 28 le contesta Caballero que el Banco ya disponía de un retrato del rey que podría ser útil para la ocasión<sup>36</sup>.

Perdido el retrato de Isabel II realizado por Gutiérrez de los Ríos y que tanto alaban las fuentes, nos quedan varias obras más como testigos de la relación de esta reina con el Banco de España y sus antecesores. De hecho, de todos los monarcas es la mejor representada en la colección, lo que se justifica si tenemos en cuenta que durante su reinado coexistieron el Banco de San Fernando y el de Isabel II, y que se creó el definitivo Banco de España. Con cada una de estas instituciones se vincula algún retrato de la soberana. En 1838 la pintó Esquivel cuando apenas tenía ocho años y su madre ejercía la regencia. Es una niña inserta en un contexto retórico de adultos, y el pintor, haciendo abstracción de su edad, nos muestra a un personaje serio y consciente de sus responsabilidades<sup>37</sup>. Unos siete u ocho años después volvió a ser retratada en sendas obras del Banco. En una de ellas, que alguna vez se ha identificado con el cuadro (probablemente perdido) de Gutiérrez de la Vega, aparece cómodamente sentada y rodeada de los atributos de la realeza; pero más parece una de esas damas que en el siglo XVIII se hacían retratar como seres mitológicos que una reina, tal es la sensación de «disfraz» que transmite el conjunto. Probablemente su autor conocía el retrato de Fernando VII por López: ambos personajes aparecen sentados de una manera casi informal y su actitud es igualmente relajada. Los dos tienen también un juego de manos parecido: la izquierda extendida y apoyada en un caso sobre una mesa y en el otro sobre el ancho brazo del sillón; y la derecha plegada y sosteniendo un cetro y un bastón. Incluso las medidas son cercanas: 187 x 135 cm el de Fernando VII, y 198 x 131 cm el de su hija. Mucho más formal es el retrato en que aparece de tres cuartos y que, por su estilo, se atribuye a Federico de Madrazo. Se ha fechado hacia 1846, en las cercanías de su boda con su primo Francisco de Asís<sup>38</sup>. Es una composición elegante, como todas las de su autor, que favorece mucho a su modelo y que tiene como fuentes lejanas las obras de Jean-Auguste-Dominique Ingres. El pintor se ha recreado en la reproducción de los detalles y calidades de las ricas telas y joyas, pero no ha obviado las referencias a la condición regia de la retratada, como la corona que adorna su pelo o la que descansa sobre la mesa, que actúan no solo como símbolos, sino también como valiosísimos complementos de una joven tan enjoyada. El escudo real que figura en la parte inferior derecha completa ese discurso. Isabel II aparece, sin embargo, rígida y envarada, y su expresión tiene la distancia apropiada para mantener la majestad real.

Más fría y distante es la expresión que muestra en el retrato que le hizo Benito Soriano Murillo en 1864<sup>39</sup>. Es una obra imponente, a cuyo efecto contribuye poderosamente el punto de vista un tanto bajo desde el que está tomada la imagen y la contundente falda de la reina. Se trata de un retrato de aparato, que se

<sup>36</sup> Son documentos del Archivo Bernardo López. Véase José Luis Díez, *Vicente López, op. cit.*, t. II, n.º 367.

<sup>37</sup> Gállego, *op. cit.*, pág. 169.

<sup>38</sup> Gállego, *op. cit.*, pág. 176.

<sup>39</sup> Gállego, *op. cit.*, pág. 183.

ajusta a tradiciones antiguas que entonces ya estaban siendo renovadas por artistas como Franz Xaver Winterhalter y que está repleto de alusiones a la realeza que hacía tiempo se habían convertido en tópicos. En este paseo por las efigies reales ya nos hemos encontrado con coronas, bandas, cruces y cetros, así como con tronos, cortinas y columnas. Pero a esto, Benito Soriano añade un curioso juego heráldico. Torres y leones, símbolos de los reinos de Castilla y León, adornan el vistoso traje de la reina o la tela encarnada del fondo; y la presencia del león se multiplica también mediante el animal de bronce que aparece junto a la soberana. Al fondo, como nota anecdótica, asoma un guarda real entre dos columnas. Esa presencia de la heráldica antigua hace que, en cierto sentido, el cuadro tenga un aire de familia con la llamada «pintura de historia» que por entonces estaba tan en boga.

El retrato del efímero rey Amadeo I de Saboya está fechado siete años después. Es una obra de bastante calidad, realizada por Carlos Luis de Ribera, que nació en el mismo año y la misma ciudad que Federico de Madrazo y que, como este, cultivó con asiduidad el retrato. En esta obra se muestra como un pintor solvente, que sabe llevar a buen puerto el encargo que se le hizo<sup>40</sup>. Pero no hay ninguna sorpresa, todo responde a lo esperable: el personaje de pie, con espada, toisón, banda y cruz de Carlos III, apoyando su mano derecha sobre una mesa en la que aparece una corona real. Tras él, el trono. Es curiosa la decoración de la columna del último término, a la que está adosada una escultura que representa a Minerva, ocasional acompañante en retratos de hombres de Estado.

En realidad, apenas existían temas pictóricos en el siglo XIX que propiciaran tan poco la experimentación y las novedades como el retrato de Estado; y más si, como era el caso, estaban destinados a instituciones de carácter oficial, en las que lo primero que se buscaba era el decoro y la ortodoxia iconográfica. Era un género, además, cuyas leyes ya estaban codificadas desde hacía mucho tiempo, en lo que se refiere a gestos, posturas y símbolos; las variaciones que podían existir tenían relación con la combinación de todos ellos o con la evolución del vestuario y de la ambientación. Es muy curioso, por ejemplo, hacer abstracción de los trajes y comparar el retrato de Amadeo con el de *Carlos V con un perro*, de Tiziano, en el Museo del Prado. La disposición de los brazos y las piernas es parecida, como también lo es la manera en que están plantados en el suelo e incluso la expresión.

El Banco debió de quedar satisfecho con ese retrato, pues once años después encargó al mismo pintor el del nuevo rey, Alfonso XII<sup>41</sup>. Son obras con dimensiones muy similares y en las que abundan los parecidos: ambos personajes visten el mismo traje y llevan igualmente una espada y la banda y cruces de las mismas órdenes. También tienen cerca de sí una corona y el trono. Pero algo ha cambiado: al fondo, un busto que parece representar a Isabel II y una estatua de un león afirman que, a diferencia de su antecesor, este rey era continuador de una línea dinástica secularmente relacionada con el trono español.

Un león es precisamente el pie de una rica mesa sobre la que se encuentra su hijo, el futuro Alfonso XIII, en un retrato que se le hizo cuando todavía era un niño de muy corta edad. Lo sostiene su madre, María Cristina, que era por entonces regente y aparece vistiendo ropas de viuda. El niño tiene en la mano una rama de olivo, atributo bien conocido de la paz y, cerca de él, también sobre la mesa, se halla un cojín con el cetro y la corona. Es una obra de Manuel Yus realizada en 1887, cuando el niño apenas tenía un año<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Pilar de Miguel, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1983, pág. 51.

<sup>41</sup> Gállego, *op. cit.*, pág.182.

<sup>42</sup> Gállego, *op. cit.*, págs. 184-185.

Son curiosas las referencias de carácter histórico-artístico: la mesa es la misma que aparece en los retratos de Carlos II, realizados por Juan Carreño de Miranda, y tiene una clara connotación heráldica. El espejo es otro de los motivos que aparecen en esos cuadros de Carreño.



Ilustración 2 - Ignacio Zuloaga y Zabaleta, Alejandro Fernández de Araoz, 1936 (detalle)

Este es un retrato muy claro en su contenido: la regente, que hace gala (como Mariana de Austria) de su condición de viuda, nos muestra a su hijo, destinado a convertirse en rey al alcanzar la mayoría de edad asentado junto a las insignias de su dignidad, entre las que no falta un león con evidente significado heráldico.

Una vez que Alfonso XIII llegó a su mayoría, el Banco de España necesitaba un retrato que presidiera la Sala de Juntas Generales de su flamante y nuevo edificio. Para ello recurrió, como era ya costumbre, a uno de los mejores retratistas que trabajaban entonces en Madrid: José de Villegas, a quien en una fecha indeterminada de principios del verano de 1902 se le remitió una carta del tenor siguiente:

Deseoso este Banco de poseer un retrato de S. M. el rey de cuerpo entero y tamaño natural para el estrado del salón de Juntas Generales pena que se digne usted aceptar el encargo de pintarlo teniendo en cuenta que habrá de estar terminado para enero de 1903 y que las dimensiones del lienzo que ocupa ahora el lugar de que se trata son aproximadamente de 2,25 x 1,50 m. Por mi parte recordando sus atenciones me atrevería a rogarle a usted que no desatendiera esta súplica, aunque para acceder a ella hayan de sufrir alguna espera otras obras de su maravilloso pincel<sup>43</sup>.

Villegas, que por entonces era director del Museo del Prado, aceptó, y a finales de diciembre anunciaba que el día 29 de ese mes llevaría el retrato al Banco. Esta es una obra muy efectista, que se aparta bastante de la tónica general de los retratos reales del siglo XIX que guarda la institución, y que está construida con la técnica brillante, segura y atractiva que tanta fama proporcionó en vida a su autor. El rey aparece en un plano muy próximo, de pie, delante de un trono que apenas se ve, destacándose sobre un fondo oscuro y ocupando gran parte de la superficie pictórica. Todavía hace más imponente su figura el manto que lo cubre, que es el propio de la orden de Carlos III y que se resuelve como una espléndida superficie azul jalonada de estrellas de plata y de un ancho ribete también de plata en el borde. Varios collares de oro aumentan la vistosidad del conjunto. Como decimos, Villegas se aparta de la tradición inmediatamente anterior, pero eso no quiere decir que este tipo de representaciones no tengan precedentes en la historia de la pintura española. En realidad, los mantos de las órdenes han hecho acto de presencia en la retratística cortesana desde finales de la Edad Media y es un motivo que si no frecuente, al menos es recurrente. Una imagen como esta, en la que el motivo principal es el manto del rey y su rostro, tiene precedentes, por ejemplo, en el prodigioso retrato de Carlos II con el manto del Toisón de Oro pintado por Carreño (Colección Harrach, Rohrau, Austria).

El de Villegas es un cuadro en el que se quiere mostrar de manera muy imponente la majestad real; y ocurre lo mismo que con el retrato de Carreño: son magníficos ejercicios pictóricos, pero existe en ellos un elemento paradójico. En el caso de Carlos II, el aspecto enfermizo del retratado contradice el lujo, esplendor y potencia del vestido y su entorno. En lo que se refiere a Alfonso XIII, los tiempos en los que el monarca controlaba de manera absoluta los destinos del país habían pasado ya, y el juego político se había hecho mucho más complicado e involucraba a muchos otros sectores sociales. Sin embargo, el retrato tuvo bastante repercusión pública, pues el propio artista se encargó de difundirlo a través de la prensa ilustrada<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> A.H.B.E., Leg. 171.

<sup>44</sup> *Blanco y Negro* (17-I-1903). Véase Ángel Castro Martín, «José Villegas: vida y obra», en *José Villegas (1844-1921)* (cat. exp.). Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 2001, pág. 82.

En este sentido, están mucho más ajustados a la realidad histórica los dos últimos retratos reales que han ingresado en el Banco de España: los que realizó Carmen Laffón teniendo como modelos a Juan Carlos I y Sofía, en los que el aparato retórico se ha reducido al máximo. Esto no quiere decir, sin embargo, que sean retratos asépticos que no tratan de transmitir una idea. Por el contrario, esa desnudez tiene en sí misma tanto más valor cuanto que afecta a un tipo de cuadros que tradicionalmente han estado cargados de elementos retóricos.

El estudio de los retratos de los directores y gobernadores del Banco nos ofrece una situación parecida a la de los retratos reales. Son obras formales, destinadas todas al mismo fin, que se integran en series y cuyos autores conocen por lo general bien sus precedentes y su destino. Igualmente, existen importantes diferencias de calidad. Hay dos grupos claramente diferenciados, además de varias obras de carácter aislado. El primero está compuesto por las efigies de los primeros directores del Banco de San Carlos, que ya hemos mencionado repetidas veces. Son pinturas con las que la colección iconográfica del Banco alcanzó sus cotas más altas de calidad, pues cinco de ellas están realizadas por Goya. Dejando aparte las excepciones que constituyen los retratos de Cabarrús (inusual también porque era director honorario) y Altamira, todos los demás representan a los directores de algo más de medio cuerpo, destacándose sobre un fondo oscuro, en algún caso portando un bastón y luciendo las insignias honoríficas de las que se habían hecho acreedores. Una pequeña alteración de esta norma aparece en el retrato del marqués de Matallana, atribuido a Pietro Melchiorre Ferrari, en el que el personaje se encuentra acompañado por una estatua de Minerva.

Habría que esperar a las últimas décadas del siglo XIX para ver nacer otra galería de retratos, que ha tenido continuidad hasta nuestros días y que permite conocer la fisonomía de todos aquellos que han sido gobernadores del Banco desde 1849 hasta la actualidad. Pero antes de referirnos a la decisión formal de 1881 de llevar a cabo esa nueva galería de retratos hay que citar dos pinturas de gran calidad que representan a sendos gobernadores del Banco de España. La más antigua data de 1852 y es obra importante de José Gutiérrez de la Vega<sup>45</sup>. Su modelo es Ramón de Santillán, que como ministro de Hacienda fue artífice de la fusión del Banco de San Fernando con el de Isabel II en 1847. Posteriormente, entre 1849 y 1863, llegó a ser gobernador del nuevo banco bajo sus dos denominaciones consecutivas: Banco Español de San Fernando y Banco de España. Ha sido un personaje importante de la historia de la institución y la presencia de este retrato singular en la colección no deja de ser una muestra de ello. Su composición es similar a la de muchos retratos oficiales de la época, en los que si bien no faltan referencias explícitas al rango (traje oficial, banda y cruces, el bastón que ya aparece en los retratos de Goya), la pose es más bien relajada y un tanto informal. La obra es de una gran calidad, tanto en lo que se refiere a su composición y a la descripción de los vestidos y los elementos de ambiente como al estudio de los rasgos (rostro y manos) del retratado. Sin duda debe algo al conocimiento del retrato de Fernando VII de Vicente López.

Pero a su vez, el cuadro de Gutiérrez de la Vega sirvió de inspiración al retrato de Pedro Salaverría, por Federico de Madrazo<sup>46</sup>. Sus dimensiones son muy parecidas y ambos personajes se muestran de forma semejante: sentados junto a una mesa, donde apoyan uno de sus brazos. También tienen en común su

---

<sup>45</sup> Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978, n.o 119.

<sup>46</sup> Carlos González López, *Federico de Madrazo y Küntz*. Barcelona: Subirana, 1981, n.o 616.

excelente calidad, hasta el punto de que Salaverría se cuenta entre las obras importantes de un retratista tan seguro y tan dueño de sus recursos técnicos como lo era Madrazo.

La galería de gobernadores que se sistematizó a partir de 1881 empezó teniendo un carácter muy uniforme. Las obras de Rafael Benjumea, Manuel Ojeda, José Moreno Carbonero, Vicente Palmaroli, Dióscoro Teófilo de la Puebla o Rafael Hidalgo de Caviedes nos muestran a personajes vestidos de calle o de uniforme, en ocasiones de pie y de tres cuartos y a veces sentados, en algunos casos con insignias de carácter honorífico y ambientados en lugares indeterminados. Alguno lleva un papel o sostiene un libro, pero la mayoría no hace otra cosa más que posar para el pintor. No faltan pequeñas variaciones, como el retrato de Amós Salvador, realizado por José Pinazo, que aparece sentado a una mesa sosteniendo unos papeles y dejando ver al fondo la fachada de un templo. De hecho, a partir de las primeras décadas de siglo cambia el tono de algunos de estos retratos hacia una dirección, además, muy significativa: se insiste en el entorno laboral, con lo que se convierten así en imágenes más «profesionalizadas», que no son solo expresión de un cargo, sino también de una actividad. Los libros y las mesas se hacen corrientes, como ocurre con las efigies de Luis Sedó, José Maestre, Salvador Bermúdez o Julio Carabias, que parecen haber sido sorprendidos durante un alto en su importante trabajo. Otros gobernadores contemporáneos, como Federico Carlos Bas, a quien retrató Elías Salaverría, están más cercanos a la tradición de finales del siglo XIX. No faltan obras importantes desde el punto de vista de su calidad artística, como la efigie de Alejandro Fernández de Araoz, que es un magnífico ejemplo de la facilidad de Ignacio Zuloaga para construir retratos elegantes, que durante mucho tiempo conquistaron el favor unánime de sus modelos.

Nada mejor para cerrar este rápido recorrido a la galería de retratos del Banco de España, que es una de las joyas de sus colecciones y la parte de la misma más coherente y más profundamente incardinada en la historia de la institución, que aludir al retrato de José Ramón Álvarez-Rendueles por Isabel Quintanilla. El lugar donde se encuentra representado el personaje es la sala que custodia la colección de Goya y que constituye, por razones obvias, no solo el espacio del edificio más rico desde el punto de vista patrimonial, sino también el más densamente cargado de connotaciones históricas, pues son esos personajes que retrató el aragonés los primeros padres de la fecunda historia que ha dado como resultado el Banco actual.