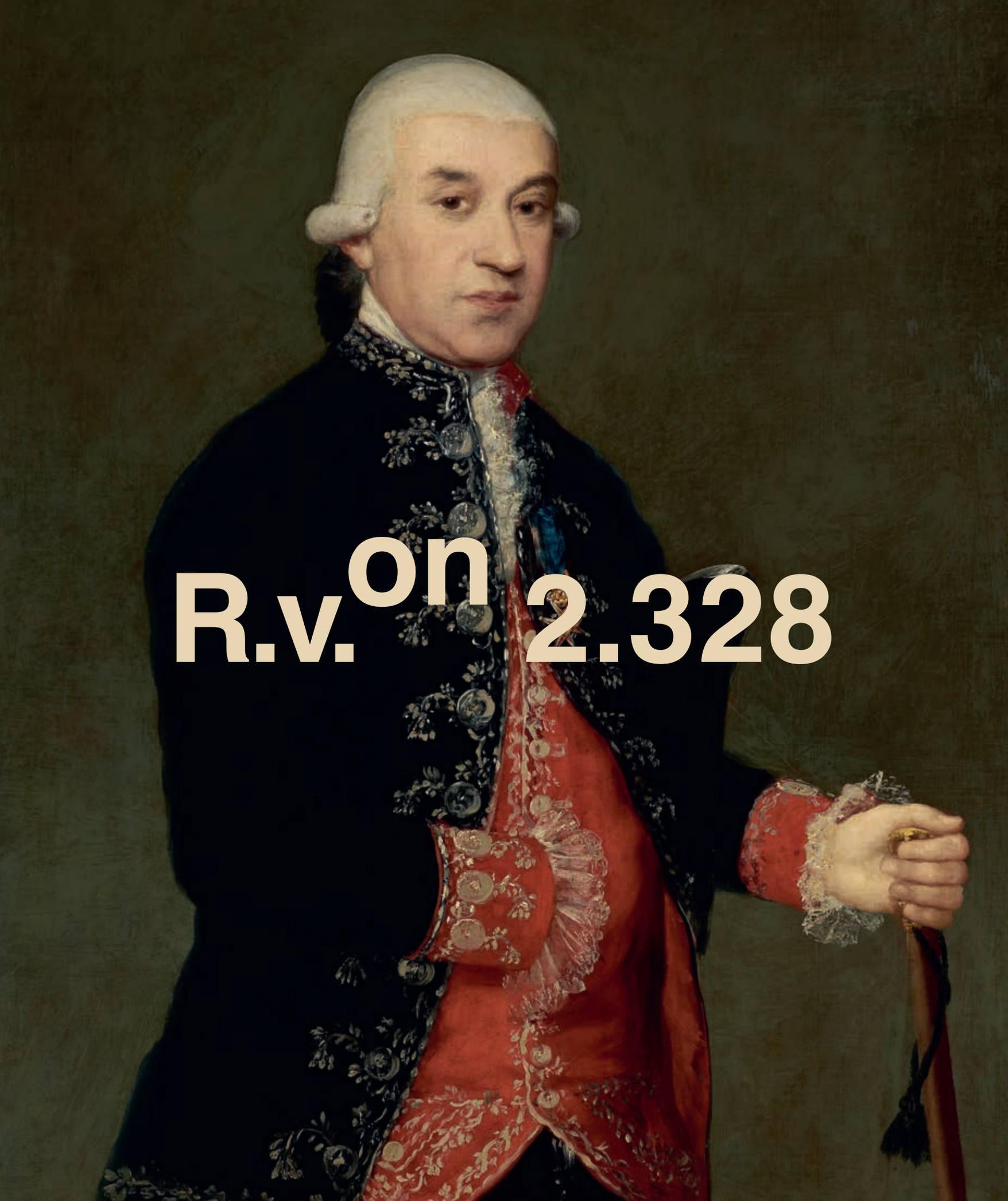

R.v.on 2.328

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

R.v.^{on} 2.328

Octubre 2021 – febrero 2022
Sala de exposiciones Banco de España, Madrid

BANCO DE ESPAÑA
Eurosistema

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

CATÁLOGO

Edición
Banco de España

Dirección
Yolanda Romero

Coordinación
División de Conservaduría
Carolina Martínez

Textos generales
Ismael Amaro Martos
Carlos G. Navarro
María de Inclán Sánchez
Pablo Martín Aceña
Manuela B. Mena Marqués
Yolanda Romero
Joaquín Selgas
Elena Serrano

Comentarios de las obras y biografías
Virginia Albarrán [V. A.]
María José Alonso [M. J. A.]
Amelia Aranda Huete [A. A. H.]
Julián Gállego Serrano [J. G. S.]
Paloma Gómez Pastor [P. G. P.]
Carlos G. Navarro [C. G. N.]
José Manuel de la Mano [J. M. M.]
Mario Mateos Martín [M. M. M.]
Manuela B. Mena Marqués [M. M.]
Alfonso Pérez Sánchez [A. P. S.]
Carlos Martín [C. M.]
Javier Portús [J. P.]
Gonzalo Redín [G. R.]
Elena Serrano García [E. S. G.]
Pilar Silva [P. S.]
Cristina Estera Martín [C. E. M.]
Isabel Tejeda [I. T.]
Pablo Vázquez Gestal [P. V. G.]

Traducciones
Español-inglés: Philip Sutton

Edición y corrección de textos
Irene Fernández Romacho
Antonio García

Diseño gráfico y maquetación
gráfica futura

Preimpresión
Lucam

Impresión y encuadernación
Brizzolis

Imagen de cubierta
Recreación de la abreviatura de 2328 reales de vellón que aparece en el *Diario de la Dirección del Giro* en el que está consignado el pago a Juan Agustín Ceán Bermúdez por el retrato pintado por Francisco de Goya de José del Toro, el 13 de abril de 1785, el primero de la serie de seis retratos que el artista aragonés realizó entre 1785 y 1788 para el Banco de San Carlos.

Imagen de interior de cubierta
Detalle del retrato *Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez* pintado por Francisco de Goya en 1787.

Imagen de pág. 8
Detalle de *Diario de la Dirección del Giro* en el que está consignado el pago a Juan Agustín Ceán Bermúdez por el retrato pintado por Francisco de Goya de José del Toro, el 13 de abril de 1785.

Fotografías
Fernando Maquieira
Cuauhtli Gutiérrez López
Carla Morselli
© The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photo by Konstantin Sinyavsky.
© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
© Museo Nacional del Romanticismo, Madrid
© Biblioteca Nacional de España, Madrid
© National Trust Images
© National Gallery of Art, Washington
© Museo Nacional del Prado, Madrid
© Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Museo Goya. Fundación Ibercaja, Zaragoza

© de la edición: Banco de España
© de los textos: los autores
© de las traducciones: los autores

D. L.: M-26165-2021
ISBN: 978-84-09-33544-2

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta muestra, y el catálogo que la acompaña, han necesitado del trabajo y empeño de un extenso grupo de colaboradores. El Banco de España quiere hacer llegar su agradecimiento a todos ellos: a las instituciones prestadoras de las obras, el Museo Nacional del Prado y la Calcografía Nacional, así como a los coleccionistas que han preferido mantenerse en el anonimato; a las personas e instituciones que han prestado su apoyo desde diversos ámbitos: María Bolaño, Juan Bordes, Alberto Campano, Guillermo Carvajal y Elío, Miguel Falomir, Pilar García Sepúlveda, Guillermo Perinat y Carvajal, Toni Rueda, José Luis Sancho Gaspar, Svyatoslav Savvateev, Archivo del Museo Nacional del Prado, Embajada de España ante la Santa Sede, Galería Dorotheum de Viena, Fundación Ibercaja, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo del Hermitage, Museo Nacional de Escultura, Museo del Romanticismo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; a los investigadores y autores de los textos incluidos en la publicación: Virginia Albarrán, María José Alonso, Ismael Amaro Martos, José de la Mano, Amelia Aranda Huete, Paloma Gómez Pastor, Javier Portús, María Inclán, Pablo Martín Aceña, Mario Mateos Martín, Manuela B. Mena Marqués, Carlos G. Navarro, Gonzalo Redín, Joaquín Selgas, Elena Serrano, Pilar Silva y Pablo Vázquez Gestal; a los responsables del acondicionamiento de la sala de exposiciones Marta Pelegrín y Fernando Pérez, de MedioMundo Arquitectos, así como al Servicio de Obras y Mantenimiento que se ha encargado de su supervisión; a todos los servicios del Banco que han intervenido en los procesos preparatorios: Archivo Histórico, Biblioteca, Departamento de Comunicación, División de Contratación y Compras, División de Servicios Generales. Y, por último, un agradecimiento especial a las comisarias de la exposición, Manuela Mena y Yolanda Romero, a todo el equipo de la División de Conservaduría y a la directora del departamento de Adquisiciones y Servicios, María Luisa de la Cruz, por su compromiso y constante estímulo en esta iniciativa.

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

Índice

007 Presentación
Pablo Hernández de Cos

009 2328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la Colección Banco de España
Yolanda Romero

013 El Banco Nacional de San Carlos

015 *La imagen del Banco de San Carlos a través de su arte y de su Archivo*
Manuela B. Mena Marqués

029 Obras y comentarios (I)

091 El Banco Español de San Fernando, el Banco de Isabel II y el Banco de España

093 *Los debidos retratos. Epifanías románticas del poder y del dinero en el Banco de España*
Carlos G. Navarro

101 Obras y comentarios (II)

131 La historia del Banco de España, sus libros y documentos

133 *El Banco de San Carlos y el Banco de San Fernando. Predecesores del Banco de España*
Pablo Martín Aceña

151 *El Archivo del Banco de España, testigo de la historia*
María de Inclán Sánchez, Elena Serrano García

165 *Los libros, del Banco de San Carlos al Banco de España*
Joaquín Selgas

173 Nociones de moda

175 *Nociones de moda: los textiles a través de la Colección Banco de España*
Ismael Amaro Martos

192 Biografías de personajes retratados y artistas

216 English Texts

Presentación

Pablo Hernández de Cos

Gobernador del Banco de España

A lo largo de la historia del Banco de España, coleccionar ha sido una suerte de actitud precursora de la moderna responsabilidad social institucional: una manera de retornar parte de los beneficios de la institución a la sociedad, a la vez que un apoyo constante a la creación y a los creadores de cada momento histórico. Esta labor, prolongada a lo largo de casi doscientos cuarenta años, ha propiciado que hoy esta institución cuente con una de las colecciones corporativas más importantes del país y de los bancos centrales de nuestro entorno. Y, en relación con este excepcional conjunto patrimonial, nos hemos propuesto como objetivo darlo a conocer y difundirlo entre la ciudadanía, a través de diversas herramientas.

Recientemente, la edición en tres volúmenes del catálogo razonado *Colección Banco de España* y la puesta en marcha de una web patrimonial han hecho posible poner al alcance de la sociedad más de 1500 obras de nuestros fondos. Pero, a pesar de que las nuevas tecnologías nos ayudan a divulgar y a expandir el conocimiento de esta colección, la experiencia física del arte sigue siendo insustituible, especialmente en estos momentos en los que lo digital ocupa gran parte de nuestras vidas. Por ello, la inauguración de un espacio expositivo en el chaflán de Cibeles nos llena de satisfacción. Tras un cuidadoso proyecto de adecuación que ha dotado a esta sala de las condiciones de conservación y seguridad necesarias, se ha rescatado para el uso público una de las entradas históricas y representativas del edificio tradicional que nos permitirá difundir, a través de la puesta en marcha de un programa de muestras temporales a largo plazo, el acervo cultural y artístico de esta institución.

2328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la Colección Banco de España —la primera exposición de este programa que acoge el renovado chaflán de Cibeles y que presentamos con este catálogo— tiene como objetivo mostrar cómo se configuraron los primeros setenta y cuatro años de este fondo patrimonial, entre 1782 y 1856, justo cuando el Banco de España toma su actual nombre.

La muestra (comisariada por Manuela Mena, una de las mayores expertas en la pintura del siglo XVIII y en la figura de Francisco de Goya, y por la conservadora del Banco de España, Yolanda Romero) estudia el papel desempeñado por el Banco de San Carlos y por los demás bancos antecesores del Banco de España en los orígenes de esta colección. Y lo hace no solo a través de un magnífico conjunto de pinturas, sino también mediante piezas de artes decorativas o de documentos, impresos, libros o billetes conservados por el Archivo Histórico y la Biblioteca del Banco de España.

La exposición presenta una buena parte de la galería de retratos de directores, gobernadores y personajes vinculados a la institución que ingresaron en ella durante el período analizado, y cuenta con admirables ejemplos, como los debidos al magisterio de Francisco de Goya, Mariano Salvador Maella, Vicente López, Federico de Madrazo, Antonio María Esquivel o José Gutiérrez de la Vega. Todas las obras expuestas, en suma, construyen un relato que nos acerca la historia de la institución a través del arte, los documentos y los personajes representados.

Solo falta, entonces, invitarles al viaje que proponen estas imágenes y expresar mi profundo agradecimiento, en nombre del Banco de España, a quienes han hecho posibles esta exposición y el catálogo que la recoge.

Madrid 12 de Abril 1785

Diferentes a Magon Lefer Herm.s y Ca R.s 23/o 333. 28. a saber

P.s R.s 2333.28 6 principal y gastos de P.s N.o in. q.e remiten con Santiago Gil de Abarrio y C.a ... 2.338.817

Deudores de Premio diario R.s 1.466.22. q.e han reintegrado a D.n Francisco Cinorelo p.r igual cantidad q.e le exhibieron demas en el libramiento de Pascuas N.o 200. de esta en el qual se les carg.n intereses de 23. dias q.e no debio pagar ... 1.466.22

R.s 2.340.283.28

13. dho

Diferentes a Caxa R.s 969.975.1. a saber

Cuenta de Cambios R.s 880.236.30. lib.o de 30 trás tomadas hoy 5. varias Plazas q. a distintos Cambios segun el Libro. de N.o q. una partida pagada p.r conduccion de Dinero a saber

22. N.o 2200/2231 a N.s R.s Vn. de Cadiz con rebaja de 3 p.c al año ... R.s 326.725.16.
1. " 2200. Diego Cuesta ... Idem ... 20.712. --
2. " 2231/2232. D.n B. Condon ... Idem ... 294.751.12.
2. " 2236/2237. Ant.o Dendoat ... idem ... 17.906. --
2. " 2287/2288. Romero Herm.s ... idem ... 179.667.29.
1. " 3987. Min de Menezema ... Fr.co Zaragoza a 1. p.c de daño ... 45.524.7.
30. Pagados por Conduccion a Cartagena de una Remesa en eff.s q.e hace la Direc.a de Prov.s ... 1.000. -- 886.286.36

Gastos Generales R.s 23.151.25 por las partidas siguientes

Pagado a D.n Juan Agustin de Cean Berm.dez p.r el Coste y gastos del Retrato de D.n Josef del Toro q.e mando hacer de orden de la Junta de Direccion segun quenta q.e presento' ... R.s 2.323. --

" D.n Joaquin de Acarra p.r varias Imprs.s q.e hizo p.r el S.o segun quenta ... 20.823.25. 23.151.25

Magon Lefer Herm.s y Ca R.s 60.336.14. pagados a Juan Camus y Comp.a por cuenta de las S.as de S. del corr.te a cargo del Cxero gen.l N 330. segun Libro de Letras Aceptadas ... 60.336.14

R.s 969.975.1

dho dia

Caxa a Diferentes R.s 2.063.718.28. a Saber

Al Trás y pagarés descontados R.s 169.922.6. importe de 14. trás anteriorm.te descontadas, entregadas hoy á la Caxa para su Cobro segun el Libro. L.D. a saber

N.o	638.	R.s 8.396.24.
	639.	4.478. 4.
	830.	7.529.14.
	29.	13.204. 5.
	30.	11.933.24.
	31.	12.975.26.
	32.	15.636.20.
	33.	4.971.18.
	164.	14.033.28.
	284.	15.701. 1.
	285.	15.360. --.
	286.	20.761. 8.
	327.	

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

Yolanda Romero

Esta muestra constituye el inicio de un programa que se propone mostrar a la sociedad el valioso legado artístico y documental que el Banco de España ha ido reuniendo a lo largo de su dilatada historia, iniciada en pleno Siglo de las Luces. No es la primera vez que esta institución ha puesto a disposición del público interesado su patrimonio, pero con esta iniciativa se quiere contribuir a la difusión de estos fondos de manera sistemática y con vocación de permanencia, haciendo más accesible la institución a quienes quieran acercarse a conocer nuestra historia.

Tenemos que remontarnos a 1982 cuando —coincidiendo con el bicentenario de la creación del Banco de España— se acometió un gran proyecto expositivo que permitió ver, distribuidas en diversas salas y espacios de la sede de Cibeles, una buena parte de su colección histórica. Aquella muestra, comisariada por José María Viñuela, trataba de presentar la génesis y el desarrollo de la institución bancaria desde sus orígenes hasta 1982. Desde ese momento a nuestros días han sido muchos y variados los esfuerzos por compartir este legado a través de medios diversos: publicaciones, préstamos de obras de arte en muestras temporales, exposiciones itinerantes o visitas patrimoniales a sus edificios. Pero en pleno siglo XXI el Banco de España ha situado en su hoja de ruta como objetivo estratégico la difusión de su acervo cultural y artístico a través de diversos instrumentos como la realización del catálogo razonado de su colección, la puesta en marcha de su primer portal patrimonial y el inicio de un programa de exposiciones que irá mostrando en los próximos años, a través de diferentes miradas curatoriales, selecciones del mismo.

2328 reales de vellón es una indagación sobre cómo se conformaron estos fondos patrimoniales entre 1782 —año de la fundación del Banco de San Carlos— y los primeros años del Banco de España, surgido con su nombre actual en 1856, tras la fusión del Banco de San Fernando y el Banco de Isabel II, y cómo estos inicios condicionaron la evolución de la colección posteriormente.

La muestra analiza el papel desempeñado por los bancos antecesores en la configuración de este legado artístico no solo a través del magnífico conjunto de pinturas encargadas o adquiridas durante el periodo histórico analizado, sino también a través de los documentos, libros, impresos o billetes procedentes del Archivo Histórico y la Biblioteca del Banco de España. Junto a la galería de retratos oficiales integrada por las representaciones de directores, gobernadores, miembros de la monarquía y otros personajes vinculados con la historia de la institución, también se exhiben algunos elementos de su fondo de artes decorativas como relojes, mobiliario o elementos de platería.

2328 reales de vellón es la cantidad que aparece consignada en uno de los libros de contabilidad del Banco (véase imagen), a nombre de Ceán Bermúdez, para que ejecutase el pago a Francisco de Goya por el retrato de José de Toro y Zambrano, primer director del Banco de San Carlos. Esta cifra refleja varias circunstancias que han marcado los orígenes y el devenir posterior en la formación de este fondo artístico. La certera elección de Goya por los primeros directivos del Banco como uno de los artistas a los que confiar la tarea de salvaguardar la memoria de la institución inicia la tradición, conservada hasta el presente, de encargar retratos oficiales de los dirigentes vinculados al establecimiento. Esta tradición ha dado lugar a una galería de imágenes que con el paso del tiempo se ha convertido, en palabras de Javier Portús, en «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».[1] La elección de Goya ejemplifica, asimismo, el apoyo brindado a los artistas contemporáneos de cada momento histórico. Una política artística que no era frecuente en otras instituciones coetáneas, que solían recurrir a la adquisición de obras de grandes artistas del pasado,[2] y que ha distinguido la evolución de esta colección hasta el presente. Los objetivos con respecto a los primeros encargos y adquisiciones no eran solo conservar la memoria de la institución, o un signo de gratitud con sus dirigentes, sino que respondían también al ideal ilustrado del fomento y el progreso del arte, y a la firme creencia en el mecenazgo como instrumento para el sostenimiento y el impulso de la creatividad. A estos fines se debe, además, no solo el encargo de retratos oficiales, sino la contratación de otros creadores

1. Javier Portús: «La galería de retratos», en *Catálogo Banco de España*, volumen 1, Madrid: 2019, pág. 31.
2. Nigel Glendinning y José Miguel Medrano: «La primera sede del Banco Nacional de San Carlos y su adorno», en *Goya y el Banco Nacional de San Carlos,* Madrid: Banco de España, 2005, pág. 84.

en ámbitos muy variados como las artes decorativas, el diseño de billetes, la elaboración de documentos y libros, o el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos.[3] De ahí que hayamos escogido una selección de diversos elementos que formaron parte de la vida cotidiana de los llamados bancos antecesores: desde objetos decorativos o de representación a aquellos otros ligados a su actividad financiera (cédulas, acciones, actas, memorias, etc.). Todos nos hablan de la historia del Banco de España, pero también de la sociedad del momento. La presencia de relojes en la muestra documenta, por ejemplo, la afición a estas máquinas de medir el tiempo que se despierta en las elites ilustradas, reforzada a partir de la creación de la Real Fábrica de Relojes, que estuvo en funcionamiento entre 1788 y 1793. Hemos incluido tres ejemplares, con sus sonerías originales, que dieron las horas en las salas y despachos de sus sedes. Dos de ellos probablemente elegidos —o adquiridos— por consejo de Francisco de Cabarrús, gran coleccionista de relojes, según se desprende del inventario de su testamento, y responsable, junto con el conde de Altamira, de dirigir las reformas y el ornato de la sede primitiva del Banco en la calle de la Luna. A partir de entonces, este instrumento ha tenido una gran presencia en la institución no solo con piezas destinadas a despachos o salones, sino también con relojes arquitectónicos que han presidido sus edificios o espacios de representación.

Las acciones, billetes, publicaciones y otros títulos emitidos por el banco se incluyen no solo como reflejo de su actividad económica o administrativa, sino también por la atención que se prestó a estos elementos que contribuían a impulsar las artes gráficas. Es sabido el desarrollo que tanto la edición de libros como el grabado conocieron en la España ilustrada. El Banco de San Carlos desplegó una cuidada actividad en ambos campos, desarrollando su aplicación en la emisión de medios de pago adornados mediante grabados calcográficos. También los Bancos de San Fernando e Isabel II continuaron esta tradición, incorporando nuevas técnicas, que mejoraban la seguridad y eran más económicas, como la litografía. Pese a ser objetos con una clara utilidad, no por ello dejaron de ser espacios para el desarrollo artístico donde incorporar desde motivos decorativos a referencias simbólicas (el dios Mercurio y sus atributos, cuernos de la abundancia, barcos mercantes, etc.) que aludían a las actividades productivas que impulsaba el Banco. De la importancia concedida a la creación de los primeros billetes españoles —estudiados en este catálogo por María Inclán y Elena Serrano— da cuenta el acuerdo tomado por la junta del Banco de San Carlos, en 1783, de que los directores Juan Bautista Rossi y José del Toro «practicasen todo lo necesario a la formación de los cincuenta y dos millones de reales de vellón en Cédulas del Banco, mandando hacer el papel y los diseños, o laminas para ellos, cuidando de que estas fuesen lo más finas y perfectas que pudiesen ser; como también de que, en el estampado de las Cédulas, se distinguiesen los valores de cada una por colores»,[4] un rasgo distintivo desde entonces de los billetes españoles que los diferenciaba de sus contemporáneos europeos, impresos con tinta negra. También se implicaría en este proyecto el propio conde de Floridablanca, que dispuso que Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma, Juan Barcelón y Juan Moreno Tejada «no se excusen a grabar los billetes del Banco nacional que se les encarguen, por ser cosa más urgente que las que están haciendo».[5]

Obras de arte y documentos se han dispuesto en dos capítulos. El primero de ellos recoge el legado recibido del Banco de San Carlos: los retratos de sus directores iniciales, del monarca Carlos III y los príncipes de Asturias. También forman parte de esta sección otros lienzos adquiridos por el Banco de España en el siglo XX por su especial relación con la historia de la institución: se trata del retrato del conde de Floridablanca y el de Miguel de Múzquiz, principales apoyos políticos del que fuese el principal promotor del proyecto para la creación del banco nacional: el comerciante y economista de origen francés, Francisco de Cabarrús. Personaje extraordinario, polifacético y contradictorio, pasó de regentar una fábrica de jabones en Carabanchel de Arriba a convertirse en uno de los más entusiastas difusores de las nuevas ideas ilustradas que pretendían mejorar económica, política y socialmente un país aletargado y alérgico a los cambios. Su simpatía e inteligencia, como ha señalado Ovidio García Regueiro,[6] le permitieron establecer vínculos con los personajes de mayor prestigio político o intelectual de la época como Floridablanca, Múzquiz, el conde de Altamira, Jovellanos o Ceán Bermúdez, llevándole a intervenir en los grandes proyectos del momento: desde la creación del Banco de San Carlos, pasando por la fundación de la Compañía de Filipinas, o el impulso de diversas obras públicas, algunas de ellas tan imaginativas, e incluso disparatadas, como la de conectar Madrid con Sevilla a través del llamado Canal de Guadarrama, cuya financiación fue aprobada por la junta de accionistas. La exposición aborda este mundo de relaciones que protagonizaron, desde sus respectivos ámbitos, estos personajes. Todos ellos desempeñaron, además, un papel relevante en la vida de otro de los protagonistas de este relato: Francisco de Goya, cuyos primeros años en la

3. La primera sede del Banco fue el palacio de los condes de Sástago, cuyo acondicionamiento se encarga a Juan de Villanueva, quien por exceso de trabajo lo rechaza, recayendo finalmente sobre Pedro Arnal.

4. Juan Carrete Parrondo: «Estampas, impresos y billetes», en *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España, pp. 135.

5. Ídem.

6. Ovidio García Regueiro: *Francisco de Cabarrús. Un personaje y su época*, Madrid: Centro de Estudios políticos y constitucionales, 2003.

corte, sin duda, están unidos al destino de este grupo de ilustrados que coincidieron en ese proyecto común que fue el nacimiento del banco nacional. El auge político y financiero de Cabarrús iba a beneficiar a todos sus amigos y protegidos, entre los que se encontraba Goya, aunque también su caída y la de su círculo de defensores traería, a partir de 1790, desagradables consecuencias a todos ellos, como nos cuenta pormenorizadamente Manuela Mena en las páginas que siguen a este texto introductorio. La exposición reúne, asimismo, un reducido grupo de obras de iconografía religiosa que formaron parte del oratorio de la primitiva sede del Banco en la calle de la Luna, dedicado al santo patrono del rey, San Carlos Borromeo. Resulta revelador que el motivo esgrimido para habilitar la capilla en el propio establecimiento estuviese claramente relacionado con la preocupación por la productividad de sus empleados, que de ese modo podrían cumplir con sus obligaciones religiosas sin tener que abandonar el edificio.[7] Mariano Salvador Maella fue quien recibió el encargo para realizar la pintura que debía presidir la capilla, que Ceán Bermúdez describió como *San Carlos Borromeo suministrando el viático a los moribundos en la peste de Milán*, título que hemos recuperado para este lienzo.[8]

La segunda parte de la exposición se ha dedicado a las obras que se incorporan al conjunto patrimonial procedentes del Banco de San Fernando, el de Isabel II y del Banco de España, en sus primeros años. Se abre este capítulo con el monumental retrato de Fernando VII por Vicente López. Simbólicamente este lienzo encarna el final del Banco de San Carlos, que encarga su ejecución en 1828, y el nacimiento del Banco de San Fernando, quien terminó pagando el cuadro, a pesar de que su Junta de accionistas lo consideró un dispendio.[9] No obstante, la incorporación de nuevas obras artísticas por parte de los bancos sucesores no alcanzaría ni el número, ni la intensidad del de su antecesor. Los nuevos encargos adquisiciones —como estudia Carlos G. Navarro en este mismo catálogo— se centraron en el retrato áulico. Por otra parte, la costumbre de retratar a los directores que se había perdido hacia finales de la década de los ochenta, coincidiendo con la caída en desgracia de Cabarrús y su círculo, explica la ausencia de los retratos de los directores de la institución hasta 1852, año en que el Consejo de Gobierno del Banco de San Fernando en agradecimiento a la labor de reorganización y fusión con el Banco de Isabel II, acometida por su gobernador, Ramón de Santillán, acordó encargar su retrato a uno de los más acreditados pintores de la corte —pagado del bolsillo de los propios consejeros y subgobernadores— "para que estuviese siempre expuesto en el salón de sesiones del Consejo", donde todavía hoy se ubica, "con la finalidad de que sea ejemplo de la gratitud con la que el Banco paga los buenos servicios y señala el camino que deben seguir los gobernadores que aspiren a dejar grato renombre".[10] Años más tarde, en 1866, el archivero del Banco de España, Tomás Varela, consciente de la gran laguna existente en la memoria institucional, propone retomar la tradición del encargo del retrato de los gobernadores, llegando a sugerir la utilización de la fotografía para este fin. Lamentablemente, su propuesta no sedujo, a pesar de que ya era un medio muy aceptado también entre las clases gobernantes, conscientes de su poder propagandístico y simbólico. No será hasta 1881 cuando se tome la resolución de que se realicen los retratos de los gobernadores adoptando el modelo de tres cuartos, que será utilizado desde ese momento hasta hoy, solo con algunas excepciones. Entre ellas, el del mencionado Ramón de Santillán, firmado por José Gutiérrez de la Vega, y el de Pedro de Salaverría, de Federico de Madrazo, este último concebido probablemente como pareja del primero, por lo que se ha incluido en este capítulo final.

Esta exposición —y los diferentes ensayos que componen su catálogo— nos muestra cómo la historia del Banco de España está profundamente unida a la de su legado histórico-artístico. Las obras que componen su colección, ya sean pinturas, elementos de artes decorativas, documentos, billetes o estampas nos ayudan a entender mejor su pasado. Pero el pasado también nos habla del presente. La configuración de la Colección Banco de España, su razón de ser y las razones de su desarrollo a lo largo de los casi 240 años transcurridos desde su nacimiento en 1782 hay que buscarlas en sus orígenes. La pujanza del retrato oficial en sus fondos, la figura de Goya cuya presencia en la colección ha seguido creciendo hasta nuestros días marcando alguna de sus líneas de fuerza, la tradición del encargo y el apoyo de la escena artística contemporánea, el cuidado de sus proyectos arquitectónicos y de su ornato, en definitiva, la labor de fomento de las artes, en un sentido muy amplio, tienen sus raíces en el origen ilustrado de esta institución y se han mantenido en buena medida hasta hoy. Las futuras exposiciones que esta sala acogerá en los próximos años darán cuenta de su riqueza y variedad, alumbrando nuevos capítulos de nuestra historia.

7. José de la Mano refiere cómo en 1786 se hace partícipe al conde Floridablanca de que la Junta de dirección ha hecho construir en la casa del Banco un oratorio 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». Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría cª 1084. Doc. citado en De la Mano, José Manuel: Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, pág. 437.
8. Véase el comentario de la obra realizado por José de la Mano en esta publicación en el que se incluyen las fuentes documentales que recogen esta descripción.
9. Javier Portús: "La galería de retratos", en Catálogo Banco de España, volumen 1, Madrid: 2019, pág. 37.
10. Para más información véase en esta misma publicación la biografía de Ramón de Santillán elaborada por Elena Serrano García.

El Banco Nacional de San Carlos

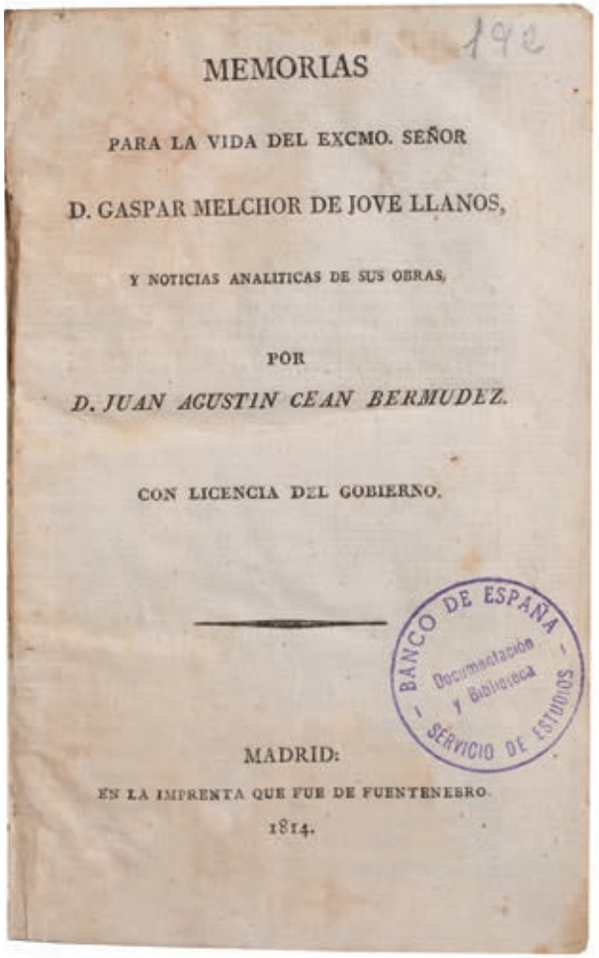
R.v.^{on} 2.328

Manuela B. Mena Marqués
La imagen del Banco de San Carlos a través de su arte y de su Archivo

Las obras de arte del Banco de España han sido accesibles al público en las numerosas exposiciones en las que han participado tanto dentro como fuera de España, muchas de ellas por cesión generosa de sus responsables. Sin embargo, dentro de los muros de la institución, han sido pocos los que han tenido acceso a estas, por lo que la iniciativa del Banco de organizar un espacio adecuado y mostrar allí sus fondos artísticos —y también documentales— por medio de exposiciones que tendrán lugar a lo largo de los próximos años, de las que esta es la primera e inaugural, es desde luego significativa y en cierto modo trascendental. Es la forma de hacer partícipes a todos de la importancia y de las tareas de una institución tan relevante que representa y al mismo tiempo sirve a todos los españoles. Añade interés al proyecto la idea de comenzar esta serie de manifestaciones por las obras de arte del banco original, el Banco de San Carlos, cuyo encargo tuvo lugar desde el período mismo de su fundación. La exposición continúa hasta la transformación de esa primera banca nacional en el Banco de España, en 1856, con la incorporación de los fondos procedentes de los bancos de San Fernando, iniciativa de Fernando VII, y de Isabel II. No es una exposición de carácter puramente artístico, con lo que ello tiene en sí de valioso, sino que aumenta las fronteras de su impacto social y cultural al presentar en vivo, a través de las imágenes, la historia de la formación de esta entidad y de sus protagonistas. Hace así a todos partícipes del Banco y de sus inicios en el período de la Ilustración, uno de los momentos más brillantes de la historia de España, al poner en su contexto a algunos de sus más destacados y modernos protagonistas. Puede existir la tentación de pensar que la exposición es en definitiva una especie de «galería de retratos», porque priman estos, pero eso no es en realidad el significado profundo de este proyecto. La fuerza de las imágenes, el carácter de los personajes representados y la creación de un diseño específico para los documentos que definieron el concepto institucional del Banco de San Carlos recrean un período singular de la historia de España marcado por la inteligencia, la voluntad, la austeridad y el gusto decididamente moderno de sus creadores.

El Banco de San Carlos

La fundación del Banco de San Carlos tuvo lugar por la Real Cédula del 2 de junio de 1782 y entre las primeras decisiones de su Junta de accionistas, reunida en diciembre de ese año, junto a los nombramientos de sus directores para el buen funcionamiento de la nueva entidad, se planteó buscar y proponer una sede apropiada para la misma. El primer inmueble de la calle de la Luna, propiedad del conde de Sástago, cuya rehabilitación comenzó rápidamente, necesitó ya al año siguiente una ampliación, que los accionistas encargaron al conde de Altamira y a Francisco de Cabarrús en la Junta de diciembre de 1783. Ambos propusieron en agosto de 1784 la anexión de dos pequeñas casas colindantes en la calle Silva y la elección del arquitecto, que fue Pedro Arnal, para que realizase la fusión con el palacio de Sástago y planteara la construcción de un edificio de nueva planta, de piedra y ladrillo, que estuvo concluido en 1785. Los trabajos de acondicionamiento de la sede del incipiente Banco coincidieron también con la aceptación social de esta nueva empresa económica, que había tenido detractores en sus inicios y que se había resentido de los altibajos de los inversores. Inició una andadura más estable a partir de 1784, tras finalizar en 1783 la guerra con Inglaterra, iniciada en 1779 para apoyar el movimiento independentista de sus colonias americanas. El brillante trabajo de los primeros directores de la nueva institución fue premiado por los accionistas en la Junta de diciembre de 1784, cuando al cesar varios de ellos, que debían ser renovados bienalmente, propusieron que fueran retratados por pintores de su elección, de cuyos gastos se haría cargo el Banco, para que sus efigies figurasen en la Sala de Juntas Generales. En el siglo XIX, la creación del Banco de España supondría la construcción de un edificio de nueva planta que debía tener en su arquitectura la nobleza exigida y en su decoración la simbología de su contenido financiero para mostrar públicamente su función y la importancia nacional e internacional de la institución. En el siglo XVIII, los creadores del Banco de San Carlos actuaron ya del mismo modo —sin duda dirigidos por la moderna actitud de Francisco de Cabarrús— y se preocuparon de tener una sede nueva que ofreciera despachos, biblioteca y archivo, salas de juntas específicas y una capilla.



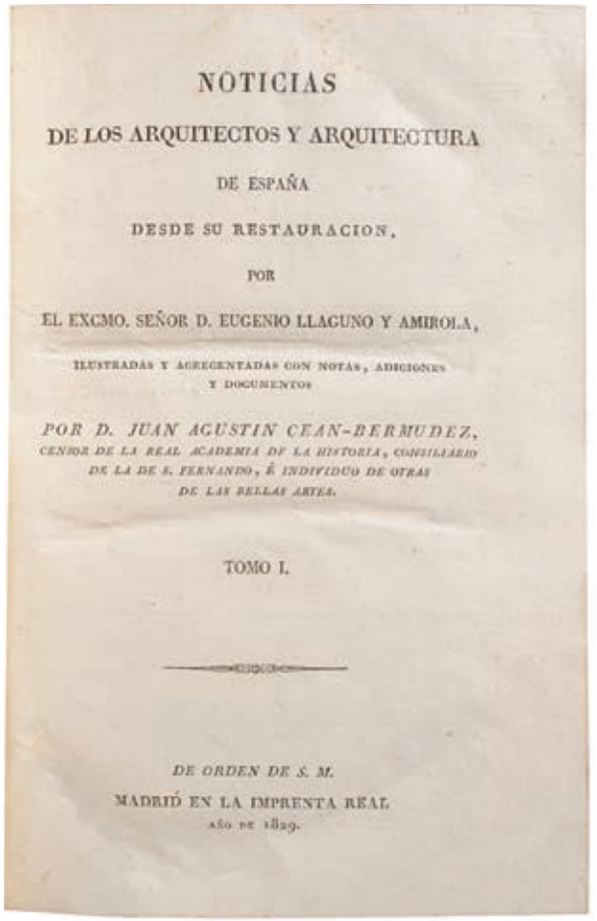


Fig. 1
Memorias para la vida del Excmo. Señor Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras, por Juan Agustín Ceán-Bermúdez. Madrid: en la imprenta que fue de Fuentenebro, 1814. 395 p. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-P-00352.

Fig. 2
Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por Eugenio Llaguno y Amirola e ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez. Madrid: en la Imprenta Real, 1829. 4 t. en 2 v. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-04773.

La decoración interior era asimismo fundamental, con un mobiliario adecuado a ese interior de ejecutivos de la época, de hombres de negocios que ya habían demostrado su valía en sus empresas privadas, con sus retratos, que formaron una galería de inspiración igualmente moderna, con cuadros religiosos para la capilla y objetos artísticos de gran riqueza, como las cruces de plata o la urna de las votaciones, que formaban parte fundamental de la nueva institución. Por otro lado, la misma importancia tenía el diseño específico de sus productos, de los vales reales, bonos, documentos de giro, papel de cartas, libros de registro y archivo, además de todo aquello que constituía la estructura de la actividad del Banco y de su proyección pública. El Neoclasicismo imperante en esos años queda de manifiesto en el diseño de todos esos documentos en los que se incorporó la simbología del mundo clásico, consustancial a la cultura occidental. Era un período en España, además, en el que la decidida voluntad del rey, Carlos III, por la recuperación de las ruinas de Pompeya y Herculano promovió las excavaciones arqueológicas y la publicación de excelentes volúmenes ilustrados que documentaban el clasicismo. Juan Agustín Ceán Bermúdez, que había sido secretario desde su juventud de su paisano Gaspar Melchor de Jovellanos y más tarde de Cabarrús,[1] ingresó en el Banco en 1783 como oficial segundo de la teneduría de libros. En 1785, Ceán fue ascendido a oficial mayor de la Secretaría, con capacidad de sustituir incluso al secretario, y tuvo sin duda un gran influjo en la iconografía de la nueva institución. Había estudiado un tiempo con Anton Raphael Mengs y era aficionado a la pintura él mismo y coleccionista de estampas, así como excelente documentalista y archivero, pero sobre todo uno de los primeros y fundamentales estudiosos del arte español, con publicaciones esenciales que culminaron en 1800 con su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*.

1. Para la figura de Ceán Bermúdez y su relación con el Banco de San Carlos, véase Miriam Cea Brera: «Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, vol. 26, pp. 55-68.

Ceán Bermúdez debió de ser uno de los promotores de la novedosa iconografía del Banco de San Carlos, para la que no había precedentes en España, pero también el consejero en otros terrenos artísticos. Por ejemplo, él debió de proponer a los artistas que debían trabajar para la institución, ejecutando las pinturas necesarias. En un primer momento, en 1782, se le solicitaron a Mariano Salvador Maella los retratos de los príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV y María Luisa de Parma, encargo que declinó por su excesivo trabajo para el rey proponiendo que los ejecutara uno de sus ayudantes, a lo que accedió Floridablanca. Pintó, sin embargo, el cuadro de altar de *San Carlos Borromeo* para la capilla, obra clásica en su presentación hábil y movida, colorista y simbólica del santo patrono del Banco, pero Maella no siguió vinculado a la institución para otros proyectos. Ceán sería también quien propusiera los pintores para los retratos de los directores, como Francisco de Goya en 1784 y seguramente Francisco Folch de Cardona (1744-1808) en 1788, cuando Goya también estaba ya muy ocupado con sus trabajos para el rey y su propia clientela.[2] La sala dedicada a Ceán Bermúdez es por tanto en esta exposición un homenaje a un servidor esencial de la institución en el período inicial de la misma, y en torno a él y a su figura de erudito y amigo de Goya se articula parte de la narrativa de la imagen de los primeros años del Banco, de sus directores, de los príncipes y del rey Carlos III, de los fundadores de la institución, Floridablanca y Cabarrús, así como la documentación de ese período.

Fig. 3
José Villegas Cordero
Francisco Belda y Pérez de Nueros, marqués de Cabra, 1905
Óleo sobre lienzo, 93,2 x 67,7 cm
Colección Banco de España

Entre los documentos expuestos, como los primeros vales reales o los libros de registro del Archivo, destaca desde luego aquella en la que el nombre de Goya, entre muchos otros, aparece como uno de los accionistas del Banco, del que lo era ya, con seguridad, en 1785. Esto se puso de manifiesto por primera vez en las investigaciones publicadas en 1928 por García de Valdeavellano con motivo de las celebraciones del primer Centenario de la muerte del artista,[3] y quien dio ya cumplidas gracias al entonces subgobernador del Banco de España, Francisco Belda, marqués de Cabra (Fig. 3), que sirvió a la institución durante cincuenta años, hasta su muerte en 1931, y a quien se debió el descubrimiento y la atribución a Goya de los retratos que este había pintado para el Banco de San Carlos. Belda los encontró olvidados en una sala de la sede de la Dirección General de la Deuda, que ocupaba el Banco de España antes de concluirse el actual edificio de la calle de Alcalá, y también fue quien localizó en los archivos del Banco los documentos en que se registraban las pinturas del artista, las fechas de su entrega y los pagos recibidos por cada uno de los retratos. De mayor interés, según recogía Valdeavellano, fue que Belda hubiera localizado asimismo en los archivos vales reales y acciones que Goya había adquirido tempranamente, lo que publicó en una obra de escasa difusión como fue el número extraordinario de la revista *Vida Económica* dedicado en marzo de 1914 al Banco de España. La necrológica del subgobernador en *ABC* (12-I-1931) revelaba bien su carácter y su empeño en recobrar la historia del Banco, ya que en aquella se alababa «Su inteligencia, su laboriosidad y sus aciertos» y se ponía de manifiesto que «la labor que desarrolló fue de gran competencia y honradez, que le dieron ante el Consejo y funcionarios del Banco suprema autoridad...», así como que «era muy culto en Literatura e Historia, en cuyas ramas deja escritas interesantes obras...». Sin duda se debieron a Belda no solo estos hallazgos y el reconocimiento documentado de la autoría de los retratos, sino que estos se expusieran por primera vez al público, según las noticias reunidas por Valdeavellano. Narra este el hecho curioso de cómo Belda al encontrarlos «consultó entonces con personas autorizadas, quienes estimaron algunos como de Goya, otros como dudosos y uno como no salido de su pincel. El sr. Belda, con mayor acierto, discrepó de esa opinión y estimó los seis retratos como de Goya, y precisamente, al que se negara que lo fuera, como uno de los más característicos [...]. Estos retratos se expusieron por primera vez en la exposición de Goya celebrada en el palacio de Fomento». Se refería Valdeavellano a la crucial exposición de 1900, que tuvo lugar en ese edificio que era entonces la sede del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.[4] No estuvieron presentes, sin embargo, en la exposición del centenario de Goya celebrada en 1928 en el Museo del Prado, aunque en el catálogo de esta se citaron los seis con la curiosa advertencia de que «Pueden verse estos cuadros en el Banco de España solicitándolo de la conservaduría (piso segundo)».[5]

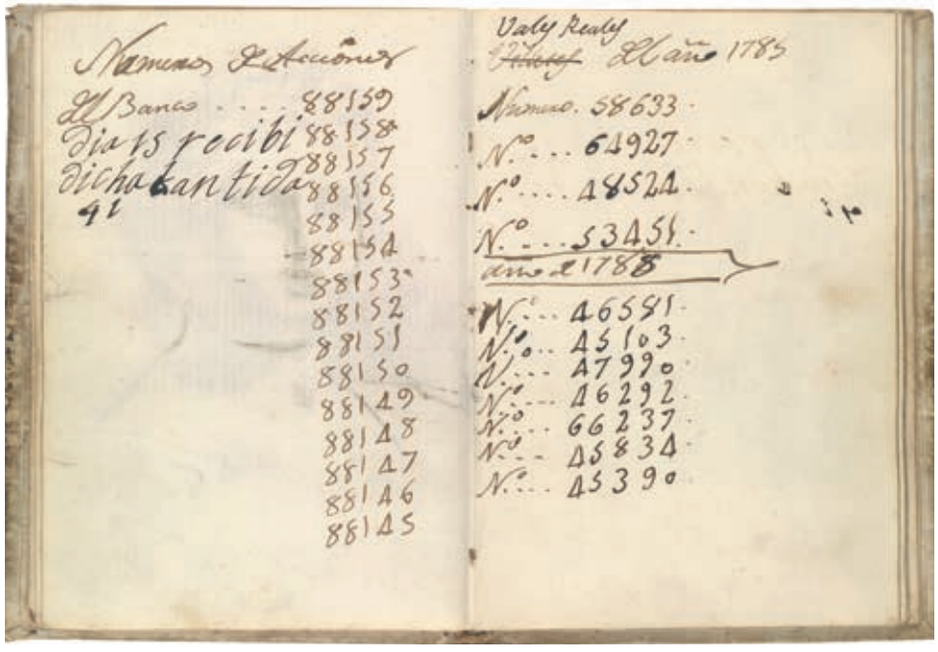
2. Véase Javier Portús: «La galería de retratos», en *Colección Banco de España. Catálogo razonado,* vol. 1, pp. 35-36.
3. Luis García de Valdeavellano: «Apuntes para la biografía goyesca. Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1928, abril, XXXVI, pp. 56-65.
4. Luis García de Valdeavellano,*op. cit.*, p. 61.*Goya,*Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; se expusieron todos los cuadros menos el *Retrato de Carlos III,* catálogo expositivo n.os 22-26.
5. *Museo del Prado. Centenario de Goya. Exposición de Pinturas*, cat. exp., Madrid: Museo del Prado, 1928, p. 100.

Las finanzas de Goya en el decenio de 1780 con relación a su actividad artística

Las detalladas noticias de Valdeavellano en 1928, unidas a las publicadas por Belda en 1914, dejaron ver cómo Goya estaba entre quienes habían confiado en el Banco de San Carlos desde sus inicios, ya que los vales reales y billetes que adquirió en 1785 fueron de los más tempranos, por haber sido de los emitidos en 1782. El archivo del Banco guardó esos esclarecedores documentos, que revelan algo de las finanzas del Goya joven, pero que también sirven para intuir sus contactos con los fundadores y el modo en que pudo conseguir el importante encargo de retratar nada menos que a sus primeros directores. Se incluía entre ellos, ya en 1788, el retrato del gran Francisco de Cabarrús, director honorario de la institución de la que había sido su mayor valedor, pero Goya había proporcionado incluso, en 1787, el del rey Carlos III. Pasaron muchos años entre el hallazgo y la publicación de esos documentos financieros, mencionados asimismo en la correspondencia de Goya con su amigo zaragozano de la infancia, el ilustrado comerciante Martín Zapater y Clavería[6] (Fig. 4), y la aparición del *Cuaderno italiano* (Fig.5), adquirido por el Museo del Prado en 1993,[7] en cuyas páginas, en dos momentos distintos, el artista dejó constancia de los «Vales Reales» que había comprado. En la página izquierda de dos hojas contiguas de ese libro fundamental para entender al joven pintor, la 64 y 65, Goya anotó en orden descendente la lista de acciones que se corresponde con los números de las quince suscritas y publicadas por Valdeavellano, con numeración del 88 145 al 88 159, adquiridas en 1785 y cuyo documento, ahora expuesto, especificaba su adquisición: «Banco Nacional de San Carlos. = Número 88148 = Accion de dos mil Reales de vellon con que se interesa en la formación y productos del Banco Nacional [aquí manuscrito] *el Sor D^n^ Francisco Goya, Vecino de esta Corte…* con facultad de cederla y negociarla libremente y demás prevenido en la R^l^ Cédula de creación de 2 de Junio de 1782./ Como comisionados nombrados por S. M. [firmado] El conde de Sarzeda. Franco Cabarrús / El marq.^s^ de las Hormazas. Juan Davot. Benito Briz, escrib. de S.M.=Recibo del tesorero/ [Rubricado].=Visto de los Directores. [Rubricado]». El sello dice: *Cancelada* (Fig. 6). En la página 65 del *Cuaderno*, la anotación de Goya se refiere a «Vales Reales», que por la numeración

Fig. 4
Francisco de Goya
Retrato de Martín Zapater, 1797
Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig. 5
Francisco de Goya, *Cuaderno italiano.* Museo Nacional del Prado, Madrid



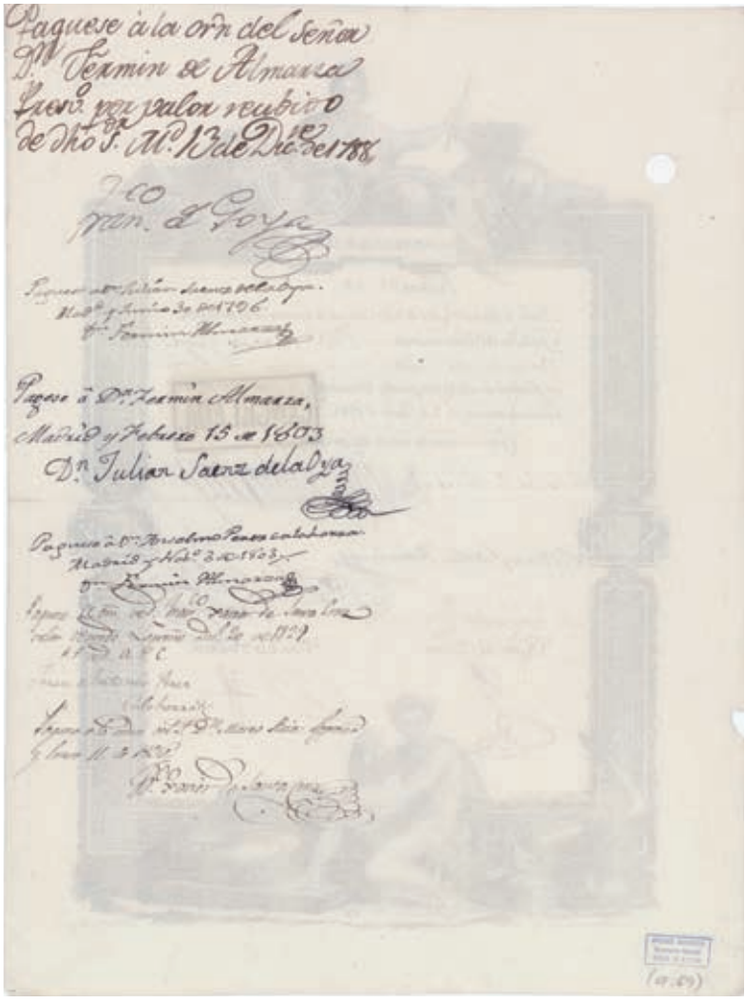
6. Águeda, M. y Salas, X. de: *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, 2.ª ed., Madrid: Istmo, 2003.

7. *Cuaderno italiano*, el libro de dibujos que el artista adquirió durante su viaje a Italia (entre 1769 y 1771) y que siguió utilizando a su regreso, tanto en sus primeros años en Zaragoza como desde 1775 en Madrid y hasta una fecha indeterminada a fines de la década de 1780. En su utilización después de su regreso a España, aunque Goya siguió utilizando el *Cuaderno* para rápidos dibujos como primeras ideas de algunas obras, son frecuentes las anotaciones de otro carácter, fundamentalmente de acontecimientos de su vida, como su matrimonio, su viaje a Madrid o el nacimiento y bautismo de sus hijos, así como facturas de materiales de pintura y el registro minucioso de los vales del banco de San Carlos; véase: *Roma en el bolsillo*, catálogo expositivo, Madrid: Museo del Prado, 2008.

Fig. 6
Título de acción del Banco de San Carlos n.º 88 48 a nombre de Francisco de Goya (anverso y reverso)
Dib. Cosme Acuña y Troncoso
Grab. José Joaquín Fabregat
Original, talla dulce sobre cobre y manuscrito, 2 hojas, 340 x 260 mm
AHBE, Secretaría, C. 156

corresponden al primer papel moneda en billetes creado por el Banco de San Carlos en 1782. Estos vales fueron trasferidos por Goya a otros inversores en 1788, según consta en el archivo del Banco, pero de las numeraciones de los vales anotadas por el artista en las páginas 64 y 65, y más adelante en la 138 del *Cuaderno italiano*, las más bajas aparecen en esta última, lo que indica que su emisión fue incluso anterior a los citados en la página 65. Goya anotó: «Bales reales de la creaci.ⁿ / de 1.º octubre /Grandes .. / 12643 / 6981. / 7945. / 7949 / 9397 / 11337 /–/ Chicos de / la misma / creacion / 19878 / 22171/ 23314 / 24751 / 28619 / 30362 / 33041 / 33662 / 17979 / 17997 / 23749 / 29410 / 29380 / 29546».

La emisión de vales reales había sido impulsada por Cabarrús, ya en 1780, para compensar fiscalmente la situación financiera generada por la guerra con Inglaterra, pero se consolidaron tras la creación del Banco de San Carlos. Por ser de curso legal, los vales reales tenían valor como papel moneda, pero simultáneamente eran títulos de deuda pública a un interés del cuatro por ciento y con una amortización de veinte años. Goya asimismo, según queda anotado en su correspondencia con Zapater, había invertido ya en esos primeros vales reales de 1780, y resulta interesante que utilizara con confianza para sus tempranas inversiones las nuevas y modernas medidas financieras promocionadas por Cabarrús. En febrero de 1780 invirtió a beneficio de su mujer una renta vitalicia al nueve por ciento por un capital de 24 400 reales, y otra igual de 36 800 para él mismo. No parece posible que lo hiciera por su cuenta en este período aún temprano de su vida, en el que apenas había salido de una situación económica familiar que no había sido nunca boyante. Estuvo aconsejado por otros que no se sabe quiénes fueron, porque varias cartas a Zapater revelan que tal vez no había elegido bien a sus asesores para esa inversión. En febrero de 1780 había preguntado a su amigo qué debía de hacer con los 5000 pesos que tenía ahorrados, «Ojala tubiera en que emplearlos que trabajaran y si tu me dijeras algo te lo estimaría pues te contemplo un talento



singular y que donde tu digas malo no será bueno».[8] Seguramente no recibió una respuesta a su petición, porque en agosto de ese mismo año, después de haber invertido ya su dinero, le decía a Zapater que «mucho lamento que la colocación del capital en renta vitalicia no te parezca bien, pero creeme, si estuviera a tiempo, te agradecería y seguiría tu consejo, pero como no se puede ya variar tenemos que conformarnos», le dice que había invertido «algo más de 1000 doblones. He asegurado a mi mujer 6 reales diarios» por consejo de alguien de quien no da el nombre.[9] Al año siguiente, en cualquier caso, colocó de nuevo otros 30 000 reales en otro de esos fondos vitalicios.[10] Aparte del dinero recibido por las tres series de cartones de tapices para el rey por los que se le pagaban 8000 reales al mes y una cantidad a la entrega de cada uno, a 4 de febrero de 1779 contaba con 20 000 reales; el 30 de abril de 1780 el artista había cobrado ya 114 000 reales más por los 30 cartones de tapices pintados hasta esa fecha, que decoraron el dormitorio y antedormitorio de los príncipes de Asturias en el palacio real del Pardo.

Goya había podido obtener además algún dinero extra por los bocetos de los cartones, de los que había vendido algunos —o tal vez regalado— al arquitecto Sabatini.[11] Posiblemente, algo habría recibido de las estampas sobre obras de Velázquez en la colección real, publicadas en 1778, aunque no se vendían muy caras, a 6 reales las de los retratos ecuestres y a 3 reales las de una figura sola. Por otra parte, bastante más habría obtenido por las pinturas de devoción privada, similares a las que había pintado aún en Zaragoza antes de su llegada a la corte en 1775,[12] y de las que hay menciones en su correspondencia con Zapater de estos años. Goya, para entonces, había pintado ya algún retrato, si bien no hay constancia de sus primeras obras en este género aparte del impresionante *Autorretrato* juvenil (Zaragoza, Ibercaja) (Fig. 7). Este último es de fecha imprecisa, si bien podría situarse hacia 1780, cuando el artista ingresó en la Real Academia de San Fernando, ocasión de la que merecía dejar constancia, así como que se conocieran sus facciones. En la carta a Zapater del 13 de noviembre de 1781, el artista hablaba de que un amigo común, Mosén Manuel Fumanal, había comentado que «yo hago unos majos sobre las chimeneas que es un asombro y cita la de tu casa, que si la vieran…».[13] Estas últimas obras mencionadas se cuentan lógicamente entre las que no se han conservado, porque serían con seguridad pinturas murales, pero que tendrían la belleza de colorido y el donaire de las atractivas figuras de las primeras series de sus cartones de tapices, de las que podrían servir como ejemplo composiciones como *El quitasol*, *Baile a orillas del Manzanares* o *El cacharrero*. Las noticias de sus inversiones de 1780 y 1781 indican que había invertido con acierto sus ahorros, ya que en su correspondencia posterior con Zapater en diciembre de 1782 le daba cuenta de que cobraba una cierta cantidad de los intereses de su capital, «Se acerca nabidad para cobrar mi renta».[14]

Esos 5000 pesos que Goya le había mencionado a Zapater en la carta de 1780, si se refería a ellos como una suma real, no eran una cantidad despreciable, ya que el peso equivalía, aunque ya en 1791, a ocho reales de plata, por lo que Goya le hablaba de unos 40 000 reales, que seguramente fueron parte de los invertidos entonces. A partir de 1780, después de haber finalizado las dos series de cartones de tapices para las decoraciones palaciegas del Escorial y del Pardo, pero sin haber logrado el nombramiento de pintor del rey —primer escalón en la carrera cortesana que se le había puesto difícil a pesar de sus solicitudes—, el artista no volvió a trabajar en las decoraciones palaciegas hasta 1786, cuando finalmente alcanzó esa posición. Desde la primavera de 1780, sin embargo, su carrera independiente no se detuvo. Fue admitido como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la presentación de su magnífico *Cristo en la Cruz* (Madrid, Museo del Prado), y comenzó, además, a recibir encargos independientes y de interés. El primero de ellos fue el del fresco de la cúpula de *Regina Martyrum* para una de las

8. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 9, de 25 de febrero de 1780, Nueva York: The Hispanic Society of America.

9. Agueda-Salas: o*p. cit.* cara a Zapater, n.º 14, de 9 de agoso de 1780, en paradero desonoido. Goya define a quien le había dado los consejos como «confesor», según la traducción de Von Loga, que publicó la carta completa (Valerian von Loga: «Drei Briefe Goyas», en *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerb*, pp. 65-67). Goya tal vez se refería a Mosén Manuel Fumanal, clérigo de Zaragoza, conocido de Zapater, que en 1781 se encontraba en Madrid y de quien el artista le dice a su amigo en carta del 31 de noviembre de 1781 que «últimamente es onbre que me pudre mucho el y sus consejos» (Águeda-Salas, carta n.º 29, Museo del Prado). Era amigo del ministro de Gracia y Justicia, Manuel de Roda, aragonés, y había tratado con este sobre cuestiones económicas del seminario de San Carlos de Zaragoza.

10. Antonio Matilla Tascón: «Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid», *Villa de Madrid*, 1978-81, n.º 58, pp. 17-20.

11. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta a Zapater, n.º 7, diciembre de 1778, en paradero desconocido.

12. Véase el catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza en 2016, que reunió las pinturas seguras de mano de Goya de ese período anterior a su establecimiento en Madrid*:* Manuela Mena Marqués, Manuela B. (dir.) y Virginia Albarrán: *Goya y Zaragoza (1746-1775). Sus raíces aragonesas* [cat. exp. Zaragoza, Museo Goya, Colección Ibercaja], Zaragoza: Ibercaja Obra Social, 2015.

13. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 29, de 13 de noviembre de 1780, Museo del Prado. Véase nota 9.

14. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 33, de 23 de noviembre de 1782, Museo del Prado.

Fig. 7
Francisco de Goya
Autorretrato, c. 1775
Óleo sobre lienzo, 59,6 x 44,6 cm
Museo Goya. Fundación Ibercaja, Zaragoza

capillas de la basílica del Pilar en Zaragoza, por el que, sin embargo, tuvo un importante tropiezo con el Cabildo, que exigió su revisión por Francisco Bayeu. Esa resolución, que Goya entendió como un ataque contra su honor y dignidad de pintor y una maniobra de su cuñado —cuando ya, además, era académico de San Fernando— lo hizo regresar a Madrid para no volver a Zaragoza en diez años. En varias ocasiones, en ese decenio de 1780, el artista le decía a su amigo Zapater lo bien que se encontraba en Madrid y, después de los primeros momentos de rabia, cuando nada más regresar de Aragón, en julio de 1781, estallaba de indignación con una frase que lo revelaba, «en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo»,[15] los prestigiosos encargos que fue recibiendo, apartado por completo de su cuñado Francisco Bayeu, le hicieron ver su futuro con mayor optimismo.

El fresco del Pilar de Zaragoza se le debió de pagar pronto al artista, porque el 5 de julio de 1781, un mes después de regresar de Aragón, Goya había puesto 30 000 reales al nueve por ciento en acciones vitalicias de las que había emitido Cabarrús, a lo que se refirió en carta a Zapater de principios de octubre de ese año.[16] Incluso ya en ese mes sus asuntos habían mejorado, porque el artista le escribía de nuevo el 25 de julio sobre el encargo real de un gran cuadro de altar para la decoración de la basílica de San Francisco el Grande en Madrid, *La predicación de San Bernardino de Siena*, cuya orden procedía directamente del ministro de Estado, el conde de Floridablanca. Participaron otros pintores académicos, y el artista celebraba que fuese un proyecto «del mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid», y le pedía que enseñara la carta en Zaragoza a «esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito».[17] A principios de agosto ya había comenzado los bocetos preparatorios para ese gran cuadro y el 29 de ese mes le decía a Zapater «¿Pues qué pensabas que todos abian de ser trabajos zaragozanos? pues no, que aora me parece que he nacido en otro mundo».[18] Esperaba Goya, por las noticias que le transmitía a su amigo en la carta de principios del mes de octubre, que iba a recibir por ese cuadro unos 30 000 reales; sin embargo, sólo le pagaron 6000 reales a fines de 1782 y 4000 más en junio de 1785, unos meses después de la presentación de las obras a fines de 1784. Había tenido que enviar un memorial al conde de Floridablanca y lo hizo por medio del influyente Antonio Ponz, académico y gran erudito que escribía por entonces los últimos volúmenes de su esencial *Viage de España*. Goya solicitaba una ampliación del pago del cuadro junto a dos de sus compañeros, Gregorio Ferro y José del Castillo, que habían ejecutado dos de los cuadros para San Francisco. Se les concedió el dinero, pero una apostilla en el memorial de la aceptación, que se ha considerado de mano del propio Floridablanca, revela la reticencia con la que el ministro se refería a la calidad de las obras de los tres artistas, que pudo estar en la base del distanciamiento del conde que parece haberse producido justamente en 1784, «librenseles otros 4.000 rs. a cada uno; aunque los quadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos».[19] Es posible que Goya estuviera ya al tanto del desagrado de Floridablanca por el resultado de los cuadros de San Francisco el Grande, incluido el suyo, porque las expectativas que tenía en los años anteriores sobre el apoyo del

15. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 20, de 14 de julio de 1781, en paradero desconocido.
16. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 27, sin fechar, pero situada poco después del 6 de octubre de 1781, Museo del Prado. Publicado por A. Matilla Tascón: «Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid», en *Villa de Madrid,* 1978, n.º 58, p. 18.
17. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 21, de 25 de julio de 1780, en paradero desconocido.
18. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 23, de 29 de agosto de 1781, Museo del Prado.
19. En Conde de la Viñaza: *Goya, su tiempo, su vida, su obra,* Madrid, 1887, pp. 179-181, y recogido por Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 62, nota 6, pp. 128-129.

ministro para alcanzar alguna posición al servicio del rey se habían desvanecido y en enero de 1785 le decía a Zapater que «De mis cosas nada ay por arriba ni creo que habrá...».[20]

Mecenas e instituciones

No se conocen todos los encargos que Goya obtuvo en ese período temprano del decenio de 1780, pero pudo haber comenzado a retratar a algunos personajes de cierto relieve como fue, por ejemplo, Antonio Veyán y Monteagudo, profesor de la Universidad Sertoriana de Huesca, nombrado miembro del Supremo Consejo y Cámara de Castilla el 14 de mayo de 1782, cuyo retrato concluyó el artista en octubre de ese año, cobrando 35 doblones sencillos, unos 5000 reales, cantidad ajustada a lo que se pagaba por un retrato de ese tamaño. Era aún una obra temprana, donde resonaba la influencia de uno de los retratistas cortesanos del reinado anterior como era Antonio González Ruiz, pero junto al convencionalismo en la presentación del personaje y en su entorno, de situación acomodada y dedicación al estudio, asombra la nueva profundidad psicológica y el realismo sin matices característico de Goya en la captación de la personalidad del modelo. 1783 marcó, desde luego, el inicio de una nueva clientela que hasta ese momento y desde su llegada a Madrid en 1775 no había residido más que en lo conseguido por su relación familiar con Francisco Bayeu, o los contactos de algunos aragoneses, incluso el proyecto del gran fresco del Pilar de Zaragoza, o el retrato de Veyán y Monteagudo. De ese influjo aragonés fue resultado otro cuadro de altar, *La Virgen del Pilar se aparece al apóstol Santiago,* para la iglesia de Urrea de Gaén en Teruel,[21] ejecutado entre 1782 y 1783 y encargado por el duque de Híjar, de esa casa ducal de origen aragonés, quien solicitó varias pinturas más para ese lugar y otros pueblos de su entorno y ducado, como Vinaceite y Puebla de Híjar, a otros dos artistas relacionados con los trabajos de la corte, José del Castillo y el cuñado más joven de Goya, Ramón Bayeu. Cuadro por el que se le pagaron a Goya 3000 reales de vellón en abril de 1783, cobrados por Zapater en Zaragoza como pago de las ayudas que había ido haciendo a los familiares del artista, a sus padres y hermanos, en los dos años anteriores. A fines de 1783 Goya, por ejemplo, retrató al conde de Gausa, ministro de Hacienda desde 1765, que había recibido en mayo la Real y Distinguida Orden de Carlos III, si bien no se conserva documentación del cuadro, como el encargo o el pago ni Goya se refiere a él en la correspondencia conservada. El gran retrato debió de tener un destino público, tal vez para su despacho del Ministerio, por el tamaño y formato, y porque del mismo se conservan dos copias contemporáneas con la figura de tres cuartos, tal vez para otros ámbitos oficiales o para su familia. Este gran retrato, adquirido en 1993 por el Banco de España (pág. 59) por el papel del ministro en la fundación del Banco de San Carlos, es similar al de Veyán y Monteagudo en su aproximación al personaje, en el uso de su entorno y en la técnica fuerte y decidida, así como en el colorido potente, aunque es más avanzado en su representación del poder y en el evidente ennoblecimiento del modelo.

1783 sería, además, el año de la máxima aproximación de Goya a Floridablanca, como dejan ver sus noticias en las cartas a Zapater. Pintó su gran retrato (pág. 53), que se le encarga en el mes de enero, y cuyo destino primero se desconoce, pero en el que los detalles de su abundante iconografía revelan la vertiente política del conde con la presencia de los proyectos de ingeniería que tenía en marcha, pero también con referencias a su faceta más culta y su fomento de las artes, al aproximarse Goya, por ejemplo, con el boceto que presenta para la aprobación del ministro. El 23 de abril de ese año le comentaba a su amigo que «en esta Jornada he hecho la cabeza para el retrato del Sr. Muñino, en su presencia, y me a salido muy parecido y está muy contento, ya te escribiré lo que resulte».[22] En julio le volvía a escribir y le comentaba que con el ministro de Estado «algunos días paso dos oras en su compañía y me dice que el a de hacer por mi sea como sea»,[23] como si, además de estar pintando el retrato o los retratos del conde, como el que presenta el documento de creación del Banco de San Carlos (Madrid, Museo del Prado), Floridablanca (pág. 57) le hubiera prometido a Goya una posición estable en el servicio real. El artista deseaba dar un paso más, como el ser nombrado pintor del rey, pero tendría que esperar hasta 1786. No se sabe nada tampoco del pago del retrato, como tampoco del de Gausa, si bien rondarían los 5000 reales cada uno, que se le habían pagado por el de Veyán y Monteagudo el año anterior. Sin embargo, después de lo que había sido un apoyo decidido a Goya por parte de Floridablanca, en torno a 1781 y hasta 1783, la prometedora situación no parece haber continuado y no es posible saber en realidad qué pudo suceder entre Goya y Floridablanca para que en este no continuara su disposición favorable hacia el artista. En su carta

20. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 60, de 14 de enero de 1785, Museo del Prado.
21. Destruido durante la Guerra Civil (1936-1939), del que queda una foto en blanco y negro, pero se conserva el boceto preparatorio (colección privada, Madrid).
22. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 44, de 26 de abril de 1783, Museo del Prado.
23. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 45, de 9 de julio de 1783, Museo del Prado.

del 7 de enero de 1784 Goya le comentaba a su amigo: «... aun ay mas silencio en mis asuntos con el Señor Muñino que antes de aberle echo el retrato que ya por mi nada le incomodaré pues estoy bien aconsejado de onbres prudentes y me dicen todos que es mejor señal el estar silencioso y no aber echo demostración alguna conmigo; lo mas me a dicho después de aberle gustado; Goya nos veremos mas despacio...».[24]

Tampoco parece que hubiera sido Floridablanca quien introdujo a Goya ante el infante don Luis de Borbón, que vivía apartado de la corte con su familia en el palacio de Arenas de San Pedro, ya que, si bien es cierto que el ministro tenía una relación política con el hermano del rey, darle un apoyo tan directo para que este desarrollara una imponente iconografía familiar paralela a la de la realeza —que es lo que hizo—, no hubiera contado con el respaldo oficial del conde. Hay un vacío grande en la correspondencia de Goya a Zapater durante 1783, pero es posible que en alguna de las cartas perdidas le hubiera dado noticias de cómo se había producido su presentación al infante. Pudo haber sido de un modo más sencillo, tal vez a través de su cuñado, Marcos del Campo, casado con María Bayeu, de cuya boda el artista dio cuenta a su amigo en una carta de principios de marzo de ese año. El hermano de este, Francisco del Campo, era secretario de don Luis en Arenas y, como dice Goya, era «el amo y dicen hombre de gran talento».[25] La relación con el infante y sus dos visitas a Arenas de San Pedro en los veranos de 1783 y 1784 le reportaron a Goya no solo beneficios en cuanto a su pintura —a la posibilidad inmensa de demostrar su valor como artista, al tener que enfrentarse a temas nuevos como el gran retrato familiar o el ecuestre de María Teresa de Vallabriga, la mujer de don Luis, y los de los niños, que fueron los primeros retratos infantiles que pintó—, sino también un provecho económico considerable. Goya refiere a su amigo Zapater los pagos y los regalos que el infante le hizo. En su primera estancia en Arenas recibió por los cuadros pintados, cuatro y de formato medio, «mil duros». El «duro» o «peso duro» era el «real de a ocho», con un valor de ocho reales, o sea que le había pagado ocho mil reales. El infante le regaló, además, para su mujer una «bata de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí los del guarda ropa». Al año siguiente, en octubre de 1784, se le pagaron 30000 reales por los dos cuadros que pintó ese verano: el retrato ecuestre, perdido, y el de la familia (Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma), y «su Alteza» facilitó la concesión de una capellanía al hermano de Goya, Camilo, en su iglesia de Chinchón.

La otra gran figura para la que Goya trabajó en esos primeros años, ya en 1783, fue Gaspar Melchor de Jovellanos. En este período, este último, que había regresado a Madrid en 1778 como magistrado de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, era también académico de la Academia de San Fernando, en la que había ingresado el mismo día que Goya, en 1780. Accedió asimismo en ese año al Consejo de Órdenes Militares y recibió la cruz de la Orden de Alcántara, mientras que en 1782 formó parte de la comisión que puso en marcha el Banco de San Carlos. Fue por mediación de Jovellanos como Goya recibió en 1783 el encargo de cuatro grandes lienzos para el altar mayor de la iglesia del Colegio de la Orden de Calatrava, en Salamanca, después posiblemente de haberle retratado a principios de ese año o a fines del anterior (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias). No se tienen noticias del encargo del retrato, que estilísticamente es más avanzado que el del conde de Gausa y en el que Goya reflejó su conocimiento de la retratística inglesa e incluso pudo haberse inspirado en una obra de Reynolds.[26] La elegancia de la figura de Jovellanos que Goya alcanza por primera vez en los retratos ejecutados hasta entonces se muestra también en los de Floridablanca, tanto en el gran retrato oficial como en el que el ministro presenta el documento de la fundación del Banco de San Carlos (pág. 57), y manifiesta el avance del artista en esta faceta fundamental de la pintura del siglo XVIII. Los cuadros para el Colegio de Calatrava fueron cuatro grandes lienzos, perdidos durante la Guerra de la Independencia: *Inmaculada Concepción*, de la que se conserva el boceto preparatorio (Museo del Prado), *San Raimundo de Fitero armado caballero*, *San Benito abad derribando los ídolos* y *San Bernardo abrazado a la Cruz,* alabados por Jovellanos y por Isidoro Bosarte, historiador y secretario de la Academia de San Fernando, por los que se le pagaron a Goya 400 doblones en octubre de 1784.[27] Era una cantidad, bastante elevada, que trasladada a reales ascendía a

24. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 50, de 7 de enero de 1784, antigua colección Zuloaga.

25. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 43, marzo de 1783, Fundación Lázaro Galdiano. José Manuel Arnáiz: «Goya y el infante Don Luis», en el catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la Infanta María Teresa de Vallabriga)*, Zaragoza, 1996, p. 22.

26. El retrato de Jovellanos se inspira casi seguramente en una obra famosa de Sir Joshua Reynolds, *Retrato de John Musters*, ca. 1777-1780, Washington, The National Gallery of Art, tal vez conocida por estampas, cuya actitud elegante y objetos que porta el modelo, así como el fondo de paisaje y el mar al fondo, es similar al retrato de Goya. Reynolds a su vez cita la escultura clásica de Praxiteles, *Sátiro en reposo,* conocida por las copias romanas, de la que existía una en la colección real, en la actualidad conservada en el Museo del Prado (Inv. E-30).

27. Publicado el documento del pago, que se conserva en el Archivo del Museo del Prado, por Zapater y Gómez, 1868, pp. 33-35, recogido por Águeda-Salas: *op. cit*., 1.ª ed., 1986, carta 57, p. 121, en nota 14. Con noticias sobre las obras, documento de entrega de Goya y publicación del boceto de la *Inmaculada*.

más de 12 000 de estos. A fines de ese año, entre lo ganado por sus trabajos para el infante y los cuadros de la Orden de Calatrava, Goya había reunido más de 40 000 reales, y el 3 de noviembre le escribía a Zapater: «En el Banco nacional he puesto quince acciones por consejo de algunos amigos, y es regular que ponga hasta veinticinco, si no se me va todo el dinero como el humo pues esta tierra tiene eso de malo».[28] Son los vales anotados en el *Cuaderno italiano* mencionados anteriormente.

Los retratos de los directores del Banco de San Carlos en el siglo XVIII

En la Junta de accionistas del Banco de San Carlos de diciembre de 1784, cuando se renovaron por primera vez los cargos directivos, se había propuesto que estos fueran retratados por artistas de su elección para que sus efigies figurasen en la Sala de Juntas. El proyecto contaría con la financiación del Banco y ahora, en esta exposición, se presentan las obras que se pintaron en ese período temprano del asentamiento económico y de la difusión social y política del Banco. No hay constancia de cómo se produjeron los encargos de estas obras, pero sí parece que hubo libertad para que los directores eligieran libremente por quién querían ser inmortalizados. El primero concluido, y muy pronto, fue el de Joseph del Toro Zambrano, retratado por Goya, por el que se le pagaron 2328 reales abonados en abril de 1785 al oficial mayor de la Teneduría General de Libros del Banco, Juan Agustín Ceán Bermúdez. En este momento el artista estaba a punto de ser nombrado teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando con una remuneración que él mismo indica en una de sus cartas de 25 doblones al año (25 000 rs).

No constan en el Banco pagos por un retrato de Gregorio Joyes, que había sido corresponsal de la banca francesa Greffuhle, Montz y Compañía, y director de la compañía creada por su padre, Patricio Joyes y Darcy, así como director del Banco de San Carlos entre 1782 y 1784.[29] Dejó su cargo bienal en 1784, pero no se conoce de él retrato alguno ni la razón por la que no se hiciera. Sin embargo, en 1786 se pagó el retrato del marqués de Matallana, a quien retrató en Parma un artista de esa ciudad, Pietro Melchiorre Ferrari. Matallana fue uno de los creadores del Banco en 1782, pero el 18 de junio de 1783 fue nombrado ministro plenipotenciario en la corte de Parma, adonde llegó en noviembre de ese año. Tal vez esas circunstancias, que Joyes no se retratara —posiblemente porque se ausentara por sus negocios tras su retirada— y que Matallana lo hiciera tarde y desde Parma, determinasen la decisión del Banco de que los siguientes retratos los hiciera un solo artista, y pudo ser Ceán quien solucionara la cuestión. A este sus conocimientos de arte y, sobre todo, de pintura le habían valido indudablemente el aprecio de esa nueva clase social que no surgía de la aristocracia, y cuyos representantes al acceder al poder deseaban moverse con seguridad en ese mundo difícil del arte que era nuevo para ellos. Es posible que Ceán hubiera apoyado a Goya para la ejecución de alguno de los retratos mencionados anteriormente, como el de Gausa e incluso los de Floridablanca, sobre todo el del ministro sosteniendo en su mano el documento de creación del Banco, lo que habría facilitado los encargos posteriores. Así, en 1786, Goya ejecutó, después del de Zambrano, los retratos del marqués de Tolosa, el del conde de Altamira y el del rey Carlos III, colocados en la Sala Grande de Juntas Generales. En esta ocasión se le pagó a Goya directamente la cantidad de 10 000 reales de vellón el 30 de enero de 1787, según consta en la Dirección del Giro Diario del Banco (Fig. 8).

En ese año, por otra parte, y para entender el ascenso de Goya, el 7 de julio sería nombrado pintor del rey con un sueldo anual de 28 000 reales de vellón. Alcanzó una posición por la que había luchado desde fines de la década anterior, que creía haber conseguido por el aprecio que había visto en Floridablanca, pero que finalmente le llegó por la influencia directa de su cuñado y de Mariano Salvador Maella, que ante los nuevos encargos del rey y de los príncipes de Asturias necesitaban la colaboración de artistas de su confianza y ya probados en su práctica de la pintura, como fueron Goya y Ramón Bayeu. En 1787, Goya concluyó, además, otro retrato para el Banco, el de Javier de Larumbe, que había sido director de Giro, por el que recibió, también directamente, 2200 reales de los que 200 fueron por el dorado del marco; y, finalmente, un año después, en 1788, pintó el último de los retratos para el Banco, el de Francisco de Cabarrús, su promotor y fundador. Por esta obra, que puede considerarse como uno de los ejemplos más sorprendentes y modernos de Goya, recibió 4500 reales de vellón el 21 de abril de 1788 «por la pintura y el dorado del marco del retrato de cuerpo entero». Es posible que en este período ya tardío hiciera, asimismo, si bien

Fig. 8
***Diario de la Dirección del Giro* en el que está consignado el pago a Goya por los retratos del rey Carlos III, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa, el 30 de enero de 1787.**
1786-1787
Original, libro encuadernado en pergamino, 615 p., 545 x 395 x 100 mm
AHBE, Libros de Contabilidad, L. 39

28. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 56, 3 de noviembre de 1784, Museo del Prado. Matilla Tascón: *op, cit.*, pp. 17-20, no recoge ninguna imposición posterior de Goya en el Banco de San Carlos ni tampoco por estas fechas, aunque son sin duda las 15 acciones que Goya anota en el *Cuaderno italiano*, p. 65, «Numeros de acciones del Banco/Día 15».

29. Noticias sobre la familia irlandesa de los Joyes recogidas en Mónica Bolufer Feruga: «El cáliz irlandés o la memoria del origen», en *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: apología de las mujeres*, Valencia: [Universitat de Valencia], 2008, cap. IV, pp. 43-46.

Madrid 29 de Enero de 1787

.86 .38 **Caxa à Le Couteulx y Comp.ª C.ª P.** R.ºs 30.319.26. alla 18 ~
S/ 7.500 ~ imp.ª de 1 letra librada hoy aise cargo por esta Dir.ª a 35 dias fha dada
del Exmo S.r Conde de Perpo por valor rec.d de Josef Laguia segun cuenta del Libro
de Gobierno sobre Cadiz 30.319. 26

-29-

.84 **Efectos cobrables en esta a Diferentes** R.ºs 1.536.000 ~ imp.te
de 1 letra N.º 20.400 à cargo del S.r Marq.s de Grande dada en 23 del corr.te a 30 dias fha
prefixos quella Caxa de Descuentos de Cadiz remite en Cuenta de la presente fha
y toma en beneficio à razon de ½ p.º al mes segun consta del Libro I. R. à saber
A Caxa de Desc.tos de Cadiz R.ºs 1.512.960 p.r alli.s de dha letra . . . 1.512.960.
.43 **A Beneficio de Cambios** R.ºs 23.040 ~ q.e imp.a el premio enunciado . . . 23.040.
.67 1.536.000

-30-

.84 **Efectos cobrables en esta a Diferentes** R.ºs 585.265.32 à saber
A Caxa R.ºs 580.327. 4 q.e pagadas por liquido de 25 letras sobre Madrid denunciadas
.86 a vistas à razon de 5 p.º al año segun consta del Libro I. D. à saber

14	N.os 10.340 / 10.353	à Carreño Joyes y Hijos	R.ºs 335.275.18 liq.do	332.367.14	
11	12.303 / 12.313	à Agustin Jauneau	249.230.14	247.953.24	
25		R.ºs	585.265.32		580.327. 4
.68	**A Descuentos** R.ºs 4.938.28 q.e importa el Dro dhas 25 letras . . .				4.938.28
					585.265.32

-30-

.70 .86 **Gastos Generales à Caxa** R.ºs 16.686 ~ pagadas à Alfonso Calvo
Portero Mayor en reintegro de igual cantidad q.e ha satisfecho à varios por gastos
correspondientes à la Junta General de 18 de Diciembre ultimo segun cuentas y recibos q.e
Al Pintor Goya Gº de los retratos del Rey, del Conde de Altamira y del Marques
de Colosa . . . . . R.ºs 10.000.
A Antonio Dorado por los Mapas . . . 560.
A Josef Marcos D.º Carpintero . . . 2.743.
A Pedro Casares D.º Cerrajero . . . 314.
A Miguel Amande D.º Espartero . . . 515.
A D.º Cordonero . . . 736.
A por Alquiler de 96 mesas que sirvieron
para la Comida y ambigu . . . 420.
A por el de 8 Arañas . . . 644.
A por el de un Coche p.a los avisos . . . 88. 16.686.

-30-

.29 .43 **Pesos fuertes à Caxa de Descuentos de Cadiz** R.ºs
3.026.607.25 p.r el Comision y Conduccion desde Cadiz à Madrid de Cajon
150.000 ~ que remite con los Conductores Manuel Chantre segun aviso
consecut.o de 23 del corr.te inclusso en su Carta de la presente fha y q.e se ingresa A 3 4 3.026.607.25

privadamente, el *Retrato de Ceán Bermúdez* (pág.79), una de las obras más bellas de la retratística de los intelectuales y coleccionistas de su tiempo, al que se unía además el hecho excepcional de que el protagonista era amigo del pintor, lo que no había sucedido muchas veces con anterioridad.

Goya moderno para un Banco moderno

Entre 1784 y 1788 Goya había logrado establecerse en el difícil ambiente de la corte logrando comisiones que no tenían que ver con el rey y que tocaban diferentes facetas de la producción artística. El artista había pintado cuadros de altar, pintura de género y, sobre todo, retratos de próceres tan significativos como el secretario de Estado, el ministro de Hacienda, Jovellanos y los directores del Banco de San Carlos, así como del infante don Luis de Borbón, incluso del mismo rey, o de los duques de Osuna y de los condes de Altamira, entre otros patronos y amigos. En la carta a Zapater en que le comunicaba su nombramiento como pintor del rey en agosto de 1786 le decía que «Me abía establecido ya un modo de vida envidiable, ya no acía antesala ninguna, el que quería algo mio me buscaba, yo me hacía desear mas y si no era personaje muy elevado, o con empeño de algun amigo no trabajaba nada para nadie, y por lo mismo que yo me hacia tan preciso no me dejaban (ni aun me dejan) que no se como he de cumplir…».[30] No era fácil, y ni siquiera Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella, que ocupaban las posiciones más elevadas de los artistas de la corte y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, habían logrado una clientela semejante. Antonio Ponz o Ceán Bermúdez, dos figuras preclaras, entre otras, de la cultura artística del último tercio del siglo XVIII, no habían apoyado del mismo modo a ningún otro artista de ese período como lo habían hecho con Goya, lo que es indicativo del reconocimiento de su calidad y singularidad. Por otro lado, el modo de actuar del artista, desde el punto de vista de sus relaciones, de su habilidad social y capacidad diplomática o, en otra dimensión, de su economía representaba también una novedad. Ni siquiera Mengs durante su estancia en España había alcanzado esa categoría social, como tampoco parece que hubiera conseguido su posición económica o su modo de vida ni, menos, el reconocimiento público. Ya en 1790 Goya le decía a Zapater que «también ay la circunstancia de ser yo ombre tan conocido que de los Reyes abajo todo el mundo me conoce».[31] Estas palabras y muchas otras que aparecen en la correspondencia con Zapater, son esenciales para conocer a un artista como Goya del que se tienen pocas noticias fidedignas y, sobre todo, que no formen parte de la leyenda tardía en torno a su figura. La misma presencia del artista, a través de su autorretrato, en los retratos de figuras tan significativas como Floridablanca o el infante don Luis, y desde luego como culminación en la *Familia de Carlos IV*, no lo había conseguido ni se había atrevido a hacerlo ninguno de sus colegas. Mengs, primer pintor de cámara y autoridad reconocida, se había introducido en la grandiosa *Adoración de los pastores* que pintó para Carlos III y que este había destinado a su propio dormitorio, pero Goya con indudable osadía para su edad y circunstancias se había autorretratado del mismo modo en la temprana *Predicación de San Bernardino de Siena*, el gran cuadro para San Francisco el Grande. No era fácil, por otra parte, para los artistas de ese período, conseguir el dinero del que Goya fue disponiendo a lo largo de la década de 1780, y desde luego también en las siguientes. No se tienen las mismas noticias de otros pintores, y algunos, como Luis Paret y Alcázar, que tenía bastante renombre, murieron en la penuria según indican algunos de sus testamentos. Las cuentas de Goya, que se han ido viendo anteriormente y de las que el Banco de España guarda en sus archivos información esencial, revelan sus finanzas y el modo en que, con los consejos —aunque no siempre— de su amigo Zapater, fue invirtiendo lo ganado.

En la misma carta en que le daba la noticia de su nombramiento como pintor del rey, le daba cuenta a Zapater de sus ganancias, ya que conseguía al año unos 28 000 reales de sus encargos, a lo que se unía el sueldo en la Academia y la renta de sus acciones, lo que sumaba entre 12 000 y 13 000 reales más anualmente, además de los 15 000 que cobraría en su nuevo cargo. De las noticias que le había dado a Zapater en noviembre de 1782 había una gran diferencia con lo que consiguió en 1786 y desde luego más adelante. En ese primer año veía cómo su nivel de vida, aún no muy boyante, caía: «Se acerca nabidad para cobrar mi renta, no tenía más en mi poder que para llegar al cobro, y no largamente pues te aseguro que como no me paguen el cuadro y salgan algunos otros qeaceres me precisará a reducirme de casa, de criado y de todo por igual…».[32] Así como, por ejemplo, no se tienen noticias del nivel de vida de Francisco Bayeu, sí las hay de Goya. Muy pronto, en cuanto empieza a tener dinero, se compra coche, en 1786, de buena calidad, del que dice que «no hay tres en Madrid»; sale de vacaciones a Valencia con su mujer, algo extraordinario en la época; o expone, ya

30. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 81, de 1 de agosto de 1786, New York, Morgan Library.
31. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 117, de 20 de febrero de 1790, paradero desconocido.
32. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 33, de 23 de noviembre de 1782, Museo del Prado.

en 1790, su deseo de vivir bien con lo que obtenía de su trabajo; e incluso pretendía alcanzar «la libertad», es decir, vivir solo de lo que hubiera hecho por sí mismo, ni para el rey ni por encargo de la clientela privada. Goya ganaba, gastaba, era generoso y no se privaba de sus gustos y caprichos: «Yo no puedo más que lo que boy aciendo; mi situación es muy diferente de lo que pensarán muchos, porque gasto mucho, porque ya me meti en ello y porque quiero».[33] Unos meses más tarde es reveladora la frase en la que le decía a su amigo, refiriéndose a sus problemas y a las zancadillas de sus colegas en los trabajos para el rey, que «ay muchas espinas en el asunto y ya elegiría la libertad y aun trabajo para conseguirla».[34] Ese modo de pensar y actuar estaba más cerca de las condiciones que ya tenían los artistas de otros países y que Goya quería para él. Pensaba ya entonces que podría liberarse de la corte y de la clientela privada si dedicaba sus esfuerzos a producir estampas y cuadros de gabinete que se vendieran de forma independiente. La situación en España, sin embargo, era diversa de otros países europeos como Inglaterra, Francia e incluso Italia, donde la clientela era muy activa y libre, compraba estampas, y estampas satíricas, o se encargaban cuadros de gabinete para las decoraciones de los palacios de la nobleza, pero también y en mayor número para las casas de la nueva clase social, la burguesía, que ya había surgido con fuerza a lo largo del siglo XVIII y que en España aún era reducida.

El Banco de San Carlos formaba parte de la nueva mentalidad moderna, que surgía en mayor medida de comerciantes y emprendedores como Cabarrús. En su caso, además, sus orígenes franceses le hacían más abierto no solo en la gestión económica y las finanzas, sino también en las cuestiones políticas. Una mayoría de los que estuvieron en las raíces del Banco de San Carlos eran vascos o navarros, que tenían una influencia fundamental en la corte. Los primeros vales reales o las acciones del Banco supusieron el apoyo a quienes tenían un negocio o ingresaban dinero de su trabajo, como Goya, que les procuraba la garantía de las inversiones, hasta entonces desconocidas en España. La idea de que las efigies de los directores estuvieran en la Sala de Juntas del Banco no tenía otro precedente en la tradición española que los abundantes retratos de obispos y arzobispos en las salas capitulares de las catedrales, porque no tenían el mismo significado las galerías de retratos de los antepasados en los palacios de la nobleza. Los retratos de los obispos se habían ajustado siempre a una iconografía predeterminada, en que las ligeras diferencias en las fisonomías marcaban el paso del tiempo. Los retratos de la nobleza habían tenido también una misma y rigurosa presentación, centrada sobre todo en poner de manifiesto la elevada posición social y el valor de sus personajes por medio de las armaduras, las espadas y los bastones de mando. Los rostros, sin embargo, tenían la uniformidad impuesta por la genética, y las diferencias eran mínimas entre los personajes del siglo XVI y los del XVIII. La oportunidad que se le daba ahora a Goya era única y es posible que otros artistas de su momento no hubieran sido capaces de producir retratos como los suyos, que ni siquiera se ajustaban a una disposición idéntica y convencional para cada ocasión. En realidad, los retratos de Goya para el Banco no tienen más uniformidad que la de sus dimensiones, y no en todos; el resto es completamente distinto en cada caso. La Sala de Juntas Generales a donde iban destinados era un ámbito de representación del Banco y de sus promotores, pero al mismo tiempo un foco de proyección de la excelencia de esas obras, que iban a estar a la vista de un público numeroso, con los accionistas y los visitantes. La imagen de Goya iba a salir, desde luego, muy beneficiada, y su nombre se iría difundiendo fuera de lo que hasta entonces había sido el ámbito reducido de los palacios de recreo del rey o del entorno de alguno de los nobles retratados por él. No es una casualidad que a la muerte del ministro de Hacienda, el conde de Gausa, y para ilustrar el elogio fúnebre, escrito por Cabarrús (Fig. 9) y publicado a fines de 1787 o principios de 1788, se le pidiera a Goya hacer el dibujo preparatorio para la estampa (Museo del Prado), que tomó del retrato ejecutado en 1783 y sin duda conocido en el Banco, que intervino en la organización del elogio fúnebre.

Los retratos de Goya para el Banco de San Carlos revelan el ascenso imparable de un genio en el breve período que va entre 1785 y 1788, eso sin necesidad de incluir los que ahora son propiedad de la institución, pero que fueron en su momento de los retratados. Si se establece la comparación con los ejecutados por los otros dos artistas que intervinieron en este proyecto, el italiano Pietro Melchiorre Ferrari y el español Francisco Folch de Cardona, a los que no les falta una cierta calidad (págs. 63 y 71), la diferencia es evidente con los de Goya, y reside en primer lugar en la atracción que ejercen los de este último sobre quien se detiene ante ellos. Cada uno de sus personajes, con sus distintos caracteres perfectamente captados, está dotado de una profundidad expresiva realista y nueva. Sus miradas, que se clavan en el espectador, definen a cada uno: su carácter duro o taimado, su inteligencia brillante o su confianza aristocrática, y todos expresan una dignidad que parece inspirada en los mejores

33. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 117, de 20 de febrero de 1790, paradero desconocido.

34. Águeda-Salas: *op. cit.*, carta n.º 123, de diciembre de 1790, Museo del Prado.

Fig. 9
Elogio del... Conde de Gausa, que en Junta General celebrada por la Real Sociedad de Amigos del País, leyó el socio D. Francisco Cabarrús. Madrid: por la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786. [2], 97 p., [1] h. de lám. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-00085.

ejemplos del Renacimiento italiano. La luz, uno de los talentos inmejorables del Goya pintor, define aquí a las distintas estructuras compositivas y a los modelos, al espacio y su profundidad, casi velazqueña, y reflejan a la perfección tanto la materia como la impalpable claridad del pensamiento, desvelando los caracteres de verdaderos protagonistas de la Ilustración. La técnica incomparable, precisa, directa y económica consigue todas las variedades de la materia y los matices del claroscuro, así como el relieve de los detalles de la rica indumentaria dieciochesca, que se ajusta a la situación y a la personalidad de cada figura. Goya es capaz de conseguir un retrato magnífico del conde de Altamira, cuya pequeñísima estatura, reflejada en comentarios de sus contemporáneos, pasa inadvertida por la habilidad del pintor en la presentación del protagonista. Destaca sobre todos ellos el retrato de la imponente figura de Cabarrús, cuyo traje verde, del color simbólico del dinero, disimula la directa vinculación con su modelo, el bufón o actor *Pablo de Valladolid* de Velázquez, del que Goya ha tomado el movimiento de avance en el espacio y la indefinición de este. La reciente adquisición de un retrato posterior de Cabarrús, de mano de Agustín Esteve, que colaboró con Goya por ejemplo en la copia de los retratos reales de los duques de Alba, evidencia el pensamiento creativo del gran maestro y su capacidad técnica al compararlo con la interesante imagen proporcionada por su colaborador.

El siglo XIX

La presente exposición continúa y concluye con la evolución de las instituciones financieras de la Corona en el siglo XIX, el Banco de San Fernando, creado en 1829, y el de Isabel II, fundado en 1844, que culminan con el Banco de España. Como en el siglo anterior, la importancia de los retratos de quienes estuvieron unidos a la institución siguió siendo prioritaria y, aunque no hay en ese período una figura de la dimensión artística de Goya, las nuevas obras se encargaron a los mejores retratistas de ese período —o fueron compradas por el Banco de España en fechas posteriores—, como Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega o Federico de Madrazo, a quienes se deben efigies de los reyes y de los directores de la institución. Una parte importante de la exposición, asimismo de este período, se refiere a la documentación relacionada del siglo XIX. La importancia de las obras del Banco durante este último merece el análisis específico de quienes son especialistas en ese período, para poner de manifiesto la riqueza artística y la variedad de las colecciones de esta importante y singular institución.

Obras y comentarios (I)

Cornelis van Cleve
Virgen del lirio, c. 1550

Óleo sobre tabla
146,7 x 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).[1] 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,[2] 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.[3]

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[4] 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[5]. 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,

Fig. 1
Cornelis van Cleve
La Virgen y el Niño con San Juan Bautista niño, c. 1545
Óleo sobre tabla, 117 x 84 cm
Colección particular, Bélgica

Fig. 2
Según Andrea del Sarto
Madonna con San Juan y Ángeles (Madonna Corsini), c. 1530 Óleo sobre lienzo, 110,5 x 92,1 cm
Colección Stourhead, Wiltshire

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[6] 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.[7] 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* (Fig. 2) 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 (Fig. 1).

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. **[P.S.]**

1. Vasari, G.: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori italiani da Cimabue insimo a tempi nostri*, 1550, p. 747. Vasari dio a conocer el nombre del comitente de esta obra, Alessandro Corsini, perteneciente a una de las familias más poderosas de Florencia. Borghini lo confirma: «dipinse Andrea ad Alessandro Corsini un quadro d'una nostra Donna intorniata da pargoletti fanciulli, con grand'arte e vago colorito» (pintó Andrea para Alessandro Corsini un cuadro de Nuestra Señora rodeada por párvulos infantes con gran arte y tenue colorido) (recog. Shearman 1965, II, p. 217; y Pérez Sánchez, et. al.: Colección de pintura del Banco de España, Madrid: Banco e España, 1988).

2. 1771, iii362, n. 2.

3. Díaz Padrón, Matías: «Nuevas pinturas de Vicent Sellaert identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas», *Archivo Español de Arte*, LIV, 1981, p. 368.

4. Friedländer, Max J.: «Nachträgliches su Cornelis van Cleve», *Oud Holland*, vol. LX, 1943, pp. 7-9.

5. Díaz Padrón, Matías: «Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve», *Goya*, núms. 167-168, pp. 270-273.

6. Friedländer, Max J.: *op. cit.*, IX a, p. 50.

7. *Tratado de la pintura* (*Het Schilder-Boek*, 1604).

Ámbito de Giovanni Baglione

Degollación de san Juan Bautista, 1600-1606

Óleo sobre lienzo
132,5 x 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.[1] 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.[2]

El cuadro debe situarse en el ámbito de Giovanni Baglione: en el Museo del Hermitage se conserva un san Juan Bautista (Fig. 1)[3] que Papi y Porzio le han atribuido de manera convincente,[4] y un busto masculino (Fig. 2) que Nicolaci también ha asignado posteriormente, junto con el santo, al pintor.[5] 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.[6] Papi fecha el lienzo del Bautista (Fig. 1) 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.[7] 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 (Fig. 2).[8] El esbirro del museo ruso fue recortado por sus cuatro lados de un cuadro de mayor tamaño,[9] 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.[10]

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.[11] 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

Fig. 1
Giovanni Baglione
San Juan Bautista en prisión
Óleo sobre lienzo, 80 x 72 cm
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Fig. 2
Giovanni Baglione
Cabeza masculina
Óleo sobre lienzo, 44 x 44 cm
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

variedad de opciones estilísticas que Baglione manejaba contemporáneamente.[12] 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,[13] 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. **[G.R.]**

1. Pérez Sánchez, A. E.: *Colección de pintura del Banco de España*, 1985, pp. 15 y 17; Pérez Sánchez, A. E.: *Colección de pintura del Banco de España*, 1988, pp. 13, 19 y 90; Baldasano de Llanos, F. L.: *El Edificio del Banco de España*, 1959, p. 20. La memoria es un informe del oficial de primera del Banco de España, Tomás Varela, remitido a su gobernador el 20 de febrero de 1868 sobre los cuadros de la institución. Archivo del Banco de España. Secretaría, c. 14388 (a. 758).

2. Pérez Sánchez, A. E.: *op. cit.*, 1985, pp. 17 y 87; Pérez Sánchez, A.E.: *op. cit.*, 1988,pp. 19 y 90.

3. El san Juan Bautista, inv. 314, óleo sobre tela, mide 80 x 72 cm; el busto, inv. 354, óleo sobre tela, mide 44 x 44 cm. Kagané, L.: *The Hermitage Catalogue of Western*

European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries, 1997, pp. 10-12 y 84-87.

4. Atribución realizada por ambos de manera independiente. Papi, G.: «Appunti su alcuni dipinti caravaggeschi», en *La pittura italiana del Seicento all'ermitage*, 2012, pp. 132-133; Porzio, G.: «Dipinti napoletani del Seicento nelle collezioni dell'ermitage. Appunti ed integrazioni», en F. Cappelletti, I. Artemieva: *La pittura italiana del Seicento all'ermitage*, 2012, p. 177.

5. Nicolaci, M.: «Opere di Giovanni Baglione tra Napoli e la Spagna, precisazioni e nuove proposte», en *Davanti al naturale: Contributi sul movimento caravaggesco a Napoli*, 2017, pp. 32-33.

6. Kagané, L.: La pintura española del Museo del Hermitage. Siglo XV a comienzos del XIX. Historia de una colección, Sevilla: Fundación el Monte, 2005, pp. 105-106 y 436; Kagané, L.: «Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle Collezioni dell'Emitage», en L. Kagané, S. Zatti: Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle Collezioni dell'Emitage, 2009, pp. 70-71.

7. Ghetti reitera la atribución a Baglione del cuadro ferrarés, que data con precisión en 1604, fecha que aparece junto con las siglas «IBF» (que Ghetti lee «Ioannes Baglione Fecit») en la medalla que adorna el gorro del esbirro. Ghetti, E.: *«IBF 1604», una sigla e una data: Il Cristo mostrato al popolo di Giovanni Baglione nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, 2005, en museoinvita.it/ghetti-baglione/#_edn1 [consulta: 4-11-2019]; Papi, G.: *op. cit.*, 2012, pp. 132-133; Porzio, G.: *op. cit.*, 2012, p. 177.

8. «Del tutto compatibili con il repertorio dell'artista romano sono la trattazione dell'epidermide, la forte sottolineatura degli occhi, nonchè la disposizione dei cappelli a piccole ciocche e la descrizione dell'orecchio». Y lo relaciona con el *Martirio de San Mauro* del Museo del Patriarca de Valencia, pintado hacia 1600-1601, pero también con el rostro de Holofernes en la pintura de la Galleria Borghese de 1608 o el «popolaresco» *Ecce homo* de Ferrara, de 1604. Nicolaci, M.: *op. cit.*, 2017, pp. 32-33.

9. Kagané, L.: *op. cit.*, 1997, pp. 84-87; Kagané, L.: *op. cit.*, 2005, p. 436.

10. Cabe notar en la pintura rusa, aunque ya borrada, la presencia de la tira dorada sobre el hombro que sujeta sus ropas en el cuadro español, lo que señala que no se trata de un estudio. Aunque el Bautista fue comprado a la vez en la colección Coeswelt, es obvio que no era parte de una composición como la del Banco de España, pues sobre su cabeza no está posada la mano del verdugo.

11. Por citar solo un ejemplo, véase lo señalado por un especialista en el pintor como Nicolaci en la nota 9 respecto al verdugo del Hermitage. Sobre la cuestión del «naturale» en Baglione y su presunto caravaggismo, véase Nicolaci, M: «Sul naturalismo dei Giovanni Baglione. Il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606», en F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi: *L'esercitio mio è di pittore Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, 2011, pp. 487-508; y Vannugli, A.: *Ricerche su Giovanni Baglione. L'iconografia, i ritratti, i dipinti mobili fino al 1600 e il rapporto con il «naturale»*, Roma: Gangemi Editore International, 2017, pp. 123-129, 131-133, 137-143, quien afirma que el Baglione «caravaggista» no es en absoluto naturalista, y que cuanto hay de naturalista en él tiene poco que compartir con Caravaggio.

12. Sobre el segundo, cuyo tema ha sido correctamente identificado por Nicolaci, v. Nicolaci. M.: *op. cit.*, 2011, pp. 503-507; Gallo, M.: *Piedi nudi sulla pietra, Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di S. Pietro*, Roma, 2013, pp. 118-121. La figura del Bautista se relaciona también con el perdido cuadro homónimo de la antigua colección Camuccini. Publicado por Marini en 1982, y atribuido por Papi en 2012.

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

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».[1] 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».[2] 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».[3] 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.[4] 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,[5] 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».[6]

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».[7] **[J.M.M.]**

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

1. Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría c.ª 1084. Doc. citado en De la Mano, José Manuel: *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, p. 437.

2. Archivo Histórico del Banco de España, Libros de Contabilidad, Diario de la Dirección del Giro, n.º 12, f. 99; Sanz García, José María: *El Palacio madrileño de Monistrol (Etapa del Banco Nacional de San Carlos)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1970.

3. Biblioteca Nacional de España, Mss. 21.455 (8) documento transcrito en: De la Mano, José Manuel: «Bajo el signo de Goya. Los valencianos Mariano Maella, Agustín Esteve, Vicente López y la renovación de los géneros pictóricos en la Ilustración», en *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. LII.

4. Gerard Powell, Veronique: «Notes sur la diffusion de l'iconographie de Saint Charles Borromee en Espagne», en *San Carlo e il suo Tempo, Atti del Convengo Internazionale centenario della norte*, Milan, 1984, pp. 1021-1031.

5. Mena Marqués, Manuela: «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2002, p. 70.

6. Loyola, Juan de: *Vida de San Carlos Borromeo, cardenal, y arzobispo de Milán*, Valladolid: Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, p. 192.

7. *Ibidem*, p. 205.

Taller madrileño
Cruz de altar, 1787

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,[1] 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. **[C.E.M.]**

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

1. Extractos de un inventario hecho verosímilmente hacia 1806-1807. Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría 713 N. 1128, F. 12 (véase Glendinning, Nigel; y Medrano, José Miguel: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, pp. 150 y 152).

INRI

Giacomo Zoffoli
Carlos III, rey de España, 1781

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.[1] 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[2] 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.[3] Habida cuenta de la estrecha similitud fisonómica entre el óleo y el busto, el cuadro, que perteneció a José Nicolas de Azara (1730-1804),[4] 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),[5] 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».[6] 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».[7] 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 (Fig. 1).[8] 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. **[P.V.G]**

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

1. Tal y como ya se indicaba en Agulló y Cobo, Mercedes (ed.): *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. 244, n. 700, reproducido en blanco y negro en p. 301.

2. Javier Jordán de Urríes y de la Colina lo tiene por obra autógrafa de Mengs en «Un Retrato de Carlos III Por Mengs», *Archivo Español de Arte*, LXI, no. 243 (1988): 319-23, reproducido en p. 320, mientras que Steffi Roettgen lo considera una copia de un original perdido en *Anton Raphael Mengs: 1728-1779. Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk*. München: Hirmer, 1999, p. 212, 141 WK 1.

3. Caetani, Onorato: *Elogio storico di Carlo III re delle Spagne &c. &c. &c.* Napoli: Dalla Stamperia Segreta Palatina di S. M., 1789.

4. http://dbe.rah.es/biografias/7270/jose-nicolas-de-azara-y-perera.

5. http://dbe.rah.es/biografias/20794/carlos-jose-gutierrez-de-los-rios-y-cordoba-y-rohan-chabot.

6. Conde de Fernán Núñez: *Vida de Carlos III*. Vol. II, Alfred Morel-Fatio y Antonio Paz y Meliá, eds. Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fe, 1898, pp. 59-60 de ambas citas.

7. Ibídem, p. 108.

8. Conisbee, Philip: *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*. Richard Rand, ed. Washington: National Gallery of Art, 2009, cat. 91, pp. 427-430. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43428.html

Fig. 1
Atribuida a Jules César Denis Van Loo, llamado César Van Loo
El marqués d'Ossun, c. 1780 Óleo sobre lienzo, 218 x 164 cm
Cortesía de la National Gallery of Art, Washington

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

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. **[M.M]**

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

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

Óleo sobre lienzo
160 x 116 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»,[1] con toda seguridad sin retrato alguno del monarca. No obstante, el 21 de enero del año siguiente Maella redactaba al conde de Floridablanca la siguiente misiva: «Exᵐᵒ. Sᵒʳ. 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 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».[2] 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 enero 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».[3]

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.[4] 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».[5] 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[6] 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 (Figs. 1 y 2).[7]

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

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

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

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.[8] 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,[9] 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 R^{s}.».[10] 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.[11] 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,[12] 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

Fig. 1
Mariano Salvador Maella
Retrato de Carlos IV como príncipe de Asturias, c. 1782
Óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5 c
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig. 2
Mariano Salvador Maella
Retrato de María Luisa de Parma como princesa de Asturias, c. 1782
Óleo sobre lienzo, 152,5 x 115 cm
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Luisa, que por fuerza tuvieron que ser ejecutados por su discípulo Agustín Esteve.[13]

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.[14] 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.[15] 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. **[J.M.M.]**

1. Archivo Histórico del Banco de España, Órganos de Gobierno, libro 131, f. 12v [sesión de 19 de enero de 1783].

2. Archivo Histórico Nacional, Estado leg. 3230 (1) exp. n.º 2. Transcrita parcialmente en *Colección de pinturas del Banco de España*, 2ª ed., Madrid: Banco de España, 1988, p. 16.

3. *Ibidem*.

4. El valenciano había acogido con toda seguridad este encargo de Talavera hacia la segunda mitad de 1782, una vez concluido el fresco de la capilla del Venerable Palafox en la catedral de El Burgo de Osma, y se concluiría hacia julio de 1783.

5. Rose-de Viejo, Isadora: *Manuel Godoy patrón de las Artes y coleccionista*, Madrid: Universidad Complutense, 1983, t. II, pp. 690-691.

6. «Comisión especial designada para proponer las obras de arte que puedan destinarse al Colegio de Misioneros para Ultramar y á la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao». Archivo de la Real

Academia de San Fernando, 1-54-1.

7. Real Academia de San Fernando (n.º inv. 1492 y 1493). Al catalogar estos retratos de los príncipes de Asturias, mantuve esta errónea atribución a Aguirre, aunque ya se indicó al estudiar el príncipe de Asturias: «[...] Ante la ausencia de más documentación que precise la autoría exacta de esta pareja de cuadros del museo de Bilbao, se puede mantener la atribución al taller de Maella, y en concreto a Ginés Andrés de Aguirre. Al contemplar estos lienzos en directo no se detecta, a simple vista, ningún arrepentimiento, lo que ratifica que no constituyen la cabeza de serie de este prototipo. No obstante, de todas las versiones, localizadas hasta la fecha, de esta iconografía de príncipes de Asturias son los ejemplares que detentan la calidad más elevada»; e incluso al referir el retrato de la princesa de Asturias: «[...] Este ejemplar es de una calidad extremadamente alta, a bastante distancia de la obra comisionada para el Banco de San Carlos. La representación de la materia tanto en el jarrón de cristal como en los claveles destaca por sus elevadas cotas de destreza, colindantes a la mano del propio Maella». De la Mano, José Manuel: *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, pp. 513 y 515.

8. Como se puede constatar, podía responder a las más dispares razones cortesanas, como demuestra el caso ejemplarizado por el retrato del infante Carlos Domingo Eusebio, también de Maella: «[...] (y por Rl. Boca) que hiciese dos Retratos del 2.º Infante Niño, el uno para la Corte de Turín y el otro que lo guardase en su poder con motivo del fallecimiento de S.A» (De la Mano: *op. cit.*, 2011, p. 211). La trágica muerte, en junio de 1783, del segundo primogénito de los príncipes de Asturias compele a nuestro pintor a duplicar su efigie, en la antesala de remitir el original a Turín, especificándose incluso que se preservase en el propio estudio del artista.

9. De la Mano, José Manuel: «Towards Goya's Royal Portraits. The evolution of the official iconography of Charles IV and Maria Luisa of Parma through their Court Painters», en *Royal Splendor in the Enlightenment. Charles IV of Spain, patron and collector*, Dallas: Meadows Museum, 2010, pp. 79-97.

10. De la Mano: *op. cit.*, 2011, p. 199.

11. Tras crear su prototipo, el aragonés procedió a reproducir casi de manera fabril y sin permiso, este original con destino a las más dispares instituciones, ayuntamientos e incluso particulares. Como ya se demostró por unas referencias indirectas localizadas en archivos navarros, en enero de 1789 Goya retrataría en directo a los recién proclamados reyes (De la Mano, José Manuel: «Centro y Periferia en la iconografía Borbónica. La Galería de Reyes de Navarra y Castilla del ayuntamiento de Estella durante el siglo XVIII», en *Estrellas y Lises del Barroco estellés*, Estella: Museo Gustavo de Maeztu, 2013, pp. 25-36), pero en un contexto político bastante más adverso como el de la Revolución Francesa. Mientras que en 1782 Maella duplicó un encargo, en principio tan sólo para Portugal con el único objeto de preservar su modelo, en 1789 Goya es reclamado para concebir un único prototipo que ambos pintores de cámara procederían a almacenar en sus respectivos talleres.

12. Aunque no se ha localizado el recibo original de Maella, en un listado de gastos de este año existe la siguiente partida: «[...] Por los 3 retratos de la Personas Rles. la de dn. Mariano Maella Nº 17. 3.600». *Cuenta General de las obras de Albañilería Carpinteria muebles y demás adornos*, firmado por Pedro Bernardo Casamayor y Juan José Goicoechea el 31 de octubre de 1783. Con motivo de la redacción de esta ficha también se ha localizado el recibo de marzo de 1783 por gastos en los marcos de estos retratos: «Cuenta de la obra qe yo Bartolomé de Borja maestro Dorador [...] Id. por el Dorado solo de tres marcos á la Italiana para los retratos de las Magestades; a doscients, quarenta rrs. de vellon cada uno. 720». Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría, c.ª 1124.

13. Hasta la fecha se pensaba que este modelo de los príncipes de Asturias articulado hacia 1782 por Mariano Maella detentaría su vigencia oficial sólo hasta el fallecimiento de Carlos III a finales de 1788. De hecho, resulta bastante probable que la versión de este prototipo, ya como reyes, que existe en el Real Monasterio de la Encarnación sea el propio original que se había custodiado todos estos años en su taller, pero modificado por los pinceles del valenciano. Al irrumpir en la corte la moderna iconografía de los reyes declamada por Francisco Goya no tendría ya demasiado sentido para Maella preservar este modelo anticuado, por lo que el pintor procedería a añadir las coronas reales, modernizar ciertos detalles de la indumentaria y del peinado de ella con el único objeto de al menos aprovecharlos en 1789 para las honras fúnebres de Carlos III o a lo mejor en las ceremonias de la proclamación del nuevo rey.

14. En un inventario de época de Carlos IV, los retratos de Carlos y María Luisa aparecen referidos en esta estancia, aunque se describan ya como monarcas: «[...] Un retrato del Rey nro. Sr. Carlos IV [...] Otro de la Reyna nra. Sra.». En el siguiente inventario de 1829, en época ya de Fernando VII, se encuentran sin embargo expuestos en otra dependencia: la Sala de Juntas de Gobierno. Archivo Histórico del Banco de España, c.ª 1128.

15. La irrupción del retrato de Carlos III por Goya sustituiría al del taller de Maella en el dosel de la Sala Grande de Juntas Generales, y lo relegaría a las paredes de la Sala de Juntas de Gobierno. *Ibidem*.

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 s 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 tambié 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 naciona 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, com crítico con el poder del rey y de sus ministros. La escena, además, refleja un equilibrio y grandeza qu 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.

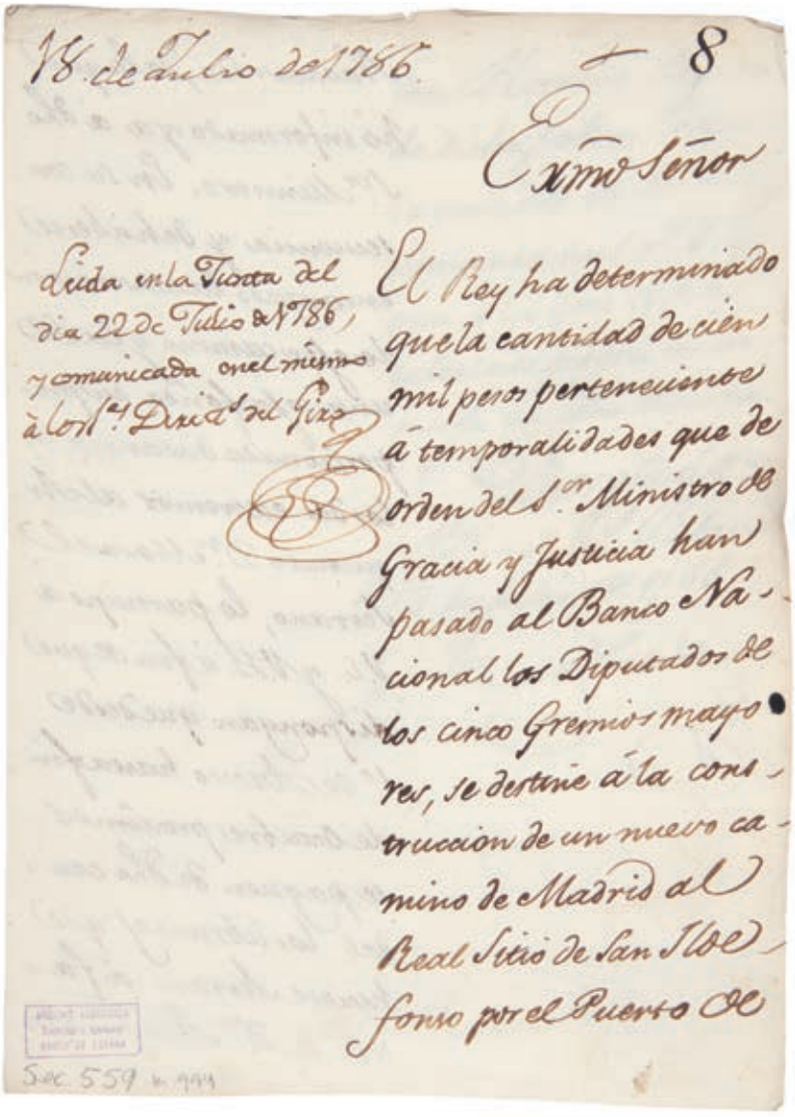
Al Canal Imperial alude el mapa a sus pies, apoyado en la mesa de trabajo, o los que están sobre esta, tal vez con otros proyectos, como los pasos abiertos para facilitar las comunicaciones en Despeñaperros, Sierra Morena, Guadarrama, Navacerrada y Somosierra (Figs. 1 y 2), en los que s dispone a trabajar 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 —propuest por Pignatelli— en la proyección y construcción de Canal Imperial. A Goya, como artista, le justifica el

PLAN DEL
CANAL DE ARAGON

Figs. 1 y 2
Real Orden, firmada por el conde de Floridablanca, que disponía la entrega de anticipos para costear las obras del camino de Madrid al Real Sitio de San Ildefonso por el puerto de Navacerrada.
18 de julio de 1786
Original, manuscrito, 2 hojas, 206 x 149 mm
AHBE, Secretaría, C. 994

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. **[M.M.]**


18. de Julio de 1786. 8

Exmo Señor

Leida en la Junta del dia 22 de Julio de 1786, y comunicada en el mismo à los Srs. Dirs. del Giro

El Rey ha determinado que la cantidad de cien mil pesos pertenecientes á temporalidades que de orden del Sr. Ministro de Gracia y Justicia han pasado al Banco Nacional los Diputados de los cinco Gremios mayores, se destine á la construccion de un nuevo camino de Madrid al Real Sitio de San Ildefonso por el Puerto de

Sec. 559 n. 999

Navacerrada, de lo que
he informado ya á Dho
Sor. Ministro. En su con-
secuencia y de haberse
encargado la construccion
de este camino y la de
una casa fonda en pro-
porcionada distancia de
los dos extremos al Ar-
quitecto Dn. Manuel
Serrano, lo participo á
V.E. y V.SS. á fin de que
dispongan que desde
1º de Agosto hasta fin
de Octubre proximos
se paguen de Dho cau-
dal las libranzas que
hiciere Serrano á fa-
vor de Dn. Antonio Ar-

ton Herranz Pagador
de dichas obras hasta
la cantidad de seiscientos
cincuenta mil r.s v.n qe
que es la que se ha
calculado podrá consu-
mirse en Dho tiempo.
Dios gue á V.E.
y V.SS. ms. as. el Palacio
18. de Julio de 1766.
El Conde de Floridablanca

Sres Directores del Banco Nacional

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. **[M.M]**

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 Exmo Sr. Conde/ de Gausa cava/llero gran cruz de la.../ Exmo 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. **[M.M]**

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

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. **[M.M]**

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

Pietro Melchiorre Ferrari

Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués de Matallana, 1785

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.
[A.P.S. actualizado por C.M.]

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

Francisco de Goya

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

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). **[M.M]**

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

Francisco de Goya

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

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. **[M.M]**

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

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. **[M.M]**

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

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. **[A.P.S, actualizado por C.M.]**

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

Francisco de Goya
El rey Carlos III, c. 1786

Óleo sobre lienzo
197 x 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 (Figs. 1 y 2).

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».

Figs. 1 y 2
Radiografía y reflectografía general de la obra
Cortesía del Museo Nacional del Prado, Madrid

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. **[M.M]**

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. **[M.M]**

Francisco de Goya
Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1786-1793

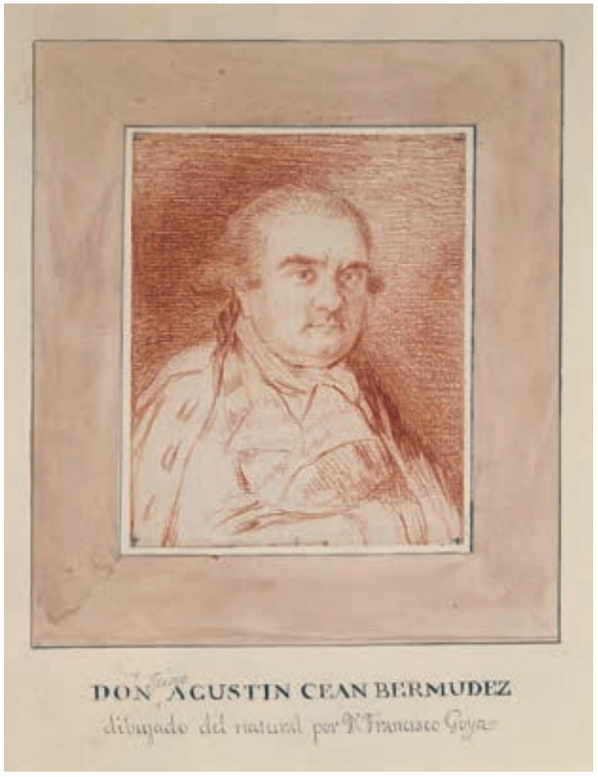
Óleo sobre lienzo
122 x 88 cm
Colección particular

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 (Fig. 1). 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, Szépművészeti 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

Fig. 1
Francisco de Goya
Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1798-99
Colección particular, Madrid



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. **[M.M]**

Agustín Esteve y Marqués

Retrato de Francisco Cabarrús, vizconde de Rambouillet y I conde de Cabarrús, c. 1798

Óleo sobre lienzo
198 × 119 cm
Adquirida en 2018 por el Banco de España
Colección Banco de España

De Francisco Cabarrús admiraban sus contemporáneos su inteligencia, su imaginación viva y fértil, el talento cultivado y la elocuencia fácil, capacidades que lo llevaron a desarrollar empresas y plantear reformas por las que, en la actualidad, se le considera el más radical de los ilustrados progresistas de nuestro país. Especializado en cuestiones de hacienda y finanzas, de incuestionable orientación hacia el liberalismo económico, se preocupó activamente por el desarrollo —sobre todo agrícola— del país, aunque también se manifestó sobre la Iglesia, la enseñanza, el divorcio o la prostitución (véase Ovidio García Regueiro: *Francisco Cabarrús: un personaje y su época*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, pp. 17-24; Jean-Louis Guereña: *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003, p. 41).

Este retrato debido a Agustín Esteve está concebido precisamente como un compendio del pensamiento político-económico del financiero francés, y de sus logros hasta ese momento. Cabarrús se representa sentado, ante una mesa sobre la que se hallan libros y diversos documentos, como si hubiera sido sorprendido en un momento de trabajo, tipología habitual en el retrato de representación durante los siglos XVIII y XIX. Dos de los tomos dispuestos sobre la mesa aluden a su papel de fundador del Banco Nacional de San Carlos (1782) y de la Real Compañía de Filipinas (1785), mientras que el titulado «Exposición al Consejo» tal vez corresponda con su *Discurso sobre la libertad de comercio concedida por S. M. a la América meridional*, que leyó en 1778 en una sesión de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, a la que pertenecía desde hacía dos años, y con el que apoyaba la política de comercio colonial propugnada por el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes. A su adhesión a esta línea de pensamiento del que fuera su protector también podría referirse el libro volcado sobre la mesa, en el que parece leerse «PEDRO/ REGA», posible alusión al *Tratado sobre la Regalía de Amortización* (1765). Sobre él apoyan legajos que remiten a sus ideas acerca del incremento de población útil en España y a la construcción del canal de Uceda (1775-79), también llamado «de Cabarrús», infraestructura con la que buscaba mejorar la eficacia de los regadíos en la zona. A esta empresa hidráulica sumó su apoyo —y la financiación por parte del Banco de San Carlos— a la ambiciosa apertura del canal de Guadarrama, con el que se pretendía abrir una vía navegable desde Madrid hasta el Atlántico, comunicando las aguas de los ríos Guadarrama, Manzanares, Tajo y Guadalquivir (1785-89), proyecto inconcluso que, sin embargo, queda reflejado en la pintura mediante el mapa sobre el que Cabarrús apoya su brazo y tal vez por medio del paraje que se ve desde la ventana. Por su parte, el papel que sostiene en la mano derecha recoge sus nombramientos como representante del Gobierno español en las conversaciones de la paz de Lille y como embajador en París (1797). Finalmente, su designación como consejero de Estado el 30 de octubre de ese mismo año queda plasmada a través del uniforme que luce, en el que destacan de forma inconfundible los motivos de ojos, referencia al personaje mitológico Argos que alude simbólicamente al carácter de guardián vigilante, siempre alerta, que habría de caracterizar a quienes tuvieran dicho cargo. La orla que completa el bordado en el extremo de la casaca, en la que alternan figuras de leones, castillos y flores de lis, identifica el uniforme como el modelo «grande», aprobado en julio de 1797 (véase Archivo General de Palacio, Administración General, legajo 980-2 y Planos, 4906).

En cambio, no hay referencia alguna a la concesión de los títulos nobiliarios de vizconde de Rambouillet y de conde de Cabarrús que recibió, respectivamente, en 1789 y 1790, posiblemente por la contradicción que suponía la aceptación de la nobleza con sus ideales, en especial con sus críticas al tradicionalismo y al papel de los nobles cortesanos. No obstante, esta falta fue subsanada por sus descendientes, pues hicieron fabricar para el retrato un marco rematado con el escudo familiar que integra el lema *fides publica*, el mismo utilizado por el Banco de San Carlos en sus billetes, y que Carlos IV le autorizó a emplear en el escudo de sus armas tras rehabilitarlo después del encarcelamiento que sufrió como consecuencia de una acusación de malversación de fondos. Sin embargo, este marco altera el mensaje original del retrato.

Por todo lo señalado, cabe datar esta obra en torno a 1798, como ya sugirió Soria,[1] pues no hay ningún elemento que lleve a pensar que se trate de uno de los dos retratos de Francisco Cabarrús encargados por su hijo Domingo a Esteve entre 1808 y 1810, salvo porque pueda llevar el citado uniforme para mostrar su nombramiento como ministro de Hacienda, cargo que obtuvo de José I en julio de 1808. Si bien, extraña que en el lienzo no haya otras referencias a la actividad de Cabarrús con posterioridad a 1798 y que, en cambio, esté aludiendo a cuestiones que se remontan a la década de 1760.

El retrato, que permaneció en poder de los descendientes de Cabarrús hasta su reciente venta, fue considerado como de Goya durante algún tiempo. Sin embargo, responde inconfundiblemente al modelo de Esteve. Frente a la mayor introspección psicológica que caracteriza a los retratos de aquel, Esteve otorga especial protagonismo a los elementos que indican la condición y logros del personaje, aunque capta eficazmente la fisonomía de Cabarrús y consigue transmitir, mediante la expresión de sus ojos y el gesto de su boca, la vivacidad y decisión que caracterizaban al financiero, que entonces tenía cuarenta y seis años. Por el contrario, resulta inexplicable la extraña disposición de la mano izquierda sobre la pierna, sin que se pueda constatar si Cabarrús tuvo algún defecto en esa mano o si se trata de una incomprensible incorrección anatómica debida al pintor. Como en su pintura de estos años, Esteve ha utilizado muy poca materia pictórica para pintarlo y deja la preparación a la vista en numerosos puntos, algo que resulta especialmente sutil en el paisaje. **[V.A.]**

1. Soria, Martín S.: *Agustín Esteve y Goya*, Valencia: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957, p. 104, n.º 54.

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.[1]

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. **[V.A.]**

1. Banco de España, Archivo histórico y general, Secretaría, Actas de la Comisión de Administración, 1892-1900, signatura: 678; y Actas del Consejo de gobierno, signatura: C. 3043.

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 **[A.A.H.]**

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». **[A.A.H.]**

El Banco Español de San Fernando, el Banco de Isabel II y el Banco de España

R.v.^{on} 2.328

Carlos G. Navarro

Los debidos retratos. Epifanías románticas del poder y del dinero en el Banco de España

El Banco de España atesora una colección de pintura con cerca de medio centenar de obras del siglo XIX, entre las que predominan, muy abundantemente, los retratos. Estos son, además, las únicas obras de arte del periodo que fueron encargadas o adquiridas por la institución a sus autores. Se trata por tanto de un conjunto naturalmente unido al pulso histórico del establecimiento —a las varias instituciones de las que, en realidad, se compone en la actualidad—, que se ha definido a lo largo de ese siglo hasta convertirse en el poderoso organismo de control del dinero que es hoy.

En la España de la centuria antepasada, los banqueros —y de manera incipiente y concreta, algunos bancos privados— se revelaron como los principales coleccionistas de pintura antigua y los primordiales mecenas del arte contemporáneo. Sin embargo, la primera institución que los representaba y que acabaría por gobernarlos, mantuvo, lejos de rivalizar con ellos, una templada relación con las Bellas Artes. Estas fueron solicitadas sobre todo por su función de representación iconográfica. Quizá solo la formación de la galería de efigies de los fundadores del Banco de España, cuyas identidades quedaron allí inmortalizadas, desafiaba el carácter transitorio que tuvo la institución durante la primera mitad del siglo.

Los retratos que han llegado hasta nosotros adquieren, por tanto, un valor consonante, claro y preciso, que sirve para poner rostro humano a una institución nacida en la Ilustración, bajo el signo del progreso, pero también de la reivindicación del individuo como medida de todas las cosas, propia de la cultura romántica. Los responsables del Banco de España comprendieron la importancia que habría de tener su asociación visual con el poder político y reivindicaron, en primer lugar, a sus regios fundadores, a través de unos retratos que hoy componen la sucesión de obras más importantes conservadas en el Banco de España. Los retratos de los reyes —que en ocasiones llegaron a ser instalados bajo palio en las salas de mayor representación de las instituciones bancarias a las que fueron destinadas— se identificaban así como los principales validadores de sus políticas públicas. Precisamente, esa vinculación fue la que terminó de decidir la naturaleza pública de esta institución. Estos bancos honraban adecuadamente a sus soberanos pero también dejaban memoria de sus principales empleados y de su aspecto ennoblecido. El recuerdo de todos ellos —con la excepcional presencia femenina de algunas reinas— se convirtió en el principal ornamento de los edificios que albergaron las distintas sedes del Banco durante el siglo XIX, haciendo de él un lugar respetable y sólido.

La sucesión de retratos reales que acumula esta colección se vio sometida a un considerable trasiego durante el siglo XIX, y recorrió las dependencias de sus antiguas sedes hasta encontrarles un sitio en el que permanecieron con dignidad; ese hecho lo confirma el baile de sus ubicaciones en los distintos inventarios de las colecciones, una vez acabado el reinado del monarca que representaban. En cierto modo, esas apariciones y desapariciones de los muros de la entidad recuerdan al divertido relato de Mesonero Romanos llamado «El retrato»,[1] en el que la efigie de un amigo del narrador va pasando por numerosas vicisitudes desde que es pintada y presentada al retratado, hasta que tras su muerte su viuda lo expone a un verdadero periplo imaginario de desventuras, que acaban por fin con su adquisición por parte del escritor: toda una pesadilla romántica sobre la fragilidad de la identidad personal, vertida en la fortuna de una pintura que parece rayar lo real en los retratos colgados en los muros del Banco de España.

Además de los reales, la aparición esporádica de retratos de algunos de los personajes históricos más estrechamente vinculados a la creación de cada una de las entidades que generaron el Banco de España terminó de conformar el carácter del núcleo histórico de esta colección y perfeccionó la identidad de la institución. A partir de la sesión de 18 de mayo de 1881 se estableció un protocolo, más

1. Ramón de Mesonero Romanos: «El retrato», en Enrique Rubio Cremades (ed.): *Escenas y tipos matritenses*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 136-146. Sobre el mismo, véanse: Russell Sebold: «Comedia clásica y novela moderna en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos», *Bulletin hispanique*, julio 1981, 83, 3-4, pp. 331-377; Leonardo Romero Tovar: «Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela», en *La lira de ébano: escritos sobre el romanticismo español*, Málaga: Universidad de Málaga, 2010, pp. 235-253; Ramón Espejo-Saavedra: «Relato y ensayo en "El retrato" de Mesonero Romanos», *Decimonónica*, vol. 10, n.º 1, pp. 64-77.

o menos organizado, para la elaboración de una iconoteca propia, conformada esencialmente por los gobernadores del Banco, que fue la fuente primordial de su patrimonio artístico. Se establecía un modelo pautado de retratos de sus rectores, que deberían imitar al de Juan de Trúpita, pintado por Rafael Benjumea[2] (Fig. 1). Esa decisión ponía fin al conjunto de decisiones espontáneas que habían generado el anárquico e irregular núcleo del conjunto, y daba carta de naturaleza definitiva al papel concedido a los retratos en la colección como su centro sustancial. Pero es que, más allá de la ordenada historia material que puede seguirse a través de los documentos asociados a esta colección, en los años anteriores a dicha normalización, cuando los encargos realizados a los pintores se asumieron desde prácticas menos institucionales y más ligadas a las voluntades particulares, o a coyunturas puntuales, se vislumbran con mayor nitidez los virajes ideológicos que los responsables de la institución describieron en cada momento. El proceso de selección de los pintores —todos obviamente activos en la corte— supone un posicionamiento consciente de los responsables del Banco en el complejo escenario de la escena cultural española.

Fig. 1
Rafael Díaz de Benjumea
***Juan Bautista Trúpita*, 1881**
Óleo sobre lienzo, 126,5 x 103 cm
Colección Banco de España

El punto de partida: los retratos de adulación fernandina

Así, es lógico que el primer núcleo de retratos del siglo XIX que puede establecerse con nitidez sea el correspondiente a Fernando VII. Es bien conocido que «El deseado» desplegó sobre su propia imagen artística un férreo control que, inspirado por un deseo de necesaria propaganda, estabilizó su temible silueta sobre un trono que había sufrido en poco tiempo serias y muy variadas tribulaciones. Preterido Goya (1746-1828) por Vicente López (1772-1850), se consolidó en su Cámara una imagen grandilocuente y evocadora de los monarcas del Antiguo Régimen que, aunque no tuvo continuidad tras su desaparición, y a pesar de su anacronismo, contó con innumerables ejemplos. Los autores de esas imágenes autorizadas de la monarquía, iconos de adulación al rey Fernando, se señalaron a sí mismos por un espíritu de fidelidad al monarca que rayaba en la devoción, y quedaban, por lo tanto, lejos de la profundidad crítica de los retratos ilustrados que se habían conocido en la generación anterior. El Banco de San Carlos encargó a mediados de 1828 el que, desde luego, ha de considerarse el más importante del conjunto de retratos de Fernando VII que ahora guarda el Banco de España. Vicente López —el retratista fernandino por antonomasia— recibió la petición, pero tanto se demoró en entregar su obra que ya fue pagada, en 1832, por su institución heredera, el Banco de San Fernando. El lienzo no defraudó en cuanto a sus resultados y ha de considerarse la natural continuación histórica del espectacular conjunto de obras de Francisco de Goya que conserva la actual institución.

Concebido a partir de un dibujo que guarda la Biblioteca Nacional destinado a la elaboración de otro retrato propagandístico,[3] el gran retrato de *Fernando VII sentado* (pág. 107) es uno de los más escogidos ejemplos de la retratística real de este periodo y constituye una singular aportación de López, por su sinceridad al representar la apariencia del rey abotargada e inconsciente. López representó en el dibujo al monarca junto a su hermano, ambos como protectores de las Bellas Artes. El artista nunca llegó a pintar esa imagen que había preparado, y la figura de Carlos María Isidro se alejó paulatinamente de la de su hermano, hasta ofrecerle manifiesta hostilidad, por lo que evidentemente su iconografía fue descartada. Así, López individualizó al monarca en otro pliego, en el que aparece ya con la apariencia de esta obra, que ha de considerarse un segundo paso del proceso de elaboración. El pintor desde luego cumplió así el propósito adulatorio, pero queda claro que, aunque no

2. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: *Colección de pinturas del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988, p. 166.
3. Sobre este retrato y sus dibujos, véase José Luis Díez: *Vicente López (1772-1850)*, dos vols., Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 92-93.

Fig. 2
Luis de la Cruz y Ríos
***Fernando VII*, 1833**
Óleo sobre lienzo, 74 x 59 cm
Colección Banco de España

Fig. 3
Luis de la Cruz y Ríos
***María Cristina de Borbón*, 1833**
Óleo sobre lienzo, 74 x 60 cm
Colección Banco de España

está preso del espíritu crítico ilustrado, fue, desde luego, un talento analítico que no dejó escapar las pobres cualidades humanas del rey de España.

Sin embargo, el retrato real más temprano de ese reinado conservado en la colección —que estuvo atribuido a José de Madrazo (1781-1859) de antiguo[4] y ya ha sido convenientemente restituido a su verdadero autor, Zacarías González Velázquez (1763-1834)—[5] tiene otro calado. Representa al monarca *Fernando VII* (pág. 103), bajo palio, ante un trono con sus cifras bordadas en el respaldo; sobre él descansa su manto real y al otro lado, en un bufete, reposa su corona. El rey va vestido de uniforme de Capitán General, con la banda de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y con el toisón de oro. Se trata por tanto de un retrato de aparato, en el que el monarca aparenta una edad de casi cuarenta años, tal y como describió Gállego, por lo que cabe situarlo en el arranque de la década de los años veinte. No se conoce con exactitud la procedencia de este retrato (aunque se asoció a una vieja referencia de un retrato del rey pintado para un particular, con el que, dado el despliegue oficial de la composición, resulta difícil relacionarlo), pero sí que sirvió para las funciones públicas por el matrimonio de Fernando VII y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, su cuarta esposa, porque el retrato ya se encontraba entonces en el Banco de San Fernando,[6] así que su datación ha de ser anterior a 1828, fecha en que se encarga la obra de López.

La obra carece de consistencia en su dibujo, como puede apreciarse en la perspectiva de la arquitectura o en el trono, ligeramente deformado por efecto de esta. Por otro lado, la ejecución de la pintura, sintética y líquida, simplificó algunos elementos decorativos, como las quimeras que sirven de patas del bufete. Sin embargo, el artista se concentró en la figura del monarca, cuyo inexpresivo rostro, idealizado e inmóvil, está iluminado suavemente; a cambio empleó una luz contrastada e intensa para modelar el cuerpo y en particular las piernas del rey, disimulando en cierto modo la redondez de sus formas. No cabe duda de que la pintura era de una calidad escasa para la destacada importancia de la institución a la que pertenecía, sobre todo para la cultura adulatoria de la corte fernandina, en la que una obra como esta hubo de juzgarse pronto como pasada de moda. Pero, sobre todo, se trata de un retrato vacío de todo rastro humano del rey. Sus rasgos son reconocibles, pero no alberga ninguna clase de expresión, ni puede inferirse su carácter.

Abundando en esa clase de efigies herméticas, la institución conserva además una interesante pareja de retratos que representan al rey *Fernando VII* y a

4. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: *op. cit.*, cat. n.º 89, p. 176.
5. Bertha Núñez Bernis: *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p. 221.
6. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: *op. cit.*, p. 168.

su cuarta y última mujer, la reina *María Cristina de Borbón-Dos Sicilias*, realizados por Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853) (Figs. 2 y 3). Están datados en 1833, es decir, el último año de vida del monarca. Este aparece idealizado, pero con los rasgos marcados, en comparación con el aspecto que muestra en otros lienzos anteriores del mismo autor. El rey lleva el toisón en la corbata y la Gran Cruz y banda de Carlos III. La reina comparece con la Orden de María Luisa. Es un formato similar a la pareja que guarda el Prado, procedente de la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón, datada en 1825, que representa al mismo rey con su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia.[7] Con la pareja de retratos anteriores, los dos de Luis de la Cruz conforman un conjunto de obras de arte uniforme, todas realizadas por artistas fieles al monarca, asentados en la corte y que de un modo u otro ayudaron a afirmar la figura del rey Fernando. López y González Velázquez eran rigurosos adeptos a su régimen absolutista, tal y como cabía esperar, y participaron desde una posición militante en la elaboración de su imagen áulica; el posicionamiento de Luis de la Cruz respecto al régimen absolutista pasó de la necesaria adaptación y asunción de la nueva situación, hasta ser después un comprometido defensor del absolutismo fernandino, como pintor y como militar, pues llegó a combatir contra los elementos liberales de la corte y verdaderamente proactivo en su eliminación, hasta el punto de deber buena parte de los ascensos y reconocimientos en su carrera a su pronunciamiento a favor de las más radicales posiciones del rey. Sin embargo, sus obras y la de González Velázquez no transparentan la personalidad de su modelo, mientras que López, con sus halagadoras habilidades, analiza de un modo implacable a Fernando VII.

Así, la única pincelada discordante de la cronología absolutista la propone el retrato de Pedro Sáinz de Andino (pág. 105), realizado en los últimos momentos del reinado de Fernando VII por Antonio María Esquivel (1806-1857), un pintor liberal e ideológicamente contrario al régimen absolutista —que se opuso a la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis alistándose entre sus combatientes—[8] para uno de los primeros servidores del Banco. Sáinz de Andino fue un jurista de gran reputación y comparece aquí como redactor de varias normas económicas claves del régimen fernandino, pero, sobre todo, se conserva su retrato en el Banco por ser el redactor del proyecto que habría de convertirse en decreto de fundación del Banco de San Fernando, la mayor empresa económica nacional de su reinado. Pero la biografía de Sáinz de Andino esconde también ciertos capítulos que se remontan a los tiempos de su vida en Sevilla —lugar de origen de Esquivel, precisamente— en los que, al parecer, quedó señalado como afrancesado. Sin duda, la presencia de esa obra de 1831 en el Banco supone un ejemplo de alteridad ideológica, orientada hacia el liberalismo de su época. Tras la muerte del monarca, ni López ni los pintores de su entorno ideológico volvieron a recibir otros encargos oficiales significativos de la institución, mientras que fueron precisamente Esquivel y su círculo quienes asumieron algunos de los encargos más importantes.

Las nuevas imágenes liberales

La elección de Esquivel como retratista de Sáinz de Andino no sorprende, porque la postura claramente liberal del pintor era la más adecuada para inmortalizar al autor del decreto mencionado, pero tampoco el que retratara más de quince años después a Juan José García-Carrasco (pág. 115), militante liberal en tiempos fernandinos y fundador del Banco de Isabel II. Queda claro que los creadores de los primeros grandes bancos españoles se apoyaban en la misma ideología liberal que Esquivel había defendido, jugándose la vida, por lo que, a falta de documentación más completa, podemos entender que existió cierta afinidad entre estos clientes y el artista. El retrato de Ramón de Santillán (pág. 119) fue pintado por José Gutiérrez de la Vega (1781-1865), íntimo amigo y correligionario de Esquivel, y además pensado claramente como respuesta —o acompañamiento artístico— al retrato de Fernando VII de López, y cuya audacia, ambición y calidad técnica lo señalan entre las mejores piezas conservadas en la casa. Si en tiempos de Fernando VII se había transformado el Banco de San Carlos en el de San Fernando, Santillán fue el artífice de la absorción del Banco de Isabel II por este último y, con ello, del nacimiento del germen del actual Banco de España como organismo del Estado, por lo que la réplica del retrato real estaba plenamente justificada. La imagen de los tres padres de las instituciones decimonónicas que conformaron el Banco de España quedaron así realizadas por unos artistas que no escondieron su posición ideológica de clara defensa del liberalismo en los años del Absolutismo.

El sesgo político que manifiesta el rumbo artístico que tomó la incipiente colección se confirma, sobre todo, en la elección de Esquivel y Gutiérrez para elaborar las imágenes principales de la nueva reina. Así, para el nuevo retrato de Isabel II encargado por el Banco de San Fernando tras la muerte del Fernando VII, contaron con Antonio María Esquivel. El retrato no puede ser más sutil en cuanto a las preocupaciones liberales relativas

7. Antonio Rumeu de Armas: *Luis de la Cruz y Ríos*, Gobierno de Canarias, 1997, pp. 105 y 114.
8. Antonio de la Banda y Vargas: *Antonio María Esquivel* (col. Arte Hispalense), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 27-57.

Fig. 4
José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra
***Isabel II*, 1845**
Óleo sobre lienzo, 223,50 x 162,50 cm
Museo Nacional del Romanticismo, Madrid

al asentamiento en el trono de la joven reina y, desde luego, el trabajo fue muy esmerado. Se trata de una de las grandes piezas de su producción madrileña, que no siempre ha sido bien valorada y que debe de situarse en el arranque de un desarrollo más amplio de imágenes isabelinas, todas ellas cargadas de interés. Con un atuendo propio de una niña, la reina porta además los signos de su alta posición, en una compleja imagen que interpela directamente a la tierna condición infantil de la soberana, como alusión a la propia fragilidad del régimen político que se abría camino (pág. 111).[9]

Por su parte, el Banco de Isabel II también encargó a José Gutiérrez de la Vega un retrato de Isabel II (Fig. 4), que ha de considerarse una de las obras más destacadas de toda su producción y una de las que mayor fortuna le han granjeado. La obra, conservada hoy en el Museo del Romanticismo,[10] representa a la hija de Fernando VII ante el trono y bajo un dosel. A su derecha, sobre un bufete en el que están bordadas las armas de la reina, están dispuestos la corona y el cetro, ante un horizonte abierto de paisaje y arquitecturas palaciegas. La reina viste un traje de corte con manto y lleva la banda con las condecoraciones de las órdenes a las que pertenecía, esto es, la de las Damas de María Luisa, la de Santa Isabel, la de Portugal y la de Nuestra Señora de la Concepción de Villaviciosa, con sus respectivas cruces y lo que parece una medalla cortesana. Por si fuera poco, Isabel se lleva la mano al pecho, para sujetar una miniatura, prendida en una espectacular joya de la que salen hacia su espalda dos sartas de gruesas perlas. El vestido es particularmente suntuoso: en color blanco, como corresponde a su condición de Reina Católica, se adorna con tres volantes de blonda de encaje con aplicaciones de hilos dorados, que también lleva en la berta y en las bocamangas. El velo de la reina, compuesto de la misma clase de blonda, es efectista y sensual igual que todo su atuendo, como el hecho de que el pintor decidiera dejar sus hombros al descubierto. El manto, de tonos rosas irisados y forrado en malva, contribuye a subrayar la feminidad sugerente de la modelo, pero, fundamentalmente, sirve de ocasión al artista para insistir en su suntuosa apariencia. La obra está, por tanto, concebida como un retrato oficial, de aparato, que satisficiera las funciones públicas y de representación, tal y como requería un establecimiento como el Banco que llevaba su nombre.

La pintura está firmada en Madrid, en 1845, justo el año en que debió ser entregada al Banco. En mayo del año siguiente saltaba a la prensa la noticia de que, entre los preparativos para la inminente exposición de pinturas que se estaba organizando en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, Gutiérrez de la Vega había solicitado al Banco de Isabel II permiso para exponer el retrato. El propósito de la exposición del Liceo de ese año era mostrar tesoros de la pintura de la primera mitad del siglo XIX, desde Goya en adelante, que no estuvieran normalmente a la vista del público y que fueran considerados de excepcional calidad, para contemplar la evolución de la escuela española en la primera mitad de la centuria, por lo que el artista obtuvo la autorización de presentarlo allí.[11]

En su comparecencia pública el lienzo no pasó inadvertido. Hubo muchos cronistas que alabaron el

9. Sobre el complejo proceso de la creación de la imagen de Isabel II como reina, véanse: Carlos Reyero: «Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina», en Juan Sisinio Pérez Garzón: *Isabel II: los espejos de la reina*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 231-246; José Luis Díez: *La pintura isabelina: Arte y política*, Madrid: RAH, 2010, pp. 33-41; y Carlos Reyero: *Monarquía y Romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, 2015.

10. Ana María Arias de Cossío: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid: Fundación Vega Inclán, 1978, p. 77, n.º 83, fig. 109; sobre su identificación con el del Banco de España: Aranzazú Pérez Sánchez: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid: FUE, 2005, p. 428.

11. La petición y su concesión se conservan en el Archivo del Banco de España, A. 952, acta 127, 16 de mayo de 1846, *cit. apud* Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: *op. cit.*, p. 172. La noticia saltó inmediatamente a la prensa. Lo recogen, por ejemplo: *La Esperanza*, 22/5/1846, p. 4; *El Heraldo*, 24/5/1846, p. 3.

efecto vaporoso del cuadro como una de sus mejores virtudes.[12] Así, el crítico de *El Heraldo* destaca «que tiene una excelente entonación y que está hecho con suma facilidad y ligereza de toque. Pertenece al Banco de Isabel II». Para un periódico como *El Siglo Pintoresco*, el cuadro «tiene escelente entonación y gran verdad», y, para *El Tiempo*, se trata de un «cuadro bellísimo en que está felizmente unida, a toda la verdad que se requiere en un retrato, toda la idealidad que esta clase de obras puede consentir». Sin embargo, no parece que la opinión sobre la calidad de esa pintura fuera unánime, puesto que se publicaron pareceres más osados, al tratarse la modelo de una persona regia como Isabel II. Así, la *Revista de Europa* destacó que la reina «parece cubierta con un velo de plata. El autor se ha figurado que S. M. era alguna Willi y más bien que al óleo parece que pinta al humo. El retrato, o lo que sea, está mal dibujado y en las manos es donde particularmente se nota la incorrección».[13] Tanto la idea de vaporosidad y la crítica al estilo deshecho de Gutiérrez de la Vega, como, sobre todo, la inapropiada calificación a la reina —que veladamente tiene que ver con el hecho de llevar los hombros al descubierto— permiten comprender bien que la obra del Museo del Romanticismo distaba de ser una imagen completamente normalizada para el gusto español de la época y que la invitación sensual que trasmite la pastosa jugosidad de los brillos de su atuendo no estaba pensada para todos los públicos habituales a una exposición de mediados del siglo XIX.

Al poco de cerrarse la exposición del Liceo, en octubre de ese mismo año de 1846, la reina contrajo matrimonio, y el cuadro de José Gutiérrez de la Vega vivió otro representativo momento, puesto que se colocó en la fachada del ya Banco Español de San Fernando, con el que el de Isabel II acababa de fusionarse.[14]

Además del que debería ser el retrato femenino protagonista de la colección romántica del Banco de España, han llegado otras imágenes de Isabel II de distinta calidad y de relativo interés artístico, todas ellas bien conservadas, que componen una verdadera galería histórica de la soberana con un hilván común: fueron realizadas por pintores especialistas en replicar el arte de los maestros más destacados de la escena romántica española y cubren en total las edades y apariencias de Isabel II como reina de España.

Tras el retrato de niña de Esquivel y antes de que la pintara Gutiérrez de la Vega, ya como una mujer, el año antes de su boda, otro artista —quizá Bernardo

Fig. 5
Juan Laurent y Minier
***Isabel II*, c. 1860**
Albúmina, 9,30 x 5,70 cm
Museo Nacional del Romanticismo, Madrid

López Piquer— la retrató sentada en el trono, en una demostración discreta y poco expresiva del talento de ese pintor. Se ignora su procedencia, y la reina, una muchacha muy joven todavía, aparece asimilada a la decoración que la rodea en una imagen de la más pura herencia de López Portaña. Es desde luego el único retorno, no ya de López, sino de uno de sus hijos, en tiempos en los que la pintura de su estilo no era particularmente valorada y gozaba solo del favor de un público muy concreto; el retrato del *Marqués de Montevirgen* (Fig. 6), obra de López, llegó al Banco de España en el último cuarto del siglo XX, a modo de inversión, debido a la buena calidad de la obra.

Junto a la copia anónima del retrato de *Isabel II* (pág. 117) de Federico de Madrazo (1815-1894) —una pintura correcta, de utilidad representativa, que deja testimonio de la imagen más difundida de la reina, pero sin un destacado valor artístico—, destaca el imponente retrato de *Isabel II* con manto

12. *El español*, 19 de julio de 1846, p. 3.
13. Véase Aranzazú Pérez Sánchez: *op. cit.*, p. 428.
14. *Semanario pintoresco español*, 1/11/1846, n.º 44, p. 1.

Fig. 6
Vicente López Portaña
José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y III marqués de San Carlos, 1841
Óleo sobre lienzo, 128 × 95 cm
Colección Banco de España

y traje de corte, adornado por heráldicos leones y castillos, por el que Benito Soriano Murillo (pág. 123), colaborador habitual e íntimo amigo de Federico de Madrazo, cobró veinte mil reales en febrero de 1864,[15] cuatro años antes de que la reina, exiliada, se instalara en París para no volver al trono. Se trata de un nítido ejemplo del procedimiento que el entorno de Federico de Madrazo siguió para multiplicar imágenes de la reina, recurriendo a repertorios perfectamente establecidos, para satisfacer así la inabarcable necesidad de replicación oficial de su fisonomía durante los años de su reinado. Soriano Murillo debió de servirse como punto de partida de alguna de las fotografías de Laurent (Fig. 5) tomadas en torno a 1861, en las que la reina posa con este vestido imponente y emblemático. Se conocen varios ejemplares de ellas, como las conservadas en el Museo del Romanticismo[16] o en el Museo de Historia de Madrid,[17] en las que aparece adornada con las mismas condecoraciones y con idénticas joyas. La inspiración de esta obra en una fotografía y no en un posado directo de la soberana ante el pintor, explicaría su rictus hierático, así como la falta de entonación de sus carnaciones; por otro lado, esas cualidades contribuyen a la voluntad icónica que hay detrás de la ejecución de esta obra, en la que la reina está deshumanizada y casi trasmutada en el concepto mismo de la monarquía, como sucediera a menudo en las alegorías que llegó a encarnar.
El posado es, obviamente, de repertorio, también tomado originariamente de una fotografía, pero se reconoce entre los ejemplares producidos por ese entorno, aunque no se conoce que el propio Madrazo llegara a usarlo. Es el mismo exactamente empleado, por ejemplo, por Hernández Amores, también discípulo de Federico de Madrazo, en un retrato de medio cuerpo que el Museo del Prado tiene depositado en el Ministerio de Agricultura,[18] en igual formato, usado por Luis de Madrazo en otro par que guarda la Colección de la Comunidad de Madrid[19] y, con una ligera variación en la mano izquierda, en la Universidad de Granada,[20] sólo por citar algunos salidos del entorno de Federico de Madrazo.[21] Es, exactamente, la misma pose que puede detectarse en un retrato real de cuerpo entero pintado por un discípulo de Madrazo y que hoy guarda el Museo de Ponce,[22] donde es erróneamente atribuido al propio Federico de Madrazo: de mano claramente distinta, el anónimo autor de la obra en el museo portorriqueño —quizá el propio Soriano Murillo— cambió el fondo y el vestido. La interminable colección de variaciones es la más clara revelación de que la maquinaria isabelina tuvo, en el entorno de Federico de Madrazo, el más productivo caudal de imágenes ideales de Isabel II, en las que aparece siempre con el debido decoro, adecuadamente presentada y con una rigurosa comparecencia de todos los atributos que le eran propios, idealizada y casi sin ningún rasgo de su propia personalidad.

15. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: op. cit., p. 183.
16. Jean Laurent, Isabel II, Carte de visite. Albúmina sobre cartón, 93 × 57 mm. Madrid, Museo del Romanticismo, CE30000.
17. Jean Laurent, Isabel II, Carte de visite. Albúmina sobre cartón, 92 × 55 mm. Madrid, Museo de Historia, 1991/018/0001-001
18. Francisco de los Santos (ed.): Catálogo de pintura y escultura: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, Madrid: MAPAMA, 2018, p. 365.
19. Carlos González López y Montserrat Martí Ayxela: El Mundo de los Madrazo: Colección de la Comunidad de Madrid, Madrid: Comunidad de Madrid, 2007, pp. 266-267
20. Lola Caparrós Masegosa: «Retrato de Isabel II», en Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 112-114.
21. José Luis Díez: «Federico de Madrazo. El inventario de sus pinturas», en Díez (ed.): Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 452, cat. n.º 252 recoge otros dos, uno en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, el otro en la Universidad Complutense de Madrid, que atribuye a Luis de Madrazo o al propio Soriano Murillo.
22. Pérez D'Ors: *Museo de Arte Ponce: colección española*, Barcelona: RM Verlag; México: Editorial RM, 2016, pp. 90-93.

Fig. 7
Carlos Luis de Ribera y Fieve
***Amadeo I de Saboya*, 1871** Óleo sobre lienzo, 223 x 143 cm
Colección Banco de España

Fig. 8
Federico de Madrazo y Kuntz
***Pedro Salaverría*, c. 1881** Óleo sobre lienzo, 188 x 114 cm
Colección Banco de España

Pero el moderado lenguaje del purismo de tradición nazarena conserva otras obras indispensables en la colección del Banco de España. La más importante de todo el entorno purista es sin duda el retrato del *Duque de Osuna* (pág. 113) realizado por el propio Federico de Madrazo, que se considera una de las cimas del retrato romántico español y una de las esencias del género en todo el siglo XIX se trata sin embargo de una obra que ha llegado a la colección relativamente tarde, avanzado el siglo y como fruto de una adquisición contemporánea sin relación con la historia del Banco, por lo que no es representativa de las adquisiciones o encargos en torno a los que se formó el núcleo de la colección, que conserva, como cierre de la propia labor como retratista de Federico de Madrazo, una pintura de extraordinaria calidad plástica: el retrato de Pedro Salaverría, de 1883 (Fig. 8). El Museo del Prado guarda un estudio de la cabeza del modelo[23] para esta obra que, realizada por el artista en sus años más tardíos, es concebida como eco del retrato de Ramón de Santillán, con el que comparte medidas y del que replica su pose. Con su forma delicada y serena de representar a los personajes más variados, Madrazo asumió la importancia del encargo y cumplió sus propósitos. El riguroso dibujo de su composición y la limpieza certera del modelado de la figura se inspira en los modos de sus propios hijos, por lo que, además, prueba el deseo de *aggiornamento* del maestro en sus años finales.

El lenguaje idealista del purismo caló en la institución, como muestra el retrato que Carlos Luis de Ribera (1815-1891) realizó del rey *Amadeo I de Saboya* (Fig. 7), en unas fechas ya tardías para la pervivencia de este estilo, cuando triunfaba el gusto por el realismo de Rosales y de Fortuny. Con esa elección tan anacrónica quedaban puestas las bases del gusto que dominó la realización de los siguientes retratos que irían llegando, años después y hasta el fin del siglo, a la colección del Banco de España, marcados por un realismo moderadamente idealizado, faltos por completo de compromiso estético y consagrados, en realidad, a la más tibia y complaciente inmortalidad.

23. José Luis Díez: *op. cit.*, p. 456.

Obras y comentarios (II)

Zacarías González Velázquez
Fernando VII, c. 1820

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. **[J.P.]**

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

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

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. **[C.G.N.]**

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

PROYECTO
DE
CODIGO DE COMER
CIO Y DE
CODIGO CRIMINAL
PEDRO SAINZ DE
ANDINO

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 (Fig. 1), 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 (Fig. 2). 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

Fig. 1
Vicente López
Fernando VII sentado, c. 1829-1831
Lápiz negro y aguada de tinta sepia sobre papel agarbanzado, 160 × 133 mm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Fig. 2
Vicente López
Fernando VII y el infante Carlos María Isidro, protectores de las Tres Nobles Artes, c. 1829-1831
Lápiz y aguada de tinta sepia sobre papel blanco verjurado, 190 × 121 mm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

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 14000 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. **[C.G.N.]**

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

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,[1] 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. **[C.G.N.]**

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

1. Reyero, Carlos: «Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina», en Pérez Garzón, Juan Sisinio (ed.): *Isabel II, los espejos de la reina*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2004, pp. 231-246.

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[1]. 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 (Fig. 1), 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». **[C.G.N.]**

Fig. 1
Federico de Madrazo
Apunte del retrato del Duque de Osuna (fragmento), c. 1844
Lápiz sobre papel, 128 × 130 mm
Museo Nacional del Prado, Madrid

1. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso: *Colección de pinturas del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988, cat. n.º 86, p. 175.

D. Pedro Tellez Giron, XI. dvqve de Osv na.
F. de Madrazo. 1844.

Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina

Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I conde de Santa Olalla, c. 1847

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. **[C.G.N.]**

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».

Anónimo. Copia de Federico de Madrazo y Kuntz
Isabel II, c. 1850

Óleo sobre lienzo
143 × 100 cm
Adquirida probablemente por el Banco Español de San Fernando hacia 1850
Colección Banco de España

Federico realizó varios retratos de Isabel II. Debido al considerable número de copias que proliferaron de tres de ellos, debe entenderse que recibieron el uso de efigies oficiales en distintas sedes de organismos e instituciones públicas, así como en colecciones aristocráticas y burguesas que los emplearon como una muestra de adhesión al poder isabelino. Las dos primeras versiones del retrato oficial de la reina ideadas por Madrazo fueron pintadas a lo largo de la década de los años cuarenta, en 1844 y 1848 respectivamente, y representan a la soberana vestida con un imponente traje de seda blanca, como corresponde a las reinas católicas (Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Madrid, Museo del Prado); se han mencionado ya algunas de las principales réplicas y copias realizadas en tiempos isabelinos de ambas y, aunque gozaron de un eco notable, su difusión todavía rivalizó con los retratos de la soberana de otros artistas que a lo largo de esa década intentaron ganar el pulso a Madrazo. Sin embargo, la tercera versión de ese retrato (Roma, Embajada de España ante la Santa Sede) (Fig. 1) —que representa a Isabel II a la edad de veinte años vestida con un suntuoso traje de corte de raso de color azul adornado con cuatro volantes de encaje y plumas— fue el más espectacular de los retratos reales concebidos por Madrazo y el más eficaz en cuanto a la trasmisión de la imagen oficial de la reina. El número de obras conocidas asociadas a esta gran pintura supera con mucho el del resto de los retratos de Isabel II realizados durante su reinado. Así, ha de considerarse como su imagen más divulgada y de la que se conocen probablemente un mayor número de réplicas, copias y versiones. La reina, peinada en dos bandós sobre el rostro que se recogen en su nuca, porta una espectacular diadema de brillantes y perlas con forma de pera de la que está prendido un delicado velo de encaje. El escote, amplio y generoso, permite ver sus hombros y se adorna con un espléndido collar de perlas; sobre distintas vueltas del encaje plateado, decoran el vestido otras perlas, de gran tamaño, como la de ambas manillas de broche. Dos fíbulas en el hombro y en el pecho sujetan las bandas que luce la reina, que son las de la Orden de la reina María Luisa, conjuntada con otra más. Madrazo planeó cuidadosamente su posado, para conferirle la conveniente majestad a la imagen que estaba pintando, buscando para ello una gestualidad elegante y distante, tomada de los usos retratísticos de la dinastía de los Austrias.

La copia de tres cuartos que posee el Banco de España —tenida a veces, erróneamente, como un original— reproduce exactamente el que se conserva en la Embajada de España ante la Santa Sede, que es la cabeza de la serie, aunque se conoce una versión con algunas alternativas decorativas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La copia del Banco de España, en ese sentido, solo se permite la licencia de añadir en la mano derecha de la reina un guante o un pañuelo distinto al que lleva en el retrato de Roma, así como unas ligeras diferencias en la descripción de los paños, aquí más sintéticos. Como en el original, al fondo de la composición, tras la figura, puede distinguirse sobre un cojín la regalía real, compuesta por la corona y el cetro, aunque el copista ha simplificado también la decoración parietal del original de Madrazo, para aligerarla en este nuevo formato, limitándola a una orla decorativa que está impresa en el muro del fondo. Pese a que la obra ha sido considerada en ocasiones como un original de Madrazo por diversos autores, no cabe duda de que se trata de una copia de época de medida calidad. Dado que se viene identificando esta obra como una de las tres mencionadas en el inventario del Banco Español de San Fernando que se levantó el primero de enero de 1851, ha de estimarse como una de las más inmediatas copias ejecutada a partir del original de Madrazo, que no estuvo listo hasta avanzado el año anterior y que permaneció en Madrid, con la finalidad de que se sacaran copias, réplicas, reducciones y versiones, hasta 1852, año en que se envió a su destino. **[C.G.N.]**

Fig. 1
Federico de Madrazo
Isabel II, 1850
Óleo sobre tela
223 × 146 cm
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma

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

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. **[C.G.N.]**

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

Federico de Madrazo y Kuntz
Pedro Salaverría, c. 1881

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. **[J.P.]**

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

EXMO. S.R D. PEDRO SALAVERRIA

Benito Soriano Murillo
Isabel II, 1864

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. **[J.G.S., M.J.A. y C.M.]**

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

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

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. **[A. A. H.]**

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

Réaumur.
Centigrado.
ENERO
FEBRERO
MARZO
ABRIL
MAYO
JUNIO
JULIO
AGOSTO
SEPTIEMBRE
OCTUBRE
NOVIEMBRE
DICIEMBRE
VARIABLE
B.° TIEMPO
BUENO
MUY SECO
TEMPESTAD
LLUVIA
O
E
S

Mesa de memoriales, c. 1817-1819

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. **[M.M.M.]**

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

Urnas de votación, c. 1844

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. **[M.M.M.]**

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

La historia del Banco de España, sus libros y documentos

R.v.^{on} 2.328

✠

REAL CEDULA
DE S. M.
Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE CREA, ERIGE Y AUTORIZA un Banco nacional y general para facilitar las operaciones del Comercio y el beneficio público de estos Reynos y los de Indias, con la denominacion de BANCO DE SAN CARLOS baxo las reglas que se expresan.

AÑO 1782.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE DON PEDRO MARIN.

ARCHIVO HISTÓRICO
Secretaría General
BANCO DE ESPAÑA

Pablo Martín Aceña

El Banco de San Carlos y el Banco de San Fernando. Predecesores del Banco de España

Fig. 1
Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la qual se crea, erige y autoriza un Banco nacional y general para facilitar las operaciones del Comercio y el beneficio público de estos Reynos y los de Indias, con la denominación de Banco de San Carlos baxo las reglas que se expresan. Madrid, imprenta de Pedro Marín, 1782. Original, impreso, encuadernado en piel, 34 p., 300 x 200 mm
AHBE, Secretaría, C. 1072

El Banco de España es una de las instituciones financieras más antiguas del mundo. Se creó en 1782 con el nombre de Banco de San Carlos y en 1829 cambió su denominación por la de Banco de San de Fernando. Pocos años después, en 1856, adoptó su título actual de Banco de España. Se trata de uno de los bancos centrales con más larga historia: el tercero en el tiempo, después del Banco de Suecia (1668) y del Banco de Inglaterra (1694), y fundado antes que el Banco de Francia (1800) o el Banco de Portugal (1846).

Nació en forma de sociedad anónima por acciones, con capital privado y capacidad para emitir billetes convertibles en oro o plata. En 1874 obtuvo el monopolio de emisión en todo el territorio nacional, a cambio de un préstamo a la Hacienda Pública. En 1949, quedó bajo un estricto control gubernamental, para ser nacionalizado en 1962, por lo que todo su capital pasó a ser propiedad del Estado español. En 1994, la Ley de Autonomía del Banco de España garantizó su independencia y le atribuyó la responsabilidad sobre la política monetaria del país. La reforma de la citada Ley de Autonomía aprobada en 1998 estableció la integración del Banco de España en el Sistema Europeo de Bancos Centrales junto con los otros bancos centrales nacionales que formarían la Unión Económica y Monetaria Europea, y el Banco Central Europeo.

El Banco de San Carlos

El Banco de San Carlos se fundó por Real Cédula (Fig. 1) firmada por el rey Carlos III el 2 de junio de 1782. Aunque bautizado con ese nombre, se identificó desde su nacimiento como un verdadero banco nacional y hubo tratadistas notables, en España y en el extranjero, que desde el principio denominaron a la institución como Banco de España. Lo hizo José Canga Argüelles —destacado jurista especializado en materia fiscal, en su *Diccionario de Hacienda*—, que catalogó la entidad como «el Banco de España con el nombre de San Carlos». También aparece la misma denominación en el escrito del conde de Mirabeau, titulado «De la Banque d'Espagne, dite de Saint-Charles».

El San Carlos se erigió como un establecimiento privado al igual que la mayoría de su clase en el resto de Europa, pero bajo la protección de los poderes públicos y fundado para atender las necesidades financieras de la hacienda pública. Nada mejor para comprenderlo que el célebre pasaje de la exposición que José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, dirigió al rey Carlos III el 10 de octubre de 1781. El entonces primer ministro manifestó que

> los enormes gastos con que amenazaba la última guerra, obligaban a buscar arbitrios para soportarlos, bastando apenas las rentas de la Corona para sus cargas ordinarias [...], en cuyo caso fue necesario recurrir a la creación de vales reales por una cantidad de diez millones de pesos [...]. Ampliada después esta suma con nuevas emisiones se desacreditó el papel moneda el cual llegó a sufrir un quebranto del 22 por ciento en su cambio por la moneda efectiva. Fue entonces cuando se resolvió la creación del Banco para evitar la total ruina del crédito del Estado, y facilitar al mismo tiempo el fomento y las operaciones del comercio.

En efecto, las sucesivas guerras continentales de la Corona contra las grandes potencias europeas, Francia e Inglaterra, exigían un volumen creciente de gastos que, al no ser cubiertos ni por impuestos ni por préstamos, condujo a la emisión de una clase especial de deuda soberana, los denominados vales reales. Las dos primeras emisiones en 1780 y 1781 elevaron la deuda a 229 millones de reales, y una tercera en 1782 la situó por encima de los 452 millones.[1] La marcha desfavorable de las guerras, la interrupción de las llegadas de plata de las minas de México y Perú a causa del bloqueo marítimo y la desconfianza en la capacidad financiera del Tesoro provocaron un rápido descenso del precio de los vales. Para sostener su cotización surgió entonces la idea de crear un banco nacional encargado de velar por su valor de mercado, y de asegurar su conversión en efectivo (plata) cuando lo demandasen los tenedores.

El proyecto original se debe a Francisco Cabarrús (Fig. 2), un brillante pero excéntrico hombre de negocios francés, banquero con ejercicio en Madrid, y personaje de quien también había partido la idea de los vales reales. La propuesta del francés recibió el apoyo de Floridablanca, así como de la mayoría del

1. El *real* era la unidad de cuenta española hasta la creación de la peseta en 1868, equivalente a 4 reales.

Gobierno, incluido el secretario de Hacienda, Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, de los altos funcionarios del Tesoro y de los hombres de negocios de la Corte. Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos —dos de los economistas y estadistas más importantes del siglo XVIII— y el gobernador del Consejo de Castilla, Manuel Ventura Figueroa, expresaron su opinión favorable al establecimiento de un banco nacional tal como proponía Cabarrús.

Aunque la finalidad esencial de la entidad sería «descontar y reducir a dinero efectivo los vales reales», también atendería a otros. El francés pensaba que el atraso del país respecto a otras naciones no obedecía a la escasez de recursos, sino a la desigualdad de la distribución de la riqueza y a la lentitud de la circulación. Un banco podía captar los ahorros de los particulares y llevarlos a fines productivos. Ofrecería una alternativa rentable de inversión a muchos sujetos con medios ociosos. Otras tareas de la que podría ocuparse eran el servicio del Real Giro (la extracción de plata para los pagos de la Corona en el exterior) y la administración de las provisiones del Ejército y de la Armada. El proyecto contemplaba un capital de 300 millones de reales, que las acciones se pudiesen adquirir con metálico, vales reales y letras de cambio aceptadas por comerciantes de reconocida solvencia, además de que la Dirección estuviese formada por ocho directores, dos de carácter perpetuo y seis elegidos anualmente por la Junta de accionistas.

La discusión del proyecto fue larga y laboriosa. A lo largo de seis meses se presentó al examen de funcionarios de la Secretaría de Hacienda, de representantes del comercio y a la crítica de economistas. Floridablanca y Múzquiz hicieron anotaciones y comentarios técnicos sobre la organización del instituto. El 16 de diciembre de 1781, el proyecto fue sometido a la Junta de Medios —sala extraordinaria del Consejo de Castilla— y a una comisión extraordinaria de expertos en la que participaron representantes de los Consejos de Guerra, Indias, Órdenes y Hacienda y de la Junta General de Comercio. Uno de los que más intervino fue Jovellanos, quien se mostró conforme con el proyecto —quizá influido por su secretario personal, Juan Agustín Ceán Bermúdez, un destacado personaje que también estuvo al servicio de Cabarrús— y sólo puso reparos a la excesiva cuantía del capital, que sugirió reducir de 300 a 200 millones de reales. Expuso asimismo su temor acerca del peligro que podía suponer una estrecha vinculación de la futura entidad con Hacienda y de lo inadecuado que era para una entidad financiera la administración de provisiones.

No obstante esas y otras precisiones, la citada comisión extraordinaria votó de forma unánime a favor de la creación del banco. Redactó un dictamen para el secretario de Hacienda, Múzquiz, y este a su vez, con fecha de 18 de mayo de 1782, comunicó al presidente del Consejo de Castilla la conveniencia de erigir un banco nacional, con el nombre de Banco de San Carlos. A renglón seguido, el Consejo expidió la correspondiente Real Cédula de 2 de junio de 1782.

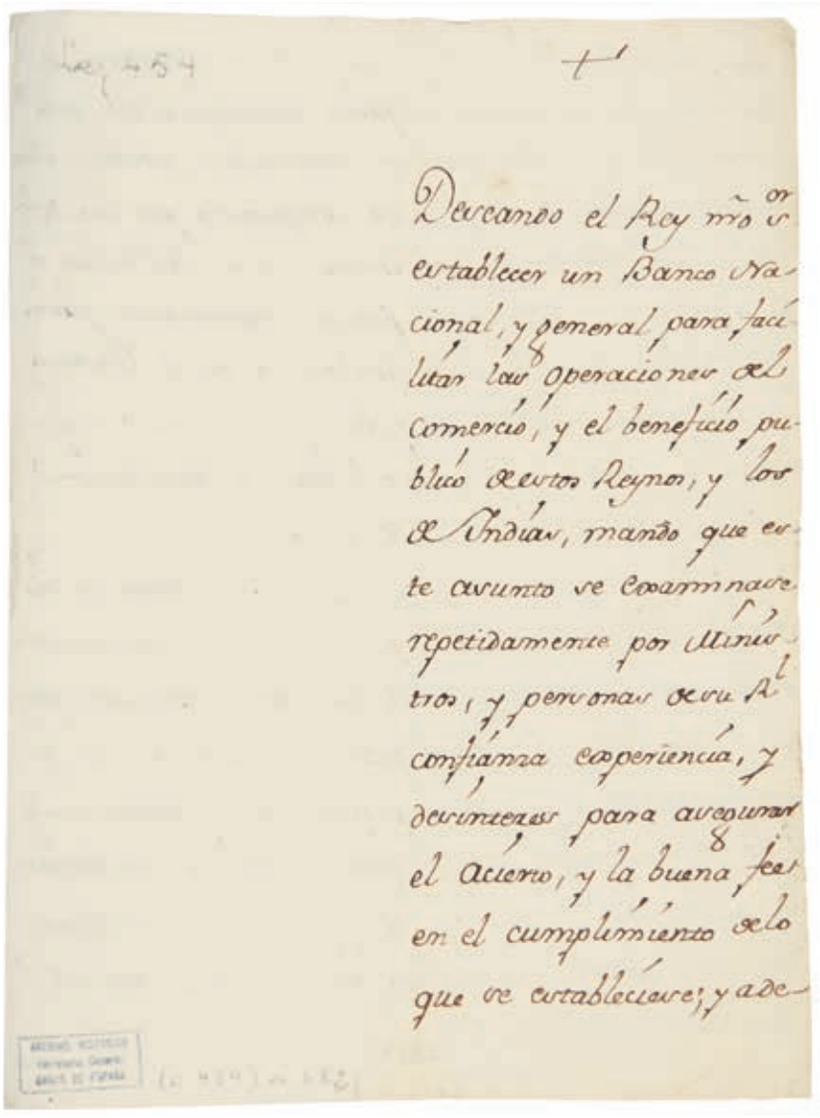


Fig. 2
Oficio de Pedro Escolano de Arrieta a Francisco Cabarrús notificándole la creación del Banco de San Carlos.
9 junio de 1782
Original, manuscrito, 2 hojas, 203 x 147 mm
AHBE, Secretaría, C. 682

El articulado de la Real Cédula es breve y directo. En el preámbulo se recordaba la preocupación manifestada desde el reinado de Felipe II acerca de la necesidad de establecer erarios o bancos públicos para facilitar las operaciones mercantiles y contener las usuras y monopolios. Luego, en los primeros artículos se establecían los tres fines exclusivos del Banco: el primer objeto, formar una caja general de pagos y reducciones para satisfacer, anticipar y reducir a dinero efectivo vales reales, vales de tesorería y letras de cambio; el segundo sería la provisión o abastecimiento de víveres al Ejército y

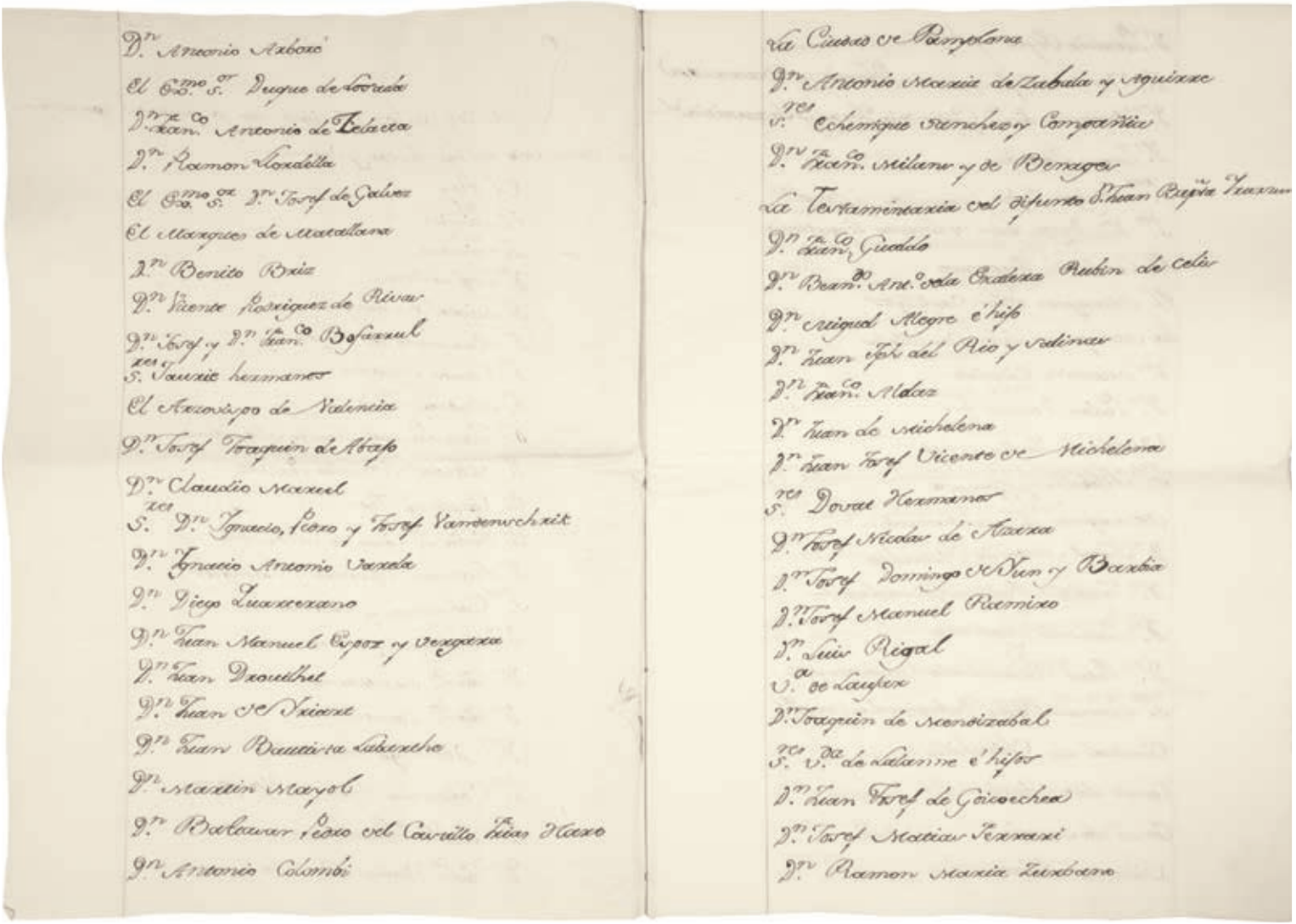
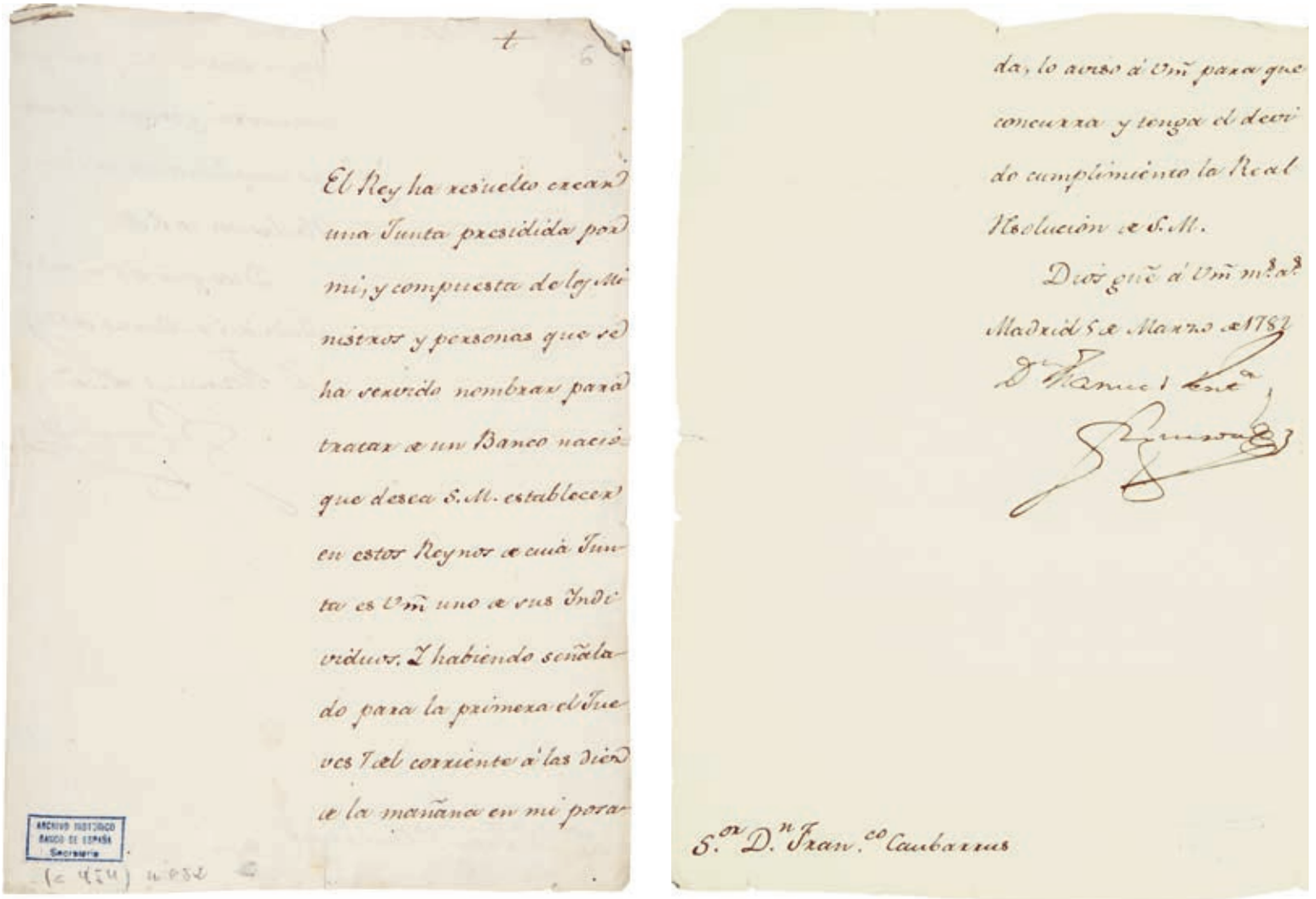


Fig. 3
Relación de los accionistas del Banco de San Carlos a quienes corresponde tener voto en las Juntas Generales.
1783
Original, manuscrito, cuaderno, 8 hojas, 300 x 210 mm
AHBE, Secretaría, C. 682

a la Marina, y del vestuario de tropas de tierra en España e Indias, por un período de veinte años a cambio de una comisión del 10 por ciento; el fin del tercer objeto era el servicio del Real Giro, esto es, el pago de las obligaciones del Tesoro en países extranjeros a cambio de una comisión del uno por ciento, para lo que el Banco quedaba autorizado a «sacar moneda fuera del Reyno».

El capital del Banco se fijó en 15 millones de pesos fuertes (300 millones de reales), dividido en 150 000 acciones de 2000 reales cada una. Podían suscribir acciones «toda especie de personas de cualquiera estado, calidad o condición que fueren», y tanto nacionales como extranjeros. La Cédula dispuso que, de las 150 000 acciones, las 75 000 primeras se destinaran a personas «de estos Reynos y demás de Europa», indicando que se preferiría a los «naturales y residentes en los reinos y dominios del Rey». Para el resto de la acciones se daba preferencia a los suscriptores de Indias. Su pago podría efectuarse indistintamente en efectivo, en vales reales, vales de tesorería o en letras de cambio aceptadas por comerciantes acreditados. La administración del Banco quedaba en manos de los accionistas —esto es, de la Junta general— y, para tener voto en las asambleas, era necesario poseer un mínimo de veinticinco acciones. La dirección efectiva del establecimiento estaría a cargo de ocho directores elegidos entre los accionistas, que debían ser necesariamente súbditos españoles y propietarios de un mínimo de cincuenta acciones.

Se conoce quiénes fueron los primitivos suscriptores de acciones del Banco de San Carlos (Fig. 3). Los primeros mil títulos los adquirió el rey Carlos III, las quinientas siguientes el príncipe de Asturias (el fututo Carlos IV), y los quinientos que siguen la princesa de Asturias (María Luisa de Parma). Después de la familia real vienen sucesivamente



El Rey ha resuelto crear
una Junta presidida por
mi, y compuesta de los Mi-
nistros y personas que se
ha servido nombrar para
tratar de un Banco nacio-
que desea S. M. establecer
en estos Reynos de cuia Jun-
ta es Vm uno de sus Indi-
viduos. Y habiendo señala-
do para la primera el Jue-
ves 7 del corriente á las diez
de la mañana en mi posa-

da, lo aviso á Vm para que
concurra y tenga el devi-
do cumplimiento la Real
Resolución de S. M.

Dios gue á Vm ms as
Madrid 5 de Marzo de 1782

Dn Manuel Ventura

S.or D.n Fran.co Caubarrus

ARCHIVO HISTÓRICO BANCO DE ESPAÑA Secretaría

los nobles, comerciantes y directores del Banco, hasta los primeros 6000. Provincias, ciudades, villas y lugares tomaron cerca de 10 000 acciones. Los Pósitos adquirieron más de 9000 títulos. Vínculos y mayorazgos, patronatos, universidades, fundaciones, obras pías, hospitales, órdenes militares y comunidades religiosas, entre otras entidades, suscribieron en conjunto casi 18 600. Sumados todos estos títulos, representaban un tercio del capital escriturado.

La primera Junta general de accionistas del Banco de San Carlos (Fig. 4) la presidió Manuel Ventura de Figueroa, presidente del Consejo de Castilla. Se reunieron 85 propietarios y delegados de propietarios. Para los seis cargos de directores, la asamblea eligió por unanimidad al marqués de Astorga y conde de Altamira (quien como consejero más antiguo hubo de presidir muchas reuniones posteriores); Gregorio Joyes, marqués de Matallana, Juan Bautista Ross, José del Toro Zambrano y Pedro Bernardo Casamayor. Además, Juan Provihlet, Ramón Talavera, Juan José de Goicoechea y Diego Gardoqui (después ministro de Hacienda) fueron designados para los cargos de directores de provisiones, de los cuales dos debían ser elegidos por la Corona, que eligió a Drouilhet y a Goicoechea. Pedro Davout fue nombrado jefe de contabilidad; Joaquín Pacheco de Goicoechea, cajero; y Benito Briz, secretario. Cabarrús fue nombrado director honorario sin límite de tiempo y con derecho a voto. Además del francés, en la primera etapa del San Carlos pasaron por la dirección otros veinte consejeros, entre los que destacan por su activo papel el conde de Altamira, el III marqués de Matallana, el marqués de Tolosa, Francisco J. de Larumbe, y Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas.

Un proyecto ilustrado

La creación del Banco de San Carlos fue una iniciativa que entroncó con el pensamiento de los ilustrados españoles para promover el desarrollo del

Fig. 4
Oficio de Manuel Ventura Figueroa convocando a Francisco Cabarrús a la Primera Junta que ha de tratar de la creación de un Banco Nacional.
5 marzo de 1782
Original, manuscrito, 2 hojas, 205 x 147 mm
AHBE, Secretaría, C. 682

país. Antes que Cabarrús, el marqués de la Ensenada fue el primer responsable de la idea de establecer un banco nacional en el siglo XVIII. Ensenada encargó al marqués del Puerto —embajador en los Países Bajos— que estudiara las experiencias de bancos surgidas en Ámsterdam, Hamburgo, Londres, Copenhague y Estocolmo. En 1747, el marqués envió desde La Haya su «Clave de proyecto útil de institución de bancos en España». Sugería que la institución podía ser un instrumento útil para la financiación del comercio exterior, para el fomento de las actividades económicas, el tráfico de productos coloniales, el control de cambios y los seguros marítimos.

La idea de establecer un banco nacional también se encuentra en la obra de Bernardo Ward. En su *Proyecto económico* de 1762 afirma la importancia de la disponibilidad de capitales para el incremento del producto en los sectores agrario, industrial y comercial. Se refiere a la influencia beneficiosa que tendría para fomentar las obras públicas. En el proyecto, que en realidad se trataba sobre todo de un banco de crédito agrícola o hipotecario, resulta interesante la explicación de sus efectos económicos. Pensaba que en la economía española existían recursos ociosos y que, al movilizarse tanto metal atesorado, bajaría el tipo de interés de los préstamos entre particulares, aumentaría la inversión y se lograría el pleno empleo. A la vez se elevaría la productividad con el resultado de incrementar el consumo general, el nivel de intercambios y la recaudación tributaria. Un factor determinante del crecimiento de la economía española había de ser la acción revitalizadora del ahorro interior, debidamente encauzado hacia las inversiones, función esta que debía ejercer un fondo banco como intermediario financiero de alcance nacional. Ward creía que eran abundantes tanto el ahorro disponible como la demanda insatisfecha de capitales, por lo que la acción de esos intermediarios era fundamental.

A finales de la década de 1770, el grupo de ilustrados se mostraba decididamente a favor de crear instituciones bancarias. Campomanes había recogido en Apéndice a la educación popular de 1777 la antigua preocupación por los proyectos y debates sobre erarios. Un año más tarde, la Sociedad Económica Matritense abogaba por la creación en el país de un instituto bancario para conservar en España las elevadas sumas que se pagaban al extranjero en concepto de intereses por préstamos recibidos. Casi en la misma época, Miguel Jerónimo Suárez y Núñez, de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas y experto en temas económicos, envió a Floridablanca un esquema de «Gran banco de manufacturas». Serviría para la movilización del ahorro y la canalización hacia los inversores, además de para otras tareas como la promoción directa de manufacturas y obras públicas.

El propio conde de Floridablanca, a raíz de hacerse cargo de su Ministerio, decidió emprender por sí mismo la redacción de un proyecto de fondo o erario nacional, del que realizó varias versiones en 1779. La urgencia con la que se planteaba la cuestión de una entidad de crédito era la guerra con Inglaterra, que hacía peligrar los caudales que se recibían de América. Un banco nacional, pensaba Floridablanca, serviría para financiar el comercio con las colonias, para coadyuvar al sostenimiento del Tesoro real, y para prevenir crisis comerciales.

En suma, entre 1778 y 1782 se manifestaron diversas tendencias en la economía española y en el pensamiento económico que confluían en la creación de un banco nacional. Se defendía la utilidad de una entidad de crédito con recursos y ramificaciones por todo el territorio peninsular. De un instrumento para estimular la actividad productiva, acometer obras de infraestructura, promover los intercambios en el interior y dirigir el ahorro de los particulares. Así, cuando Cabarrús apareció en el escenario político y financiero a fines del decenio de 1770, los hombres de la Ilustración ya estaban debatiendo proyectos similares al que propuso al rey Carlos III.

Paz y prosperidad, 1782-1793

En la trayectoria del Banco de San Carlos cabe distinguir tres períodos. El primer decenio fue de prosperidad. A ello contribuyeron factores tanto externos como internos: la paz con Inglaterra en 1783; la mejoría en las cuentas del Tesoro real; y la reanudación de llegada de plata americana, especialmente abundante en el bienio 1784-85, que permitió el pago puntual de los intereses anuales de los vales reales y contribuyó a la firmeza de su cotización. El Banco no tuvo dificultad alguna para redimir a la par todos los títulos que le presentaban al canje.

El aumento de su activo total de 102 a 455 millones de reales obedeció en buena medida a la actividad comercial de la entidad, descontando letras de cambio, ampliando el número e importe de sus préstamos al sector privado, invirtiendo en infraestructuras y comprando acciones de la Compañía de las Islas Filipinas y bonos del Gobierno francés. Concedió préstamos para la construcción de puertos, caminos y canales. Y, así, se hizo cargo de la administración de las obras en los canales de Guadarrama y Manzanares. También prestó dinero a proyectos de obras públicas como los caminos de Oviedo a Gijón y de Madrid al Real Sitio de San Ildefonso, pasando por el Puerto de Navacerrada. Además, facilitó adelantos considerables al Pósito de Madrid.

No obstante, pese a esa intensa actividad, el Banco de San Carlos no encontró suficientes inversiones provechosas para dar empleo a su inmenso capital de 300 millones de reales. Los directores buscaron áreas hacia las que encauzar sus recursos ociosos, lo que les llevó, en algunos casos, a saltarse las normas y prohibiciones fijadas en los estatutos. Fueron acusados de abusar de sus privilegios, de utilizar la entidad en su provecho, concediéndose crédito a tipos de interés por debajo del mercado y descontando las letras de sus negocios particulares sin el debido control. También de otorgar créditos a los accionistas con la garantía de las acciones, algo prohibido de manera expresa en los estatutos. Los responsables de la Hacienda real desconfiaban de la contabilidad de la entidad, de la práctica poco ortodoxa de repartir dividendos a los accionistas antes incluso de que se hubiesen materializado los beneficios. Las relaciones de los directores del San Carlos con el conde de Lerena, sucesor de Múzquiz en la Secretaría de Hacienda, fueron tormentosas, en particular con Cabarrús.

La confrontación entre el Tesoro y el Banco fue especialmente dura en lo relativo al aprovisionamiento de alimentos y ropa para el Ejército y la Armada. Al margen de ser un objetivo ajeno a las finalidades de una institución financiera, presentó dificultades desde el principio dado el elevado número y dispersión geográfica de los suministradores, el número de contratos que fue preciso realizar y del coste no siempre ajustado de los bienes adquiridos. Se produjeron continuos desacuerdos con los funcionarios del Tesoro encargados de la supervisión de los suministros y del pago de estos. Al final, el Banco tuvo que reconocer que su previsión como fuente de beneficios había sido optimista en exceso. De hecho, en 1790 las pérdidas acumuladas en el negocio incidieron muy negativamente en la cuenta de resultados de la entidad. Para poner fin a las pérdidas, la Corona propuso al Banco suprimir el contrato que tenía suscrito, lo que los accionistas de la entidad aceptaron de manera gustosa.

La emisión de sus cédulas (billetes del Banco) tampoco cumplió las expectativas iniciales. No fueron recibidas por el público como se esperaba, que mostró poco interés, con una clara preferencia por la moneda de plata como medio de pago. Una dificultad para su uso fue su elevada denominación, poco apta para el comercio local y los pagos al pormenor; otra, que las cédulas, a diferencia de otros papeles, como los vales o las propias letras de cambio, no ofrecían remuneración alguna. El fracaso de las primeras emisiones convenció a la Junta directiva de interrumpir la puesta en circulación de los billetes y comenzar a retirarlos de la circulación de manera paulatina: de los 18,2 millones que se pusieron en circulación en 1783, en 1790 ya sólo quedaban 6,2 millones.

Por el contrario, la exportación de plata resultó ser un espléndido negocio dado el desequilibrio de la balanza comercial con Europa y los pagos en el extranjero por cuenta de la Corona, obligada a atender multitud de obligaciones. El monopolio de extracción de plata del que disfrutó la entidad le supuso casi la mitad de los beneficios contabilizados por el Banco en estos años. En conjunto obtuvo 107 millones de reales entre 1793 y 1789, lo que proporciona una rentabilidad media anual muy cercana al 6 por ciento.

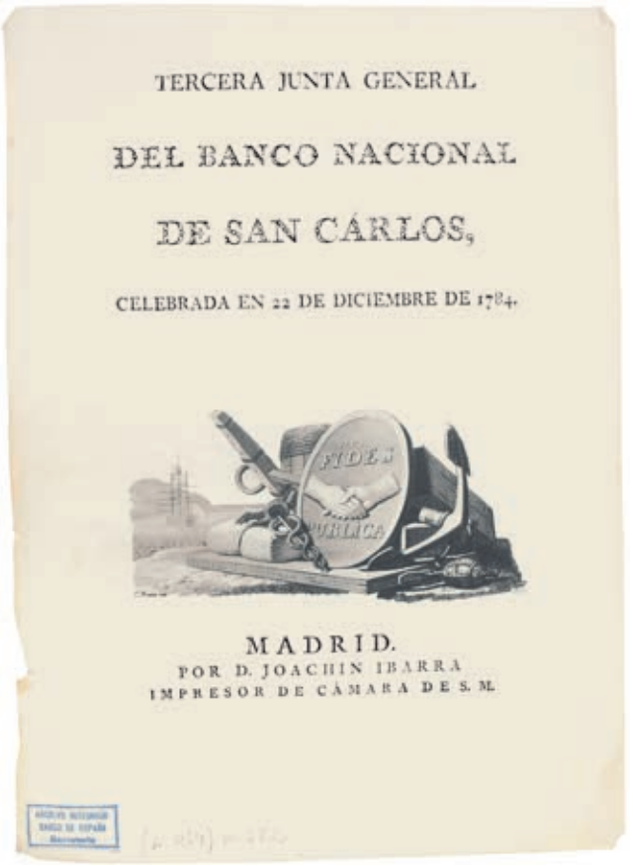
Guerra y decadencia, 1794-1808

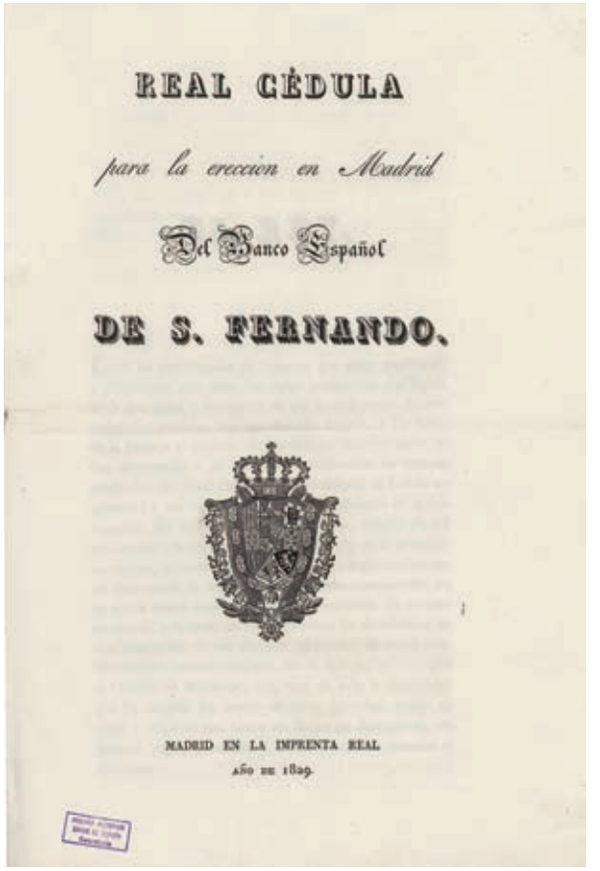
Los últimos años del siglo XVIII fueron de conflicto bélico continuo. Primero contra la Francia revolucionaria de 1793 a 1795 y luego contra Inglaterra hasta 1808, con tan sólo una breve pausa de 1802 a 1804. Los enfrentamientos militares exigieron nuevas emisiones de vales reales por un importe de 1764 millones de reales, cuatro veces la deuda soberana en circulación. En consecuencia, el valor de mercado de los títulos se desplomó. En 1798 el Banco —cuya presidencia ocupaba el marqués de Cerralbo— suspendió la convertibilidad de los vales en metálico y al año siguiente los títulos se cotizaban al 60 por ciento de su valor nominal. El curo foroso de los vales supuso una conmoción para la entidad, su prestigio se desvaneció, y el público volvió a agolparse a las puertas de su oficina en demanda de metálico. A finales de la centuria el San Carlos dejó de cumplir el cometido para el cual había nacido: sostener el valor de la deuda de la monarquía.

Los requerimientos bélicos trajeron una segunda consecuencia para el San Carlos: su creciente vinculación con el Estado. Hacia 1807, los anticipos y créditos al Tesoro real ascendían a la inmanejable suma de 217 millones de reales. Un endeudamiento que suponía el 70 por ciento de su activo total y un 90 por ciento de su capital desembolsado, que en 1790 había sido reducido de 300 a 240 millones de reales. El Gobierno absorbía la casi totalidad de los recursos de la institución. Puede afirmarse que el San Carlos estaba al borde de la quiebra, pues la mayor parte de los activos frente al Tesoro, sin fondos y sin capacidad recaudatoria, eran incobrables. Y nada pudieron sus máximos representantes, el marqués de Altamira y el marqués de Hormaza, que se sucedieron en la presidencia de la entidad entre 1802 y 1807, pese a las gestiones que realizaron con los sucesivos secretarios de la Real Hacienda, Diego Gardoqui, Francisco de Saavedra y Cayetano Soler, quien ocupó el cargo entre 1798 y 1808. Ninguno de ellos manifestó intención alguna de pagar las deudas del Estado. Tampoco podía esperarse nada de las remesas que

Fig. 5
Tercera Junta General de Accionistas del Banco de San Carlos, celebrada el 22 de diciembre de 1784. Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. [1785]
Original, impreso, cuaderno, 95 p., 205 x 150 mm
AHBE, Secretaría, C. 682

Fig. 6
Real Cédula para la erección en Madrid del Banco Español de San Fernando. Madrid, Imprenta Real, 1829.
Original, impreso, cuaderno, 23 p., 280 x 190 mm
AHBE, Secretaría, C. 1029


TERCERA JUNTA GENERAL
DEL BANCO NACIONAL
DE SAN CÁRLOS,
CELEBRADA EN 22 DE DICIEMBRE DE 1784.
MADRID.
POR D. JOACHIN IBARRA
IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.


REAL CÉDULA
para la erección en Madrid
Del Banco Español
DE S. FERNANDO.
MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1829.

desde tres siglos atrás habían llegado más o menos puntualmente de las colonias americanas, pues la marina británica bloqueaba en el Atlántico el tráfico comercial entre la metrópolis y los territorios de ultramar bajo soberanía española.

Los números del balance del Banco no dejan lugar a dudas acerca de su decadencia comercial. El activo disminuyó de un máximo de 460 millones de reales en 1790 a unos 300 millones en 1807, una caída del 35 por ciento. Las relaciones mercantiles con el sector privado se redujeron, de modo que dejó de cumplir su papel de institución financiera al servicio de la economía; las inversiones en infraestructuras decayeron, e incluso desatendió la administración de las obras públicas que tenía a su cargo. Las cédulas en circulación, los billetes que emitía el San Carlos por su cuenta, que en 1794 ascendían a 6,4 millones de reales, disminuyeron a 4,3 millones al año siguiente y continuaron su trayectoria descendente: en septiembre de 1801 no llegaban a 2 millones y en marzo de 1802 alcanzaron su nadir con tan sólo 0,9 millones en circulación. El público, a la vista de la debilidad del Banco y de sus reducidas existencias de plata, exigió la conversión de sus billetes en metálico ante el temor de que cerrase la caja. Antes de que eso ocurriera, los directores de la entidad retiraron las pocas cédulas que aún quedaban en circulación y con ello pusieron fin a la primera experiencia española de papel moneda. El último ejercicio del XVIII fue aciago para la entidad, que registró pérdidas de 2,3 millones de reales por primera vez en su historia. Los beneficios se recuperaron luego, pero sólo gracias a los intereses de las operaciones de crédito con el Gobierno.

La Guerra de Independencia, la división del Banco y la crisis final, 1808-1829

La invasión del país por el ejército napoleónico en 1808 fue el comienzo de seis años de guerra. El Banco de San Carlos se escindió en dos mitades. Una parte de sus responsables permaneció en Madrid, con Manuel de la Torre como presidente, quedando bajo el control de las autoridades francesas, mientras que otra se desplazó a la ciudad de Cádiz (Fig. 5), sede del Comité Revolucionario, y donde en 1810 reorganizaron la institución. De la dirección se ocupó el marqués de Astorga y conde de Altamira. Las actividades ordinarias de ambas entidades, ahora sin contacto, se interrumpieron. Y los dos San Carlos, el de Madrid y el de Cádiz, fueron intervenidos, y sus recursos puestos a disposición de los tesoros públicos de los Gobiernos correspondientes. Por ejemplo, las autoridades

bonapartistas reformaron el reglamento de la entidad para que se atuviese al exclusivo fin del descuento y negociación de letras.

El final del conflicto en 1814 permitió la reunificación de las dos administraciones y se pudo estimar los dineros que se habían destinado a financiar la guerra. La comparación de los balances del Banco de 1808 y 1814 revela que el endeudamiento del Tesoro real había aumentado, y el importe de lo debido sobrepasaba el capital de la entidad. Además, en esa última fecha, la deuda total de la Corona ascendía a la astronómica cifra de 12 000 millones de reales, en torno al 150 por ciento de la renta nacional, por lo que la probabilidad de que el Estado devolviese lo que debía al Banco era nula. Si la situación financiera del San Carlos ya era crítica antes de la guerra, en 1814 podría decirse que la institución estaba muerta.

«Nada cabía esperar del Tesoro para que el Banco pudiese sobrevivir», escribió Ramón de Santillán, alto funcionario civil, historiador y futuro gobernador del Banco de España. La guerra contra Napoleón había dejado un país devastado, exhausto, desorganizado, con una deuda monumental, los derechos de propiedad desarticulados y sin la esperanza de llegadas de plata desde las colonias americanas, que habían iniciado el camino hacia su independencia. No obstante, Santillán señalaba que la única manera de resucitar el Banco era la acción del Estado, la sola instancia que, pese a todo, tenía capacidad para obtener recursos y rescatar a una tan necesaria institución. Porque si el futuro del San Carlos dependía del Tesoro, este a su vez dependía de la institución para su propia supervivencia financiera.

El cuerpo enfermo del Banco de San Carlos, sin apenas actividad, dormitó durante los siguientes quince años. No cerró las puertas, pero su vida como entidad de crédito, plagada de dificultades financieras y organizativas, se paralizó. La tarea exclusiva a la que se dedicaron los directores fue a reclamar al Tesoro la devolución de la deuda vencida e impagada. Nada consiguieron con Martín de Garay, ni con Mariano Egea, ni con José Canga Argüelles, por mencionar a los ministros de Hacienda más destacados de aquellos años.

En 1818 un documento preparado por la Junta de gobierno de la entidad expuso la penosa situación en la que se encontraba, sin pulso y sin recursos para atender la más mínima solicitud de crédito. En 1820, al principio del Trienio Liberal, estuvo a punto de ser liquidado, cuando Canga Argüelles ofreció a los accionistas el cambio de sus títulos por bonos del Tesoro. Si hubiesen aceptado, el San Carlos habría dejado de existir. Rechazaron el ofrecimiento y la institución no desapareció, si bien continuó con la sola finalidad de recuperar lo que le debía el Estado. En ese ejercicio la deuda del Tesoro ascendía a 380 millones de reales, más del 80 por ciento del activo total y 1,5 veces el capital de la entidad. Ni siquiera recibía de su principal deudor los intereses sobre lo prestado, una cifra de 16 millones de reales que aparecía en la cuenta de resultados porque se trataba de una ficción contable.

La solución llegó en julio de 1829, a los seis años de la restauración del régimen absolutista. El mes de septiembre anterior, Luis López Ballesteros, que ocupaba el Ministerio de Hacienda desde diciembre de 1823, diseñó una operación que preveía amortizar los créditos del Banco al Tesoro a cambio de una cantidad de efectivo. Ballesteros se dirigió al presidente de la Junta de gobierno del Banco en la que concretaba la transacción, como se llamó al canje:

> Se confirman las facultades acordadas a la Junta de gobierno del Banco, autorizándola para celebrar con el gobierno de Su Majestad, en los términos más favorables y posibles que dicte su celo en beneficio del establecimiento, una transacción de todos sus derechos, créditos liquidados y sin liquidar y reclamaciones pendientes sobre estos objetos con la Real Hacienda, por una cantidad alzada en metálico que se perciba luego, y para disponer y arreglar cuanto convenga a la regeneración del mismo establecimiento.

Al final, el Tesoro tuvo que reconocer que, sin cumplir sus obligaciones pendientes con el Banco, este no era viable de ningún modo. La salvación dependía de devolverle una parte de los préstamos, aunque fuese pequeña. El ministro de Hacienda negoció con los directores del San Carlos —entonces José de Fagoaga Dutari y Julián Aquilino Pérez— y les propuso entregas en metálico escalonadas a cambio de una reducción de la deuda. En esta ocasión, los accionistas aceptaron la transacción: recibirían 40 millones de reales en efectivo a cambio de borrar los 316 millones pendientes de pago que figuraban en el balance. Asumieron una quita del 90 por ciento como única manera de que la institución saliese adelante. El plan del Gobierno también incluía la reorganización del Banco, un cambio de estatutos y una nueva denominación. El capital inicial serían los 40 millones de reales aportados por el Tesoro. En suma, la paralización de la vieja entidad había sido consecuencia de su estrecha relación con una Hacienda pública depauperada, pero, paradojas de la historia, su supervivencia fue fruto de una operación de rescate orquestada desde los despachos de esa misma Hacienda pública.

Ramón de Santillán, quien sería el primer gobernador del Banco de España en 1856, opinaba que el Banco de San Carlos nació con demasiados defectos. Los objetivos a los que se destinó el establecimiento y su constitución bastaban para predecir «la suerte que le estaba deparada desde su origen». La conversión de los vales reales suponía una excesiva vinculación a la Hacienda pública, y el descuento de las letras

de comercio una operación casi accesoria; la administración de las provisiones sería un origen de quebranto. «¿Cómo —se preguntaba— el Banco había de administrar con economía las provisiones en todo el reino, teniendo que valerse para las compras y suministros de una multitud de agentes asalariados, cuya inteligencia, celo y fidelidad no podía vigilar convenientemente?». Pensaba también que el capital de 300 millones de reales era excesivo porque obligaba al Banco a buscar negocios fuera del ámbito estrictamente financiero y a invertir sus capitales en empresas comerciales e industriales que comprometían sus fondos y los inmovilizaban con largos plazos. Este mismo exceso había sido puesto de relieve por Gaspar de Jovellanos, quien, si bien aprobó el Banco con entusiasmo, avisó del «inmenso capital que no podía contemplarse sin sobresaltos», pues temía que los elevados recursos derivasen en inflación o que la imposibilidad de invertir todos los fondos hiciera que los dividendos resultasen poco remuneradores, y por eso propuso una cifra inferior de 200 millones. Santillán fue tan crítico que llegó a afirmar que, como el instituto debía atender objetos tan extraños, «de Banco, el de San Carlos casi puede decirse que no tenía más que el nombre». Al contrario, señaló Santillán, al Banco de Inglaterra «no se le señalaron otras [finalidades] que las ya antes conocidas en los que existían en el continente de depósito, descuento, autorizándole además para la emisión de un papel de crédito pagadero a la vista y al portador, con cuyas circunstancias podía con ventaja suplir a la moneda metálica». Y, aunque reconocía que el Banco de Inglaterra —que tomaba como modelo— estaba ligado al Gobierno, «no se ha desviado de los principios más esenciales de estas instituciones, combinado el crédito comercial con el general, sin mezclarse en las operaciones de la especulación industrial o mercantil».

El Banco de San Fernando

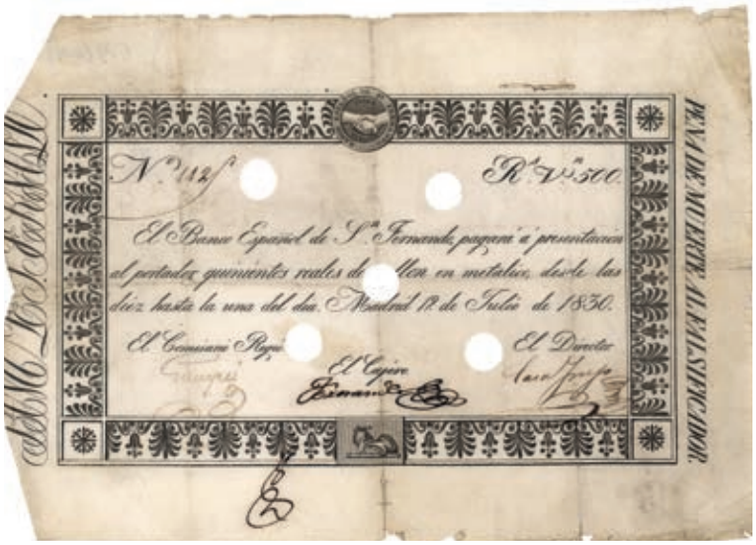
El Banco de San Fernando, inmediato antecesor del Banco de España, se constituyó por Real Cédula de 9 de julio de 1829 (Fig. 6), siendo Luis López Ballesteros ministro de Hacienda. Sucesor del Banco de San Carlos, se decidió cambiar su denominación por la del nombre del entonces titular de la Corona, el rey Fernando VII, y se justificó su fundación apelando a «las providencias de fomento [...] para sacar las clases productivas del Reino de la languidez y postración en que las han puesto las dos catástrofes políticas».

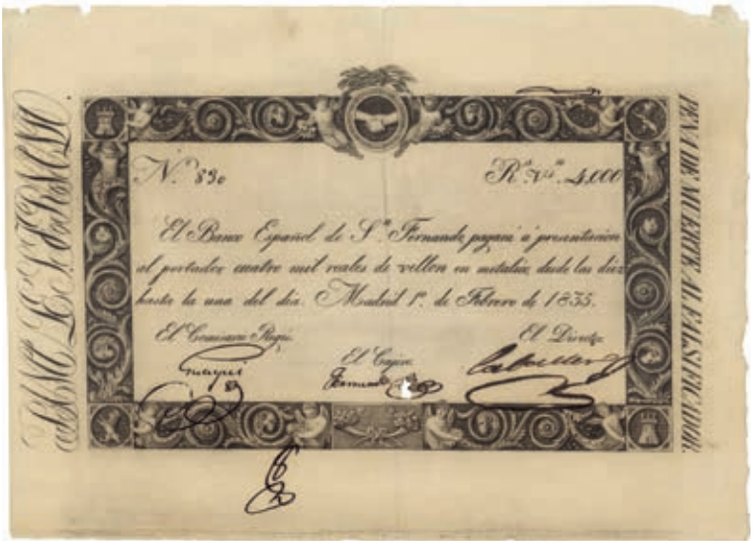
La misma Real Cédula contenía los estatutos del establecimiento, preparados por Pedro Sáinz de Andino, el prestigioso jurista que redactó ese mismo año el Código de Comercio. El capital nominal se fijó en 60 millones de reales, aunque sólo 40 quedaron desembolsados, que heredaba de su antecesor, tras el acuerdo suscrito por sus accionistas y el Estado. Los propietarios del San Fernando eran, pues, los mismos que los del San Carlos, canjeándose cinco acciones de este por una de la nueva entidad, o lo que es lo mismo: 10 000 reales en papel del San Carlos por 2000 del San Fernando. El canje de acciones se efectuó reduciendo el valor de las antiguas del San Carlos a una quinta parte de su primitivo valor. El Banco se estableció por un término de treinta años prorrogables. Y, aunque los responsables de la entidad pensaron fijar su sede en una parte de la Casa de los Cinco Gremios —situada en la plaza de la Leña—, al no tener las condiciones necesarias, se optó por reformar y permanecer en el edificio de la Red de San Luis.

El Banco de San Fernando se concibió como banco de emisión y de descuento. La Real Cédula le otorgaba la «facultad privativa» de emitir billetes pagaderos a la vista al portador en Madrid, pero podían circular, y de hecho lo hicieron, en provincias. La denominación máxima de los billetes se fijó en 4000 reales y la mínima en 500 reales (Figs. 7 y 8). Además, estaba autorizado a realizar seis tipos de operaciones: el descuento de letras y pagarés de comercio con un plazo máximo de cien días y con las debidas garantías reglamentarias; la ejecución de cobranzas; la apertura de cuentas corrientes y la recepción de depósitos voluntarios y judiciales, en dinero, barras o alhajas de oro y plata; efectuar préstamos a particulares, con garantía de metales, de títulos públicos y también sobre las acciones del Banco; realizar operaciones con el Real Tesoro, Real Giro y Real Caja de Amortización; girar letras sobre sus comisionados en provincias y el extranjero; y negociar en efectos públicos del Estado.

La alta administración del Banco se componía de cuatro órganos. El comisario regio, de real nombramiento y que debía ser un funcionario público de rango elevado. La Junta general, formada por los accionistas propietarios de un mínimo de veinte acciones (cada miembro sólo tendría un voto, aunque fuese poseedor de un número superior de títulos), que nombraba a los miembros de la Dirección —el tercer órgano—, designaba los principales cargos (secretario, cajero y tenedor de libros) y proponía en terna al Gobierno la persona encargada de la Dirección, formada por diez individuos: el director —el cuarto componente de la alta administración—, siete consiliarios y dos síndicos. Al director le correspondía la administración de todos los negocios del Banco y el régimen de sus operaciones.

En la primera sesión de la Junta de gobierno, celebrada el 24 de julio de 1829, se procedió al nombramiento del director, consiliarios y síndicos, y se leyó la cédula





de creación del establecimiento. El conde de Guaqui fue nombrado comisario regio. La gestión del Banco durante los primeros años estuvo confiada a tres directores: Manuel de la Torre Rauri continuó al frente de la institución hasta 1832, cuando lo reemplazó el marqués de Casa Irujo; después, en 1834, tomó el mando Andrés Caballero Rojas, uno de los más profesionales y eficientes de quienes estuvieron al frente del establecimiento. Destacado comerciante y banquero de la corte, ya antes había pertenecido a la Junta de gobierno del San Carlos. Vicedirectores fueron, mientras duró el cargo, Julián Aquilino Pérez, en 1829, y luego Francisco Muguiro en 1832. La totalidad de la plantilla del San Carlos, quince empleados, se incorporó al San Fernando con los mismos sueldos y clasificación. También en 1829 se nombraron los comisionados del Banco en diferentes ciudades y pueblos.

Una de las primeras decisiones de la recién constituida Junta de gobierno fue poner en circulación billetes por un importe de 4 millones de reales. Como la emisión —efectuada en 1830— tuvo una muy buena acogida, enseguida se elevó la cantidad a 12 millones y a 24 en 1833. La aceptación dispensada al papel por el público en esta ocasión, y a diferencia de lo ocurrido con las emisiones del San Carlos, obedeció a la confianza en la entidad y también a la falta de metálico consecuencia del fin de las llegadas de plata de América tras la independencia de los territorios coloniales.

Los primeros años: 1829-1839

Los cuatro primeros años del San Fernando estuvieron caracterizados por la prudencia. La entidad había nacido marcada por la borrascosa historia de su antecesor y sus malhadadas relaciones con la Hacienda pública. La preocupación de sus responsables fue conservar el activo lo más líquido posible y garantizar la convertibilidad de los billetes. Trataron de ser tan cautelosos en la emisión y escrupulosos en la concesión de descuentos y préstamos que en ocasiones el capital de la entidad estuvo ocioso. Sus directores se propusieron guardar las distancias con el Tesoro real con objeto de evitar los problemas que habían conducido a la ruina a su antecesor. La solvencia de la entidad, medida por el coeficiente del capital desembolsado con relación al activo total, se situó en la altísima proporción del 60 por ciento.

El comienzo de la primera guerra carlista —tras la muerte de Fernando VII en 1833— enfrentó a los partidarios del absolutismo con los defensores del nuevo régimen constitucional, que sostenían la legitimidad de Isabel II, hija primogénita del rey fallecido. La entidad se vio arrastrada a atender las necesidades financieras del Estado y desbarató la política conservadora de años iniciales. La guerra coincidió, además, con la independencia del imperio colonial americano, cuya riqueza había sido uno de los pilares de la Hacienda de la monarquía desde el siglo XVI con las masivas remesas de plata. El naciente Estado isabelino hubo de buscar ingresos alternativos. Juan Álvarez de Mendizábal y sus sucesores en Hacienda los encontraron en la desamortización de las tierras de la Iglesia y de las órdenes religiosas, en la negociación de créditos en el exterior y, como ambas fuentes se mostraron insuficientes, en los recursos del San Fernando.

En 1833 los activos del Tesoro en el Banco representaban apenas el 10 por ciento del total. Cuatro años después, a mediados de 1837, la Junta (Fig. 9) de la entidad reconocía que la mayor parte de las operaciones consistían en préstamos y anticipaciones al Gobierno. En agosto de 1839, cuando terminó el conflicto tras la firma del célebre Convenio de Vergara, el endeudamiento del Tesoro

Fig. 7
Billete del Banco de San Fernando de 500 reales de vellón
Emisión de 19 de julio de 1830
Dib. y Grab. Mariano González Sepúlveda
Original, talla dulce sobre cobre, 103 x 172 mm
AHBE, Colección de Billetes

Fig. 8
Billete del Banco de San Fernando de 4000 reales de vellón
Emisión de 1 de febrero de 1835
Dib. y Grab. Mariano González Sepúlveda
Original, talla dulce sobre cobre, 103 x 172 mm
AHBE, Colección de Billetes

Fig. 9
Quinta Junta General del Banco Español de San Fernando del año de 1836, celebrada en su propio establecimiento en 1.º de marzo de 1837. Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, impresor de cámara de S. M., 1837. Original, impreso, cuaderno, 53 p., 210 x 150 mm AHBE, Secretaría, C. 699

Fig. 10
Estatutos y reglamentos del Banco de Isabel II. Madrid: en la Imprenta Nacional, 1844. 59 p., [1] h. pleg.; 19 cm. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-02836.

QUINTA JUNTA
GENERAL
DEL BANCO ESPAÑOL
de San Fernando.
Madrid:
IMPRENTA DE DON EUSEBIO AGUADO.
1837.

ESTATUTOS Y REGLAMENTOS
DEL
BANCO DE ISABEL II.
APROBADOS POR S. M.
MADRID.
EN LA IMPRENTA NACIONAL.
1844.

con el Banco ya suponía el 60 por ciento del activo. La emisión aumentó de 12 a 18 millones de reales. Los billetes en circulación, que durante los primeros ejercicios tuvieron una amplia cobertura, perdieron buena parte de su garantía metálica, pues el encaje de la entidad se redujo de 22 a 4 millones de reales, lo que puso en entredicho la convertibilidad del papel. Un lustro de guerra dejó no sólo una Hacienda debilitada, sino también al San Fernando en una frágil posición financiera.

Expansión económica y financiera, 1840-1847

A la guerra le siguió una coyuntura económica expansiva, con un cambio de expectativas e impulsada por la desamortización de 1836, el despegue de la manufactura textil catalana, la explotación del mineral de hierro vasco, la creación de las primeras compañías ferroviarias y la reforma tributaria de 1845 con la consolidación de la deuda flotante emitida durante la contienda, obras del ministro Alejandro Mon y de su estrecho colaborador, Ramón de Santillán. La confianza de los inversores se reflejó en el alza de las cotizaciones bursátiles y en la constitución de sociedades mercantiles de toda índole. La expansión económica corrió paralela a una expansión financiera para atender la demanda de crédito y de medios de pagos.

En 1844 se fundaron dos nuevos bancos de emisión, lo que rompió el monopolio de facto del que hasta entonces había disfrutado el San Fernando. En enero abrió en Madrid el Banco de Isabel II (Fig. 10), un gigante financiero con un capital de 100 millones de reales, dedicado a operaciones de crédito y descuento, y con la facultad de emitir billetes. El ministro de Hacienda, Juan José García-Carrasco, I conde de Santa Olalla, que autorizó la apertura de la entidad, la justificó criticando al Banco de San Fernando «que había obtenido elevados beneficios gracias al monopolio de emisión, sin que su crédito favoreciera los intereses del comercio y la industria, los cuales debían buscar financiación en otras partes con exorbitantes garantías pagadas casi siempre a precios usurarios». Al frente del nuevo emisor de Madrid figuraban personalidades muy conocidas del mundo de la política y de los negocios —no sólo de la capital—, empezando por el que habría de ser su presidente, Gaspar Remisa, y continuando por el vicepresidente, Manuel Gaviria, antiguo intendente de la Casa Real. En la ilustre lista de accionistas aparecen los nombres de Manuel Agustín Heredia, Juan Bravo Murillo, los hermanos Larios, Daniel Weisweiller, representante de la casa Rothschild en Madrid, y Luis González Bravo, el mismísimo presidente del Gobierno que aprobó la creación del

Banco. Personaje de gran influencia fue desde luego José de Salamanca, que desde el principio estuvo en la gestión de la entidad.

El San Fernando se opuso a la creación de la nueva entidad. Como cabría esperar, los accionistas del Banco Español de San Fernando reaccionaron con indignación ante la ruptura de su privilegio de emisión en Madrid, en tanto que dicha medida venía acompañada de acerbas críticas a la institución por parte del Gobierno, con el que mantenía estrechas relaciones financieras. Se formó una comisión especial de consejeros y síndicos del San Fernando que decidió elevar una exposición a la reina y recurrir a los tribunales solicitando la prohibición de emitir billetes a su competidor. No sirvió de nada: el Banco de Isabel II había nacido como emisor para quedarse durante algunos años.

El Banco de Isabel II representó un desafío por varios motivos. Primero por su tamaño: 100 millones de reales, más del doble del efectivo del San Fernando, lo que lo hacía aparecer como un temible competidor. Y, segundo, por las innovaciones que introdujo en la práctica financiera del país: créditos a sociedades mercantiles, industriales y de transporte, con la garantía de las sociedades prestatarias, que fue un paso esencial para la promoción de empresas; préstamos en cuenta corriente, operación hasta entonces desusada; amplia utilización de la facultad emisora (Figs. 11, 12, 13 y 14); billetes de baja denominación, de 200 reales, hasta entonces desconocidos (los de menor denominación eran de 500 reales), que contribuyeron a popularizar el papel moneda, hasta entonces reservado para las finanzas y el alto comercio; y apertura de sucursales. En 1846 se fundó el Banco Español de Cádiz con el objetivo de poner en circulación billetes en esa ciudad mercantil, con la particularidad de que la citada entidad tenía capital propio y era independiente en sus operaciones del Isabel II.

También en 1844 se constituyó el Banco de Barcelona con un capital de 20 millones de reales, promovido por un conocido empresario y financiero catalán, Manuel Girona i Agrafel. Reunió para la fundación un grupo de 338 accionistas entre los que se contaban los principales patricios de la burguesía industrial de Cataluña. Nació, como el Isabel II, como un banco comercial, con capacidad emisora y para dedicarse al negocio del descuento de letras, préstamo a corto plazo y apertura de créditos en cuenta corriente. Pero a diferencia del madrileño no se adentró en el campo de la inversión empresarial.

Al Banco de San Fernando no le cupo otro camino que hacer frente a los retos planteados por los nuevos emisores, sobre todo al abierto en la capital. Había sido acusado de pasividad y dejadez en la prestación de servicios al sector privado, así como de falta de ambición en lo relativo a la circulación de billetes. Tuvo que reaccionar para no perder terreno: reforzó su capital, ampliándolo de 40 a 80 millones de reales; extendió el abanico y ámbito territorial de sus operaciones; y activó la emisión de billetes. El activo de 1841, de 117 millones de reales, lo multiplicó por tres veces y media hasta los 424 millones en 1846; y la emisión experimentó un avance más que notable: de 17 a 80 millones entre esas dos mismas fechas. Las ganancias de la entidad se dispararon hasta representar más del 40 por ciento del capital desembolsado, y el reparto de beneficios se situó en el entorno del 22 por ciento en el trienio 1844-1846.

Crisis financiera, 1847-1848

Los buenos tiempos terminaron a principios de 1847. La crisis financiera estalló en Londres y en cuestión de meses se propagó por los principales mercados europeos con efectos devastadores. En Madrid el pánico se manifestó en el mercado de dinero, con una aguda escasez de metal, y en el de capitales, con una caída precipitada de la cotización de los títulos públicos. Además, la crisis desveló la situación crítica en la que se encontraban tanto el Banco de Isabel II como el San Fernando.

El valor de las acciones del primero, que había ascendido vertiginosamente los meses iniciales hasta alcanzar un 230 por ciento en octubre de 1846, se desplomó. Las luces rojas saltaron, pues se supo que en su activo figuraba un elevado volumen de préstamos con la garantía de sus propias acciones. Además, la concentración de riesgos en unos pocos clientes —entre los que se encontraba el marqués de Salamanca— ascendía al 30 por ciento del total. La intranquilidad cundió entre los accionistas y los depositantes, que comenzaron a retirar su dinero desde las primeras semanas de 1847. El Isabel II, insolvente y con un agudo problema de liquidez, estaba avocado a la quiebra. La situación del San Fernando era más sólida, si bien su futuro dependía de principal deudor: el Estado. A diciembre de 1846 los anticipos y créditos al sector público que figuraban en su balance ascendían a más de la mitad del activo. A su favor, no obstante, las cuentas mostraban que el metálico en caja era más que suficiente para atender sus obligaciones a la vista.

Ramón de Santillán, nombrado ministro de Hacienda en enero de 1847, conocedor de lo que pasaba en las plazas de Londres y París, de las tensiones monetarias, de la escasez de numerario por los saldos negativos de la balanza comercial y de la débil posición del Banco de Isabel II, temió que una suspensión de pagos de este último desataría un pánico incontrolable. Como solución de emergencia planteó la posibilidad de

Figs. 11, 12, 13 y 14
Billetes del Banco de Isabel II de 200, 1000, 5000 y 10 000 reales de vellón
Emisión de 1 de junio de 1844
Lit. Juan Antonio López
y Basilio Lansaco
Originales, litografías,
120 x 153 mm, 119 x 166 mm,
123 x 153 mm, 120 x 155mm
AHBE, Colección de Billetes

una fusión entre los emisores madrileños, la cual se materializó de inmediato el 26 de febrero. La idea era que el San Fernando absorbiera al Isabel II y a continuación saneara sus cuentas. La operación significaba que por fin habría una sola entidad emisora para todo el territorio nacional, con la excepción de las plazas de Barcelona y Cádiz. Como las relaciones entre Santillán y el director del San Fernando, Manuel Cantero, eran fluidas, se estimó que no se presentarían excesivos obstáculos. No fue así. Los responsables del Isabel II quisieron disponer de una participación paritaria en la Junta de gobierno de la entidad fusionada y, un asunto más de fondo, no querían dejar en manos de los directivos del San Fernando la calificación de los activos, ni que fueran los que dictaran las condiciones de la fusión.

En plenas negociaciones, el 28 de marzo, una crisis gubernamental produjo un cambio en el escenario político. Santillán salió del Gobierno y el marqués de Salamanca se hizo cargo del Ministerio de Hacienda. A partir de entonces, las riendas de la operación la tomaron los hombres del Isabel II. Propusieron una unión entre iguales, pese a la evidencia de que el balance de este último estaba más perjudicado que el del viejo San Fernando.

Con Salamanca al mando, la fusión de ambas entidades se hizo aceptando en su valor nominal los activos que figuraban en los respectivos balances, con lo cual los accionistas del San Fernando asumieron las posibles pérdidas del Isabel II derivadas de la insolvencia de los deudores y de la desvalorización de las garantías. El decreto que estableció la fusión fijó un capital para el establecimiento de 400 millones de reales, de los que 200 provenían de aportaciones iguales de ambos bancos reunidos, y los 200 restantes serían suscritos más adelante por los accionistas.

La entidad saliente de la fusión conservó el nombre de Banco de San Fernando. Trasladó su sede de la Red de San Luis a la que ocupaba el Isabel II en el edificio de los Cinco Gremios, en la plazuela de la Leña. Para el cargo de comisario regio, Salamanca nombró al conde Romero, uno de sus más cercanos colaboradores. El director elegido por la Junta de gobierno fue Joaquín Fagoaga, un hombre con tradición en la administración del San Fernando.

La fusión no supuso el restablecimiento de la normalidad financiera, porque lo peor de la crisis aún no había llegado. En 1848 el Banco hizo frente a un temporal que a punto estuvo de llevarle al naufragio. Se reunieron tres circunstancias. La herencia del Banco de Isabel II resultó ser demasiado pesada; luego, la repercusión de los acontecimientos políticos de Francia que terminaron con la

monarquía de Luis Felipe, dando paso a la Segunda República; y, para colmo, un desfalco del que fue responsable el propio director de la entidad por la importante cantidad de 64 millones de reales, un tercio del capital desembolsado.

La convertibilidad de los billetes estuvo amenazada. La desconfianza del público se reflejó en la disminución de las cuentas corrientes, que pasaron de 146 millones de reales el 4 de enero de 1848 a 48 millones el 19 de febrero del mismo año: una reducción de más de dos tercios en cuarenta y cinco días. Las retiradas se pedían en moneda metálica, cuya escasez forzaba al Banco a hacer todos sus pagos en billetes, lo cual causaba una peligrosa desproporción entre la circulación fiduciaria y el encaje metálico. En mayo de 1848 la plata en caja apenas representaba el 5 por 100 de los billetes circulantes. Durante algunas semanas se produjeron alborotos a las puertas de la entidad, reclamando los tenedores de billetes su canje. Aunque no suspendió pagos, el Banco se vio obligado en la primavera de 1848 a cambiar papel moneda por metálico con lentitud, lo que agravó los tumultos ante las puertas del establecimiento. En los intercambios entre particulares, en los meses de abril y mayo, los billetes llegaron a descontarse con un 16 por 100 por debajo del nominal. El crédito del Banco alcanzó su nadir: sus acciones, que en enero se cotizaban al 262,5 por ciento, estaban en octubre al 44 por ciento. El San Fernando, sin embargo —y a diferencia de otros emisores europeos—, resistió el embate y no se vio obligado a recurrir al curso forzoso de su papel moneda. A ello sin duda contribuyó que el Gobierno decidió admitir los billetes en pago de los derechos de aduanas.

Reformas y progresión, 1849-1856

Alejandro Mon quiso encontrar una solución a la postración del Banco y para ello promulgó en mayo de 1849 una ley que introdujo notables novedades en su organización y funciones. En primer lugar, le otorgó el monopolio de emisión de billetes para todo el país, con la sabida excepción de Barcelona y Cádiz que ya contaban con emisores. En segundo lugar, imitando la ley Peel inglesa de 1844, creó dentro de la institución dos departamentos independientes, uno de emisión y otro de operaciones. Y, en tercer término, introdujo cambios en la administración: creó el cargo de gobernador, en sustitución del antiguo director, y dos subgobernadores, en sustitución del antiguo y único subdirector. Los nuevos cargos eran de nombramiento real directo, en lugar del sistema de terna vigente hasta entonces, por lo que con ello aumentó el control del Gobierno.

Pese al intento, la reforma de 1849 no resolvió ninguno de los problemas del Banco. La solución, aunque parcial, llegó de la mano de Ramón de Santillán, a quien Juan Bravo Murillo —en Hacienda desde el mes de agosto de ese año— había nombrado gobernador en el mes de diciembre. Ocupaba el cargo por segunda vez. Su tarea prioritaria fue sanear el balance de la institución, que a finales de ese ejercicio presentaba una imagen desoladora: los créditos de difícil o imposible recuperación alcanzaban los 205 millones de reales, más de la mitad del activo total. En palabras de Santillán, «el Banco [...] si no era insolvente, porque cubría con exceso todas sus obligaciones exigibles, se presentaba con un enorme descubierto con sus accionistas». Tomó como ejemplo el Banco de Francia, que había superado la crisis de 1848 mediante un plan de saneamiento, aplicando reservas y beneficios para amortizar préstamos incobrables y créditos dudosos. Al mismo tiempo preparó la reducción del capital para disminuir las obligaciones de la entidad frente a sus accionistas. Esto se plasmó en una nueva disposición, la Ley de reorganización del Banco de San Fernando de 15 de diciembre de 1851, que introdujo reformas más drásticas y duraderas que la anterior. El capital bajó de 200 a 120 millones de reales, suficientes para mantener la confianza del público en la institución. Se suprimió la división departamental hecha en 1849, volviendo a unir los dos balances en uno solo. Se reforzó la garantía del billete, fijando un doble tope a la emisión, la cifra del capital y el triple de su encaje metálico (Figs. 15, 16, 17 y 18). Novedad destacada fue la obligación de elaborar y publicar el balance.

Reformada la institución, Santillán imprimió un sesgo conservador a su gestión. Trató de alejar al Banco del Tesoro: se opuso a las pretensiones ministeriales de que la institución estuviese a su servicio y dispuesta a prestarle recursos siempre que el presupuesto lo requiriese. En 1852 se negó a anticipar fondos a Bravo Murillo, y este en represalia lo castigó quitándole el servicio de la deuda exterior. Además, creó una nueva institución semifinanciera, la Caja General de Depósitos, similar a la existente en Francia, con el fin de recibir fondos en custodia —ya fuera con carácter oficial o voluntario— y adelantar créditos a corto plazo al Tesoro. El daño que causó al Banco esta medida no fue el drenaje de cuentas corrientes, cuyo importe aumentaría en los años siguientes, sino la retirada de los depósitos judiciales y obligatorios —por ejemplo, los derivados de contratos del Estado con particulares—, que hasta entonces había proporcionado al San Fernando una fácil y segura disponibilidad de recursos líquidos.

Las relaciones entre Santillán y los Gobiernos moderados posteriores a Bravo Murillo fueron aún más tensas que con este último. Con los ministros que se sucedieron entre 1852 y 1854, sus desavenencias fueron profundas, en especial con Luis María Pastor y con Jacinto Félix Domenech. Hubo una

Figs. 15, 16, 17 y 18
(izda., arriba/abajo)
Billetes del Banco de San Fernando de 500, 1000, 2000 y 4000 reales de vellón
Emisión de 1 de marzo de 1850
Originales, talla dulce sobre cobre,
125 x 173 mm, 124 x 171 mm,
125 x 173 mm, 125 x 171 mm
AHBE, Colección de Billetes

Figs. 19, 20, 21 y 22
(dcha., arriba/abajo)
Billetes del Banco de España de 500, 1000, 2000 y 4000 reales de vellón
Emisión de 1 de mayo de 1856
Original, talla dulce sobre cobre,
117 x 173 mm, 115 x 173 mm,
117 x 173 mm, 117 x 173 mm
AHBE, Colección de Billetes

Rs. 500
Rs. 500
Nº 657
Nº 657
El Banco Español de San Fernando pagará
al portador QUINIE
Reales vellon en efectivo
1º de Marzo de 1850.
1º de Marzo de 1850.

BANCO DE ESPAÑA
QUINIENTOS Reales
Nº 299995
Nº 299995
QUINIENTOS
El Gobernador
El Cajero

Rs. 1000
Rs. 1000
Nº 8539
Nº 8539
EL BANCO ESPAÑOL DE SAN FERNANDO
pagará al portador MIL Reales vellon en efectivo
1º de Marzo de 1850.
1º de Marzo de 1850.

BANCO DE ESPAÑA
SUCURSAL DE ALICANTE
MIL Reales
Nº 149997
Nº 149997
MIL
El Gobernador
El Director
El Cajero

Rs. 2000
Rs. 2000
Nº 2963
Nº 2963
El Banco Español de San Fernando pagará
al portador DOS MIL Reales vellon en efectivo
1º de Marzo de 1850.
1º de Marzo de 1850.

BANCO DE ESPAÑA
DOS MIL Reales
Nº 49995
Nº 49995
DOS MIL
El Gobernador
El Interventor
El Cajero

Rs. 4000
Rs. 4000
Nº 8923
Nº 8923
El Banco Español de San Fernando pagará
al portador CUATRO MIL Reales vellon en efectivo
1º de Marzo de 1850.
1º de Marzo de 1850.

BANCO DE ESPAÑA
SUCURSAL DE VALENCIA
CUATRO MIL Reales
Nº 18495
Nº 18495
El Banco pagará al portador CUATRO MIL Reales
vellon en efectivo. Madrid 1º de Mayo de 1856.
El Gobernador
El Director
El Cajero

indudable desconfianza por parte del Banco hacia las operaciones de crédito al Tesoro proyectadas por aquellos Gobiernos, llegándose de forma repetida a escatimar y aun a negar el apoyo que los titulares de Hacienda pedían. Por otra parte, Santillán planteó sin éxito, en 1853, la ampliación de la facultad de emisión de billetes del Banco. La falta de entendimiento entre los responsables del Ministerio y del Banco llegó a su cénit un año después, en abril de 1854, cuando Doménech destituyó a Santillán porque este por enésima vez puso condiciones a un préstamo que el Tesoro necesitaba con urgencia.

El balance de la entidad entre 1850 y 1854 refleja el conservadurismo al que se ha hecho referencia: el importe del activo disminuyó, en lugar de aumentar, de 425 millones de reales en el primer ejercicio a 387 millones en el segundo. La partida de créditos al sector público se mantuvo bajo mínimos: la cifra registrada en 1854 no sobrepasa apenas los 30 millones. Y sólo los descuentos y préstamos al sector privado aumentaron de 72 a 175 millones. Eso explica que el volumen de billetes en circulación pasase de 100 a 120 millones, el límite impuesto por la ley de 1851. Aunque Santillán pidió que se aumentara el límite.

El 28 de junio de 1854 comenzó el movimiento militar conocido como la Vicalvarada, encabezado por los progresistas y un sector de los moderados descontentos con el régimen. Los generales Leopoldo O´Donnell y Baldomero Espartero se hicieron cargo del Gobierno de la nación. Espartero ocupó la presidencia del Consejo de Ministros durante la totalidad del Bienio Progresista, de 1854 a 1856. Manuel Collado se hizo cargo del Ministerio de Hacienda. A pesar de haberse distinguido como prominente moderado en los años anteriores, Santillán fue repuesto en el Banco por un real decreto de 11 de agosto, y colaboró estrechamente con los nuevos gobernantes.

Las buenas relaciones entre el Gobierno y el Banco durante el Bienio se vieron favorecidas por la circunstancia de que la mayoría de los ministros de Hacienda de este período, como Collado, Manuel Cantero, o Francisco Santa Cruz, eran o habían sido accionistas del San Fernando; alguno de ellos muy importante como era el caso de Collado; o consejeros, como Cantero; Santa Cruz incluso llegaría, años después, a suceder a Santillán como gobernador de la institución. También hubo entendimiento con Pascual Madoz, seguramente el responsable de Hacienda más característico de aquella etapa. A la buena sintonía contribuyó que el Banco, a diferencia de la etapa anterior, accedió a casi todas las operaciones planteadas por el Tesoro, algunas de notable magnitud. Por ejemplo, el mismo día de la entrada del general Espartero en Madrid y de la formación del primer Gobierno revolucionario, aprobó un anticipo de 15 millones de reales; en septiembre garantizó una negociación de pagarés de 65 millones, y siempre estuvo dispuesto a prestar dinero a la Hacienda sobre libranzas de las cajas de Ultramar. Si entre 1851 y junio de 1854 había adelantado al Gobierno 224 millones de reales, sólo en los dieciocho meses siguientes, a diciembre de 1855, le había facilitado 184 millones. El balance del Banco, siempre reflejo de su política, muestra que la mayor actividad financiera implicó un salto del activo de 136 millones a 502 millones de reales a fin de 1856. Y en esta ocasión aumentaron tanto los créditos al sector privado, hasta los 180 millones, como los préstamos al sector público, hasta 127 millones de reales, que se multiplicaron por cuatro.

Del Banco de San Fernando al Banco de España

A mediados del siglo XIX los vientos del liberalismo barrieron Europa y también España, llevándose por delante instituciones y privilegios del Antiguo Régimen. Los progresistas que alcanzaron el poder en 1854 plantearon liberalizar la economía, crear mercados abiertos, abrir ventanas al exterior y acabar con monopolios. No es extraño, pues, que un año después de la revolución, en 1855, se planteara la posibilidad de reordenar el sistema bancario español. Al mismo tiempo llegaron al Ministerio de Hacienda peticiones de financieros y hombres de negocios solicitando permiso para establecer bancos libres y de emisión. Parecía una aberración que sólo existieran tres, en Madrid, Barcelona y Cádiz.

El primer proyecto de ley de bancos de emisión se presentó en las Cortes en 15 de junio, siendo ministro de Hacienda Juan Bruil, un conocido librecambista. Contemplaba autorizar la apertura de una entidad de esas características por plaza mercantil. El Banco de San Fernando reaccionó en defensa de su privilegio e incluso solicitando ser el único de emisión en todo el territorio nacional. Esto último era, como se ha mencionado, una de las ideas que siempre había acariciado Santillán. Quería convertir al San Fernando en Banco de España, ampliar el tope a la circulación de billetes y establecer sucursales en todas las provincias. El proyecto empezó a debatirse el 4 de enero de 1856. Las discusiones se centraron en la cuestión del monopolio de emisión, con intervenciones a favor y en contra. El Consejo de administración del San Fernando estuvo reunido en sesión continua para seguir los debates y tratar de enmendar el proyecto de ley. No lo consiguió.

El 28 de enero de 1856, la reina Isabel II sancionó dos normas al mismo tiempo, la Ley de Bancos de Emisión y la Ley de Sociedades de Crédito, que habían sido aprobadas por las Cortes un día antes. La primera consagró el principio de pluralidad de emisión

y al mismo tiempo cambió el nombre del Banco Español de San Fernando por el de Banco de España, denominación que este ha conservado hasta la fecha. Con la segunda norma, la Ley de Sociedades de Crédito, surgieron una serie de instituciones capaces de desplegar una amplia gama de actividades, desde el descuento y el crédito comercial hasta el préstamo a largo plazo, además de la inversión en acciones y obligaciones industriales.

El Banco heredó el capital del San Fernando, 120 millones de reales, que podía elevarse hasta el límite de 200 millones cuando las necesidades del comercio lo reclamasen. Quedó dividido en acciones de 2000 reales cada una. Se le facultaba a emitir billetes al portador en una cantidad igual al triple de su capital efectivo, teniendo la obligación de conservar metálico en sus cajas por la tercera parte, cuando menos, del importe de los billetes emitidos (se estableció, pues, un doble tope al volumen de billetes emitidos: el triple del capital efectivo y el triple del encaje metálico) (Figs. 19, 20, 21 y 22); los billetes no podrían ser menores de 100 reales ni mayores de 4000. En las operaciones de activo se estipulaba que el Banco podría descontar, girar, prestar, llevar cuentas corrientes, ejecutar cobranzas, recibir depósitos, contratar con el Gobierno y sus dependencias autorizadas. Las condiciones y garantías de las operaciones se fijarían conforme a lo prevenido en sus estatutos y reglamentos. Se prohibía que hiciese préstamos bajo la garantía de sus propias acciones. Tampoco podía negociar en efectos públicos. Asimismo se estipulaba que no podría anticipar fondos al Tesoro «sin garantías sólidas y de fácil realización, una suma mayor que la de su capital efectivo». Merecían el concepto de acreedores del Banco los tenedores de sus billetes y los titulares de las cuentas corrientes. Asimismo, se obligaba la constitución de un fondo de reserva equivalente al 10 por ciento de su capital efectivo, formado por los beneficios líquidos que produjesen sus operaciones, con deducción del interés anual del capital, que en ningún caso excedería del 6 por ciento. Los beneficios que resultaran después de satisfacer los gastos e intereses se aplicarían por mitad a las acciones y al fondo de reserva hasta que este quedase completado, en cuyo caso se repartirían aquellos íntegros a los mismos. El Banco quedaba obligado a publicar mensualmente en la Gaceta su «estado de situación» en la forma prescrita por el Ministerio de Hacienda. Si, antes de cumplirse el tiempo de su concesión o duración, el capital del Banco quedase reducido a la mitad, el Gobierno podría proponer a las Cortes nuevas condiciones para su continuidad, o bien su disolución o liquidación. Asimismo, se ordenaba que el Banco estableciese sucursales en el término de un año en Alicante, Bilbao, Coruña, Málaga, Santander, Sevilla, Valencia y Zaragoza.

La ley establecía la figura del gobernador, que nombraría el Gobierno. Por su parte, las Juntas generales de accionistas nombraban los Consejos de gobierno o de administración. Y estos por medio de comisiones de su seno tendrían todas las atribuciones necesarias para garantizar eficazmente todos los intereses de los accionistas. Al gobernador y a los Consejos de gobierno o administración correspondía cuidar de que hubiera en caja y cartera metálico y valores realizables bastantes para cubrir sus débitos por billetes, cuentas corrientes y depósitos.

La continuidad entre el Banco de San Fernando y el Banco de España estuvo asegurada por la permanencia al frente de la entidad de Santillán, a quien Bruil pidió que continuase en su puesto, convirtiéndose de esta manera en el primer gobernador del renombrado Banco de España. A su lado continuó Diego de Mier como subgobernador. En sus puestos continuaron asimismo los miembros de la Junta de gobierno del fenecido San Fernando. Otro elemento de continuidad fue la permanencia en la misma ubicación que ocupaba su predecesor, en el noble edificio de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, en la calle Atocha, entre la plaza de Santa Cruz y la de Jacinto de Benavente, una casa del siglo XVIII proyectada en 1788 por el arquitecto José de la Ballina. Aquí permaneció el establecimiento hasta su traslado en 1891 a su sede actual en el Paseo del Prado.

Referencias

Hamilton, Earl J.: «El Banco Nacional de San Carlos, 1782-1829», en *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid: Banco de España, 1970.

Martín-Aceña, Pablo (coord.): *150 años de historia del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 2016.

Martín-Aceña, Pablo: «The Banco de España, 1782-2017. The History of a Central Bank», *Estudios de Historia Económica*, Madrid: Banco de España, 2017, n.º 73.

Santillán, Ramón: *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, Nuevo de San Fernando y de Banco de España*, Madrid: F. Fortanet, 1865 (reedición por el Banco de España, 1982).

Tedde de Lorca, Pedro: *El Banco de San Carlos, 1782-1829*, Madrid: Banco de España, Alianza Editorial, 1988.

Tedde de Lorca, Pedro: *El Banco de San Fernando, 1829-1856*, Madrid: Banco de España, Alianza Editorial, 1999.

Tortella Casares, Gabriel: «El Banco de España entre 1829 y 1929. La formación de un banco central», en *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid: Banco de España, 1970.

Tortella Casares, Teresa: *Índice de los primeros accionistas del Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 1986.

ACCIONES DEL REY N.S. EN EL BANCO NACIONAL DE SAN CARLOS

María de Inclán Sánchez, Elena Serrano García

El Archivo del Banco de España, testigo de la historia

Títulos de acciones encuadernados del Banco de San Carlos a nombre del rey Carlos III (números 1 a 100). Original, libro encuadernado en terciopelo rojo con cortes dorados y bordado con hilo de plata, 340 x 255 x 45 mm. AHBE, Libros, L. 22.672.

Un Archivo ilustrado para un Banco Ilustrado

«... Como Gobernador de este Banco de España, les ofrezco este Archivo para que investiguen y contribuyan a enriquecer el conocimiento sobre el pasado para atender el presente en el que tenemos que actuar, para conseguir que el futuro que nos toque vivir sea de concordia, de entendimiento y de bienestar...» (Banco de España, 1983). Con estas palabras inauguraba José Ramón Álvarez Rendueles, gobernador del Banco de España entre 1980 y 1984, ePrimer Congreso sobre Archivos Económicos de Entidades Privadas, y se abría a la investigación y al público en general el Archivo Histórico del Banco de España. Su creación formal había sido tres años antes, cuando el Consejo ejecutivo determinó que estaría constituido por aquellos documentos con más de 40 años de antigüedad que por su valor histórico, cultural y patrimonial hubieran sido seleccionados.

Desde ese momento, el Archivo Histórico del Banco de España custodia la documentación generada y recibida por el Banco de España (1856-) y sus bancos predecesores: Banco Nacional de San Carlos (1782-1829), Banco Español de San Fernando (1829-1856) y Banco de Isabel II (1844-1847). A través de sus documentos podemos reconstruir la vida, avatares e historia de las cuatro instituciones que conforman el Banco de España actual y conocer a sus empleados, organización, costumbres, funciones, gestión, relaciones nacionales e internacionales; en definitiva, su modo de ser y vivir.

Los documentos presentados en la exposición *3282 reales de vellón. Goya y los orígenes de la Colección Banco de España* nos permiten saborear cómo suceden las cosas en el Banco desde la fundación del Banco Nacional de San Carlos hasta su liquidación; cómo eran sus órganos de gobierno, cómo se financió, cómo se creó el Banco Español de San Fernando o el Banco de España con sus estatutos fundacionales; cómo pasamos de los vales reales a los primeros billetes; o cómo eran los personajes que dan vida a la institución desde 1782. Además, nos permite conocer la relación del Banco con sus obras artísticas: ¿cómo se han contratado? ¿Cuánto se pagó por ellas? ¿A qué artistas se contrató? E incluso llegamos a saber cómo gracias a estos documentos se han podido demostrar autorías y aclarar numerosas dudas sobre los orígenes de estas obras y de la colección.

Los libros de actas de las Juntas de directores, de las Comisiones, de las Juntas de accionistas, las acciones, los libros de contabilidad, reglamentos, estatutos, correspondencia, informes, notas, expedientes personales, papeles variados y billetes —entre otros muchos tipos documentales— nos permiten viajar a través del tiempo y dar testimonio de lo ocurrido hace 238 años.

El Archivo está inseparablemente unido a la creación del Banco Nacional de San Carlos. Seis meses después de su constitución y en su primera Junta de directores celebrada el 9 de enero de 1783, se acordó «... que uno y otro documento se copiasen en el Libro de Juntas Generales a continuación de la primera y única que hay de esta clase para los usos que convenga hacerse de ellos y ejecutado que se colocasen en el Archivo con los demás papeles que hasta ahora deben conservarse en ese destino».[1] Unos días antes, el 20 de diciembre de 1782, en la primera Junta de accionistas aparecía citado por primera vez el Archivo, encomendándose su gestión y cuidado al Secretario del Banco «...sacar los protestos, dar certificaciones y [...] hacer los demás instrumentos propios del Banco y cuidar de su Archivo».[2]

No hay administración sin archivo y el reinado de Carlos III es un buen ejemplo de esta afirmación (Cayetano, 2017, p. 55), las reformas políticas y administrativas, instituciones de nueva creación, obras de ingeniería e industria, actividades culturales o religiosas y, en general, el gobierno del

1. Los documentos a los que se referían los directores eran la Consulta que se había elevado al rey unos días antes para su conocimiento y aprobación de los acuerdos alcanzados en la Junta de accionistas del día 20 de diciembre anterior y la Real Orden por la que se comunicaba al Banco la aprobación de los mismos por parte del rey. AHBE, Órganos de gobierno, L. 131, p. 2.

2. AHBE, Órganos de gobierno, L. 212.

Estado y la vida cotidiana tienen su reflejo en una enorme producción documental. La constitución de archivos aseguraba la necesaria conservación de los documentos y expedientes cada vez más voluminosos y complejos, reflejo asimismo de actos administrativos cada más complicados.

Este período es una época brillante en el desarrollo de las instituciones culturales, y los archivos no se quedan al margen. Sin duda, el movimiento ilustrado dejó una importante huella en la política archivística de esta época. Los trabajos de archivo, la organización, la descripción, los servicios..., serían labores de especialistas en nada comparables a las labores de un guardián de papeles (Gómez, 1985, p. 221). Un buen ejemplo de ello es la creación del Archivo de Indias en 1785 y el encargo de su dirección en 1790 a Juan Agustín Ceán Bermúdez, hasta ese momento dedicado a la carrera administrativa primero como oficial de la Teneduría General de Libros y luego como primer oficial de la Secretaría del Banco Nacional de San Carlos y responsable de su Archivo.

La relación entre los personajes y accionistas más relevantes del Banco de San Carlos y la Ilustración es absoluta. Carlos III, su secretario de Estado, el conde de Floridablanca, los directores Cabarrús, José del Toro, el conde de Altamira, el marqués de Tolosa, el marqués de Matallana, Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas, otros nobles como Juan Pedro Zoilo Téllez-Girón y Guzmán, VIII duque de Osuna, artistas e intelectuales como Salvador Maella y Francisco de Goya y los miles de accionistas del Banco de San Carlos, personas, instituciones y entidades, que representan la sociedad de la época y dan buena prueba de ello.

Otro ejemplo de la España ilustrada es el uso del papel moneda. En Inglaterra, Francia y Noruega su uso había empezado a finales del siglo XVII y a comienzos del XVIII, pero en España habrá que esperar hasta el reinado de Carlos III y a la creación del Banco Nacional de San Carlos para sus primeras emisiones.

Los billetes de banco garantizaban la devolución, sin plazo fijo, de la moneda metálica de oro o plata expresada en el documento expedido por el banco. El billete de banco presentaba tres características: «1. La promesa de que sería reembolsado en moneda metálica, lo que lo convertía en realidad en una representación de la propia moneda. 2. No producía interés, en eso se diferenciaba de la deuda pública. 3. Era al portador, nunca ha sido nominativo». (Tortella, T., 1997, p. 17). Como explica el profesor Pedro Tedde, desde el principio su circulación planteó una serie de problemas debido a la falta de hábito entre el público y los funcionarios, a lo que se sumaba la desconfianza en el mantenimiento del valor del papel para los acreedores a quienes se pagaban deudas por este medio.

Los documentos de aquellos primeros años...

Dice Gabriel Tortella que los bancos desempeñan tres funciones económicas que hacen su estudio muy interesante. En primer lugar, la de ser intermediarios financieros, poniendo en contacto dos actividades muy importantes en la economía: el ahorro y la inversión. En segundo lugar, la de ser creadores de dinero, lo que los hace protagonistas privilegiados de los procesos de crecimiento. Y, en tercer lugar, la de colaborar con personal y conocimientos técnicos al crecimiento económico, es decir, el banquero convertido en empresario y por ello demandante de dinero. Pero también habla Tortella de la importante relación de los bancos con la política, pues entre sus clientes está el Estado, y ello genera una continua relación de los gobernantes y políticos con los banqueros, de modo que los archivos bancarios nos ilustran considerablemente acerca de la historia política (Tortella, G., 1983). Pues bien, la historia del Banco de España y de sus antecesores es la historia de todas estas funciones; de ello es fiel y riquísimo reflejo el Archivo Histórico del Banco de España.

Nada como los documentos de este Archivo para ahondar en la existencia de esos primeros años en los que vivieron y se desenvolvieron las personas cuyos retratos se muestran en esta exposición. Cada una de sus actuaciones, cada una de sus decisiones y todas sus actividades quedaron reflejadas en los documentos que se conservan en él. Es un Archivo que tiene un claro carácter bancario y económico, no existiendo apenas datos personales o privados en sus documentos. Pero quien los analiza con detenimiento puede acabar conociendo una parte de la personalidad y de la privacidad de muchos de sus personajes, que quedan reflejadas a menudo en sus actuaciones profesionales. En todo caso, ellos, los retratados, fueron los protagonistas de esta parte de la historia del Banco de España que se expone aquí, la que se corresponde con su etapa como Banco Nacional de San Carlos, Banco Español de San Fernando y primeros años del Banco de España.

El primer antecedente del Banco de San Carlos que se expone en esta muestra es la *Memoria que don Francisco Cabarrús presentó a Su Magestad para la formación de un Banco Nacional por mano del Excelentísimo Señor conde de Floridablanca, su primer Secretario de Estado, en 22 de octubre de 1781* (Fig. 1), donde este activo comerciante de origen francés proponía al rey una solución para regular la circulación, amortización y cotización de los vales

reales a través de la creación de un banco nacional.[3] La *Memoria*, de 22 páginas, está imprimida por Joaquín Ibarra, impresor de cámara del rey.[4] Pero el documento que da origen a esta gran historia que nace con el Banco Nacional de San Carlos es la Real Cédula de creación firmada por Carlos III el 2 de junio de 1782.[5] En sus primeros cuatro artículos quedaron establecidas las funciones del Banco: la reducción a dinero efectivo y a la par de las letras de cambio, vales reales y pagarés; el abastecimiento de víveres al Ejército y a la Marina y del vestuario de las tropas en España y América; y el pago de todas las obligaciones del Real Giro en el extranjero. Sobre cómo se desarrollaron estas funciones se pueden hallar multitud de datos en el Archivo, en los acuerdos de los órganos del gobierno, en los libros de contabilidad y en otros muchos documentos conservados.

El capital fundacional del Banco de San Carlos se estableció en 300 millones de reales de vellón. En la Real Cédula se explicitaba que el Banco quedaba constituido bajo protección real, pero era de propiedad privada. Su capital se dividía en 150 000 acciones, de 2000 reales de vellón cada una, que se pusieron inmediatamente en venta. También se decía que «toda especie de personas de qualesquiera estado, calidad o condición que fueren, sin exceptuar las Órdenes Regulares, y sus individuos, podrán adquirir estas acciones, y cederlas, o endosarlas libremente como se practica con las letras de cambio» (art. 6). Se otorgaba preferencia en la suscripción a «las personas existentes en estos Reynos y demás de Europa», reservándoles durante ocho meses la compra de las 75 000 primeras acciones. Para las 75 000 acciones restantes y durante un plazo de diez meses, se daba opción preferente a los suscriptores de Indias. Pasado el plazo, se admitía indistintamente cualquier suscriptor (art. 7). Entre la primera Junta de accionistas —celebrada el 20 de diciembre de 1782— y la cuarta —que tuvo lugar el 29 de diciembre 1785—, se habían vendido la totalidad de las acciones. Prácticamente la emisión completa de las 150 000 acciones emitidas se conserva actualmente en el Archivo Histórico del Banco de España, pues en la liquidación del Banco de San Carlos de 1829 se ofreció a los accionistas la opción de convertir sus acciones en otras del nuevo Banco Español de San Fernando, creado a continuación por Real Cédula de 9 de junio de 1829, operación para la que tuvieron que entregar las acciones del San Carlos.

MEMORIA,
QUE DON FRANCISCO CABARRUS
PRESENTÓ
A SU MAGESTAD
PARA LA FORMACION
DE UN BANCO NACIONAL,
POR MANO
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
CONDE DE FLORIDABLANCA,
SU PRIMER SECRETARIO DE ESTADO,
EN 22 DE OCTUBRE DE 1781.
MADRID MDCCLXXXII.
POR DON JOACHIN IBARRA IMPRESOR DE CAMARA DE S. M.
CON SUPERIOR PERMISO.

Fig. 1
Memoria, que Don Francisco Cabarrús presentó a Su Magestad para la formación de un Banco Nacional, por mano del Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, su primer Secretario de Estado en 22 de octubre de 1781. Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M., 1782.
Original, impreso, encuadernado en piel, 22 p., 290 x 200 mm AHBE

Las acciones del Banco de San Carlos son una fuente única de información, no sólo para conocer los nombres de ese conjunto de accionistas de primera hora, sino porque el análisis de sus sucesivos endosos nos permite saber a quiénes se transmitía la propiedad de las acciones cuando esto se producía.

El primer suscriptor de acciones fue el rey Carlos III, que adquirió las 1000 primeras (Fig. 2). El príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, adquirió de la 1001 a la 1500, y su esposa, María Luisa de Parma, de la 1501 a la 2000. A partir de ahí comenzó la adquisición libre según el orden establecido en el artículo 7 de la Real Cédula. Fueron accionistas miembros del estamento nobiliario, cargos de la administración, la Iglesia, el Ejército, compañías y comerciantes e incluso algunos artistas, como Francisco de Goya o Mariano Salvador Maella. Goya adquirió quince acciones, de la 88 145 a la 88 159, y en 1788 las endosó al presbítero Fermín Almarza, según consta en los reversos de las mismas firmadas de puño y letra del pintor.

3. Los vales reales fueron un nuevo tipo de deuda pública, cuya primera emisión fue autorizada por Real Cédula de 20 de septiembre de 1780; incorporaban la novedad de poseer poder liberatorio para determinados intercambios, con la excepción del pago de salarios, pensiones del Estado, o compras y ventas al por menor (Tedde, 1988b, p. 31-53).
4. Archivo Histórico del Banco de España (AHBE).
5. AHBE, Sec., C. 1072.

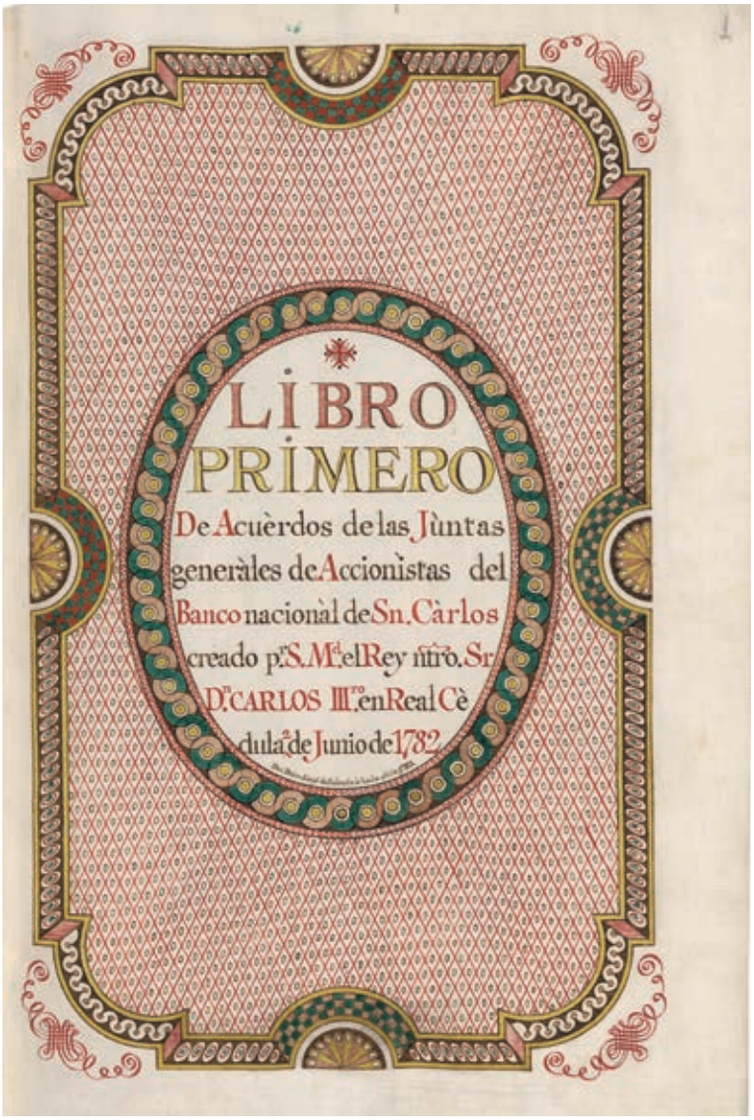
Fig. 2
Título de acción del Banco de San Carlos n.º 1, a nombre del rey Carlos III
Firmas y rúbricas de los directivos del Banco
Dib. Cosme Acuña y Troncoso
Grab. José Asensio
Original, talla dulce sobre cobre y manuscrito, 1 hoja, 330 x 245 mm
AHBE, Libros, L. 22.672

Se presentan en esta exposición acciones adquiridas por algunos de aquellos personajes, como el conde de Floridablanca, el marqués de Astorga y conde de Altamira, Miguel de Múzquiz (conde de Gausa), el marqués de Tolosa, José del Toro, el duque de Osuna, Juan Piña y Ruíz de Cárdenas, el marqués de Matallana y el propio Francisco Cabarrús, entre una multitud de otros grandes y pequeños propietarios. Fue muy importante la adquisición de acciones por parte de los pueblos, ciudades, villas y pósitos, comerciantes e instituciones del Antiguo Régimen, como mayorazgos, obras pías, patronatos, temporalidades de jesuitas, cofradías y hospitales (Tedde, 1988, pp. 79-110), que también se conservan en el Archivo Histórico del Banco de España. Sin duda, el grupo de primeros accionistas constituye una muestra representativa de la sociedad de la época[6] (Tortella, 1986, pp. 11-26).

Las acciones son documentos nominativos que van firmados y rubricados por los directivos del Banco: el conde de Saceda, Francisco Cabarrús, director nato; el marqués de las Hormazas, director bienal; y Juan Drouvilhet, también director bienal. Van firmadas también por el escribano de número y secretario del Banco, Benito Briz, y están rubricadas por el cajero y el tenedor general de libros, según la propia Real Cédula establecía en su artículo 8. El dibujo de las acciones fue realizado por el académico de San Fernando, Cosme de Acuña y Troncoso, cuya firma como inventor y dibujante aparece en el margen inferior izquierdo de las acciones. Dado el elevado número de acciones que había que estampar, los grabados se encargaron a diferentes grabadores, todos ellos académicos o artistas vinculados a las Reales Academias, como José Joaquín Fabregat, Joaquín Ballester, Juan Barcelón, Fernando Selma, Pascual Moles, Juan Moreno Tejada, Simón Brieva, José Asensio o Juan Minguet, que estamparon su firma en el margen inferior derecho.

Los accionistas, reunidos cada año en Junta general, fueron generadores de una de las series documentales más interesantes del Archivo, las «Memorias anuales de las Juntas de accionistas», donde quedaron registradas las discusiones y decisiones de los propietarios del Banco, a los que se presentaba la memoria del ejercicio anterior y la aprobación de las cuentas anuales. Merece la pena detenerse en la lectura de estos documentos, pues reflejan con gran nitidez la marcha del Banco y los temas que más preocupaban a los accionistas. La primera Junta de accionistas del Banco de San Carlos se celebró el 20 de diciembre de 1782 en la casa de Manuel Ventura Figueroa, gobernador del Consejo de Castilla, pues aún el Banco no disponía de una sede propia. El libro se inicia con la reproducción íntegra de la Real Cédula de fundación del Banco de San Carlos (Figs. 3 y 4),

6. Para todo lo relacionado con la venta de las acciones del Banco de San Carlos, véanse: Tedde (1988b), pp. 79-110, y Tortella, T. (1986).



Figs. 3 y 4
Libro Primero de Acuerdos de las Juntas Generales de Accionistas del Banco de San Carlos
1782-1788
Original, encuadernado en piel, 844 p., 350 x 240 x 85 mm
AHBE, Órganos de Gobierno, L. 212

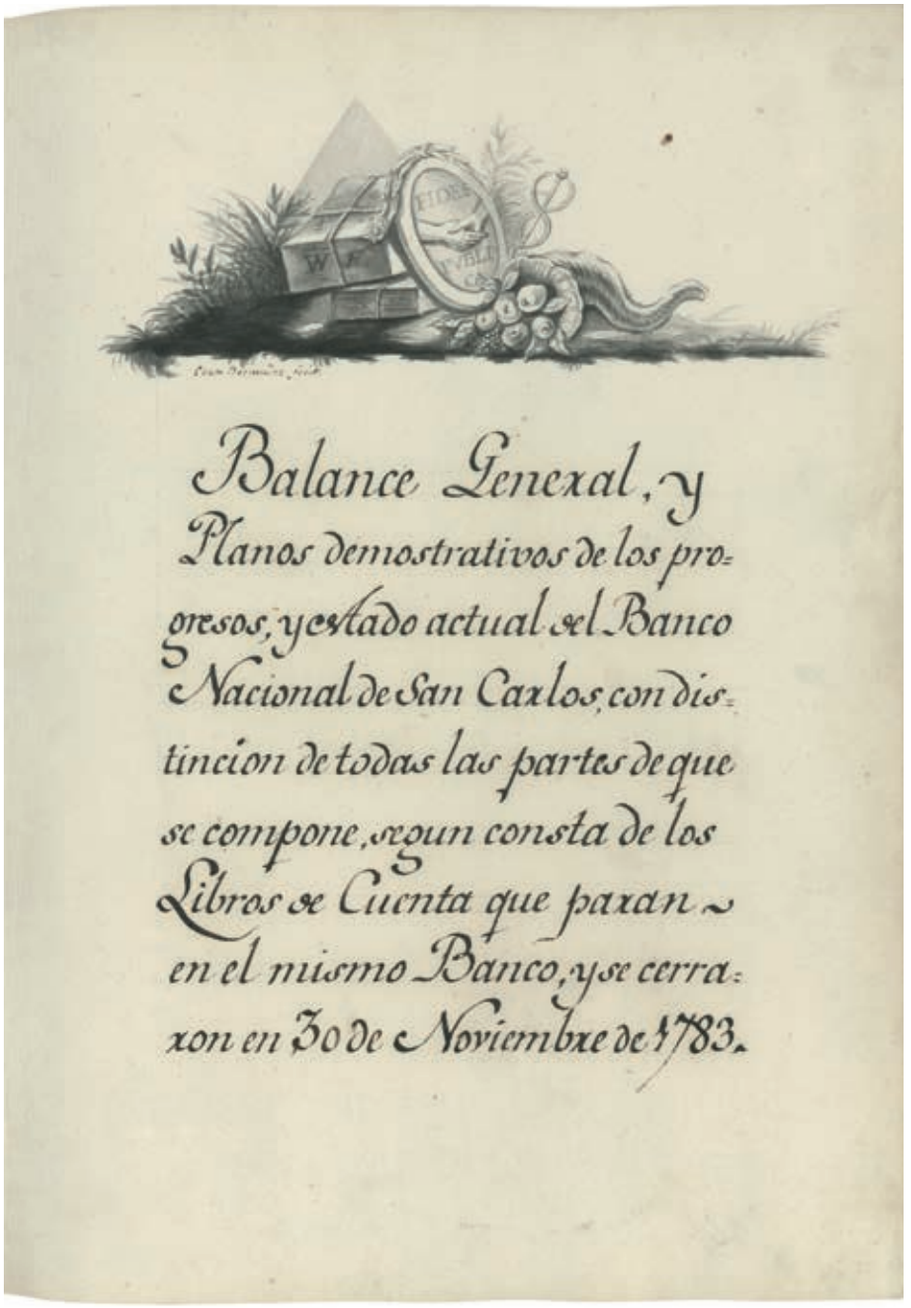
del prospecto del mismo y del aviso de convocatoria de la Junta general de accionistas, e incorpora dos bellísimas portadas dibujadas a tinta por el astrónomo Pedro Alonso de Salanoba y Guilarte. Se trata del primero de toda una serie de libros de reuniones anuales de las Juntas generales de accionistas, de larga vida en el Banco, que recogen información de primer orden para el conocimiento de la historia de la entidad. Las Memorias de Juntas de accionistas abarcan un periodo muy amplio, desde la creación del Banco de San Carlos en 1782 hasta la nacionalización del Banco de España en 1962.

La Junta de Dirección, nombrada en Junta general de accionistas, se reunía dos días a la semana, generalmente los miércoles y los sábados, y llevaban la verdadera dirección del Banco. Todas sus reuniones quedaron recogidas en los libros de acuerdos de las Juntas, firmadas por el secretario y rubricadas por los directores del establecimiento. La Junta de Dirección, que ha ido recibiendo diferentes nombres a lo largo del tiempo —Junta de gobierno, Consejo de gobierno y Consejo General—, es el órgano de más larga existencia del Banco de España, pues aún pervive en el actual Consejo de gobierno del Banco, que es su directo sucesor. Es el máximo órgano director de la institución y, por consiguiente, los documentos que de él emanan —las actas o acuerdos— son una de las fuentes de información más importantes del Archivo.

El Banco de San Carlos se organizó en torno a sus órganos de gobierno —la Junta general de accionistas y la Junta de Dirección— y a las tres oficinas principales que articularon todo el negocio del Banco: la Secretaría, la Caja y la Intervención —llamada en origen Teneduría de libros—, todas ellas nacidas con el propio Banco de San Carlos.

Las funciones encomendadas al secretario han quedado reflejadas en un importante conjunto

de documentos conservados en el Archivo. En primer lugar, le correspondía la coordinación de todos los asuntos relacionados con las acciones y los accionistas. Sobre esta cuestión, además de los documentos ya citados, se ha conservado un gran volumen de documentación a través de la cual podemos conocer muchas cosas de los accionistas y de las vicisitudes por las que pasaron las acciones. Gracias a estos documentos sabemos los nombres de los accionistas del Banco de San Carlos, las fechas en las que adquirieron las acciones, el precio que pagaron por ellas, a quiénes y cuándo las traspasaron, qué asuntos judiciales se derivaron de su venta y un largo etcétera de detalles, todos ellos del máximo interés. Pero el secretario tenía a su cargo otros muchos asuntos, todos ellos generadores de importantes series documentales. Destaca la serie de «Relaciones del Banco con organismos oficiales», especialmente con el Gobierno y con el Ministerio de Hacienda, donde podemos encontrar convenios, anticipos, créditos y una rica correspondencia que refleja las importantes relaciones del Banco con el Estado. Se conserva asimismo una interesantísima serie de «Relaciones del Banco con otros bancos y sociedades privadas», donde se manifiesta la estrecha relación del Banco con otros establecimientos bancarios y comerciales, tanto españoles como extranjeros, y donde se encuentran documentos acerca de operaciones de financiación, negociación de efectos comerciales y convenios con otras entidades. Queremos destacar asimismo una serie de documentos, también a cargo del secretario, que nace con el Banco de San Carlos y se extiende hasta la actualidad. Se trata de la serie de Expedientes Personales, quizá el conjunto de documentos del Archivo que proporciona más información de carácter personal, pues, además de detallar la trayectoria laboral completa del empleado, incluyen con frecuencia documentos que van más allá de lo estrictamente laboral, como partidas de bautismo, certificados de matrimonio y defunción, cartas de recomendación o exámenes, con rica e interesante información personal. Uno de estos expedientes, que vamos a mencionar por lo destacado del personaje y porque se expone en esta muestra, es el de Juan Agustín Ceán Bermúdez (Figs. 6 y 7), empleado del Banco de San Carlos y futuro historiador del arte. Ceán ingresó en el Banco de San Carlos en 1783 como oficial segundo de la Teneduría General (Fig. 7). En 1785 pasó a la Secretaría como oficial mayor, en la posición inmediatamente inferior a la del secretario, a la


Balance Genexal, y
Planos demostrativos de los pro=
gresos, y estado actual del Banco
Nacional de San Carlos, con dis=
tincion de todas las partes de que
se compone, segun consta de los
Libros de Cuenta que paran
en el mismo Banco, y se cerra=
xon en 30 de Noviembre de 1783.

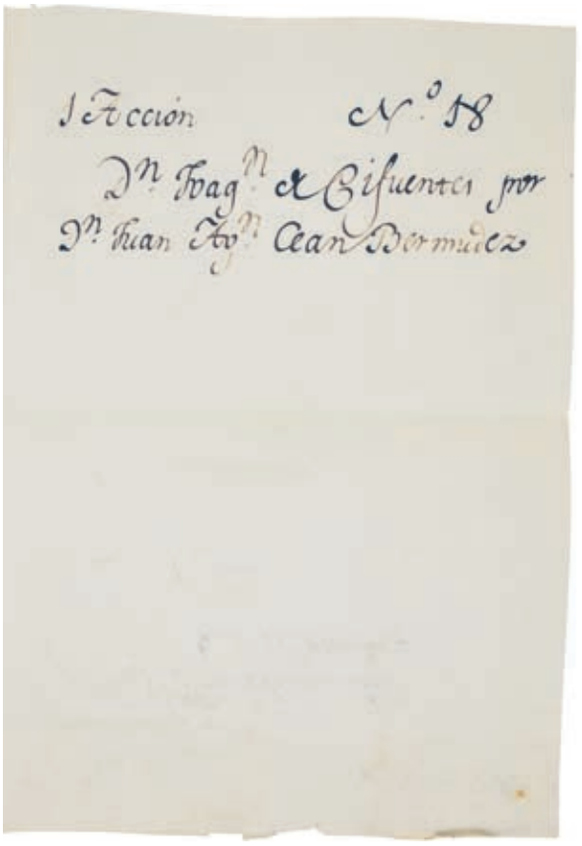
sazón Benito Briz. «Tiene inteligencia, ha estudiado y ninguno parece más apto para reemplazar al secretario en caso de enfermedad o ausencia».[7] En su expediente se encuentra el documento fechado el 1 de enero de 1791 por el que Ceán «hace dimisión de su empleo de oficial mayor de la Secretaría del Banco por haberle nombrado Su Majestad para que pase a Sevilla a efectuar la coordinación y arreglo de los papeles pertenecientes al Ministerio de Indias en aquel Archivo General».[8] Efectivamente,

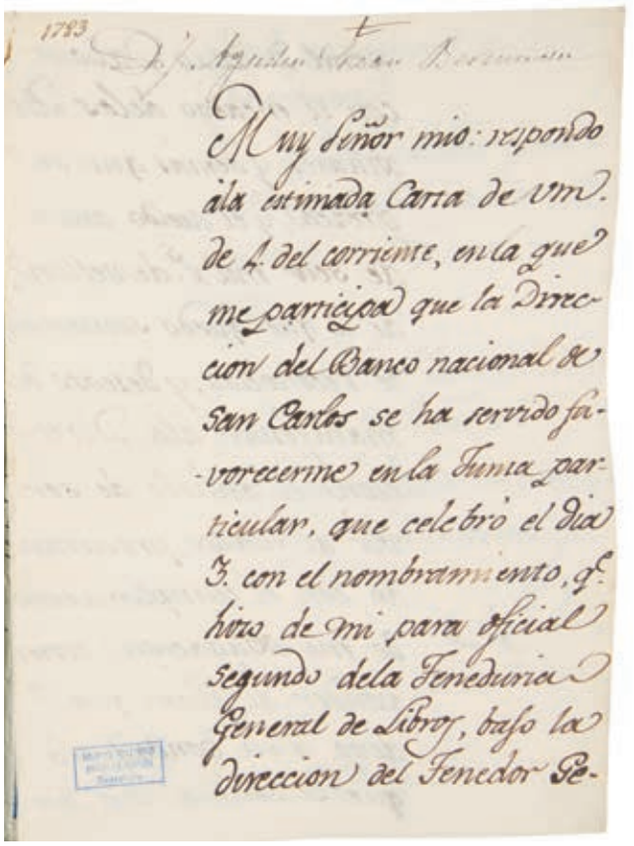
7. AHBE, Sec., C. 1084.
8. AHBE, Sec., C. 717.

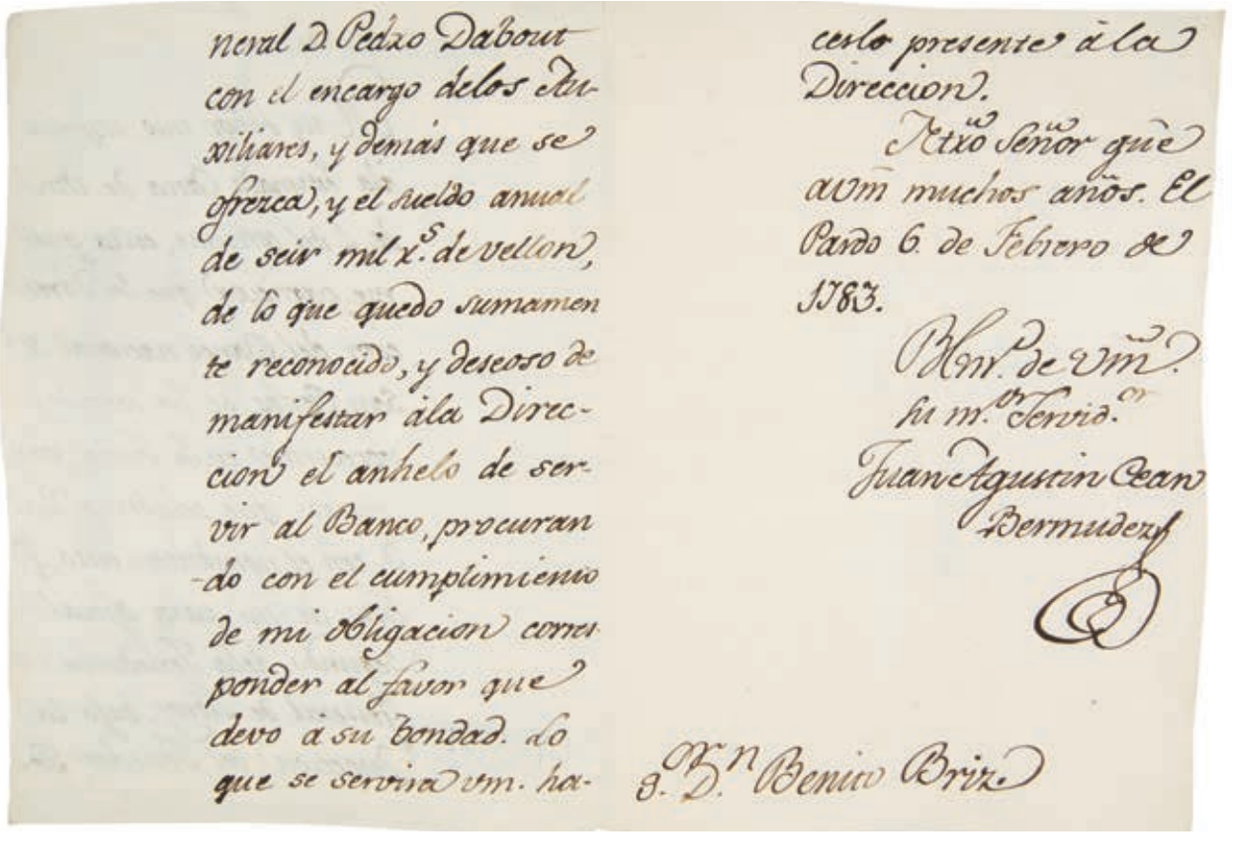
Fig. 5
Balance General, y Planos demostrativos de los progresos y estado actual del Banco Nacional de San Carlos [...]. Incluye en la cabecera de la portada un dibujo del emblema del Banco, «FIDES PUBLICA», y otros símbolos relativos al comercio, realizado por Juan Agustín Ceán Bermúdez.
Tinta y aguada
30 de noviembre de 1783
Original, libro encuadernado en piel, 86 p., 335 x 240 x 20 mm
AHBE, Libros de Contabilidad, L. 471

Fig. 6
Expediente personal de Juan Agustín Ceán Bermúdez
1783-1792
Una acción pagada a Cifuentes por Ceán Bermúdez. Acción n.º 18
Original, manuscrito, 210 x 150 mm
AHBE, Secretaría, C. 717

Fig. 7 (dos imágenes)
Expediente personal de Juan Agustín Ceán Bermúdez
1783-1792
Oficio de Juan Agustín Ceán Bermúdez a Benito Briz, secretario del Banco de San Carlos, por el que acepta su nombramiento como oficial segundo de la Teneduría General de Libros del Banco de San Carlos
6 de febrero de 1783
Original, manuscrito, 2 hojas, 205 x 150 mm
AHBE, Secretaría, C. 717


1 Acción N.º 18
Dn. Joaqn. de Cifuentes por
Dn. Juan Agn. Cean Bermudez


1783
Muy Señor mio: respondo
ala estimada Carta de Vm.
de 4. del corriente, en la que
me participa que la Direc-
cion del Banco nacional de
San Carlos se ha servido fa-
-vorecerme en la Junta par-
ticular, que celebró el dia
3. con el nombramiento, q.e
hizo de mi para oficial
segundo dela Teneduria
General de Libros, bajo la
direccion del Tenedor Ge-


neral D. Pedro Dabout
con el encargo delos Au-
xiliares, y demás que se
ofrezca, y el sueldo anual
de seis mil r.s de vellon,
de lo que quedo sumamen
te reconocido, y deseoso de
manifestar ala Direc-
cion el anhelo de ser-
vir al Banco, procuran
-do con el cumplimiento
de mi obligacion corres
ponder al favor que
devo á su bondad. Lo
que se servira Vm. ha-
cerlo presente á la
Direccion.
Ntro. Señor gue
a Vm. muchos años. El
Pardo 6. de Febrero de
1783.
B.l.m. de Vm.
su m.or Servid.or
Juan Agustin Cean
Bermudez
S.or D.n Benito Briz

Madrid 21 de Abril de 1788

Diferentes à Caxa R.s 53.600 a saber

Pagos de Dividendo R.s 149.100 pagados à Interesados por la quinta de sus anticipaciones del repartimiento de 1787 en virtud de 24 libramientos correspond.s à 1491 Interesados segun consta por razon del Libro de pagos, y asientos de Caxa que lo han reconocido

Gastos Generales R.s 4.500 pagados à Juan Diaz por la gratificacion y derechos del Marco del metal q.e compro cuenta del S.r D.n Luis Cabarrus segun consta

4.500.

21.

Diferentes à Cabarrus Padre y hijo Joven R.s 30.532.1.[illegible]

Efectos cobrables en esta R.s 30.530. 11 a mi cargo Cambios Letras 13.[illegible] Dobles Sencs 224.28. s. sobre Madrid 8.[illegible] que remito en Caxa de Hacienda segun cuenta del Libro L.R.

50.530. 11.

Pesos fuertes remitidas à Cabarrus R.s 28.24. L.a 2.[illegible] que cargue por Cuenta sobre S.r 1788 quien se ha remitido segun cuenta de esta con fecha Cuenta Corr.te a excepcion del Cambio de 14.[illegible] que fue menos en aplicacion en diferente Dispuesto entre ambos dicho en 17 de Enero.[illegible] Cuenta Corriente S.r 17.

28.24.

50.558.03.

21.

Le Couteulx y C.a c/c Masimismos c/P R.s 102.803.24. a 15.[illegible] por pesos L.a 22.600. que se abonaron à los Interesados en esta Caxa en 18 de este mes à razon de 4 por ciento de Quebranto segun Condiciones que constan en Diario de esta Caxa Folio 2.[illegible] en Conformidad de lo acordado en aquella Junta de 20 de S.r pasado que remitiron cuenta Corriente de 22 del mismo

102.803.24.

21

Pesos fuertes remitidas à Payan à Le Couteulx y Comp.a c/c M R.s 27.317.14. a 15.[illegible] por 96.[illegible] L.a 6952.3.0. que se abonan à los 2.[illegible] de su satisfaccion à cuenta de Cuenta corriente de lo del S.r [illegible] que remiten con Carta de 28 del mismo, y corresponden à los S.s Interesados en atencion à ciertas quentas de que han de resultar ganancias pertenecientes de los remesas del producto de los 220.[illegible] pesos que hicieron los S.s Cayan de Marsella à los S.s Le Couteulx de Paris à saber.

L 371.0.[illegible] por cuenta de Interesses
2693.14.8. por Comision y Garantia sobre L.a 239.341.10.1o
248.2.[illegible] por Corretage à ½ p.o sobre L.a 124.128.14.1
L.a 6952.3.3

27.317.14.

21

Le Couteulx y Comp.a c/c Pasimismos c/c M R.s 336.395.10. a 18 8.[illegible] que se cargan à los S.s Interesses Cuentas en Libros Folio 2.[illegible] por cuenta Diario de enteramiento al Cuenta de Cuentas corrientes del resto.[illegible] que remiten con Carta de este propio fecha con gratificacion al Cambio de 18 8.[illegible] por ciento q.e aplican à los S.s Interesses segun el Memorial de que es corresponsable cuenta S.r con el gravamen mas abajo que habrán remitido mala Cuenta à la haberse contramado sus remesas

336.395.10.

21.

Le Couteulx y Comp.a c/c M à Pesos fuertes remitidos à Payan R.s 63.043.06 beneficio que resulta la Cuenta antes mentes en la Columna de cambio q.e se abonan à los S.s Interesses segun parece de las remesas del producto de los 220.[illegible] pesos fuertes que hicieron los Payan de los primeros

63.043.06

21.

Efectos cobrables en esta à Le Couteulx y Comp.a c/P R.s 100.272.10. a 15.[illegible] por la remesa con Carta de 5 del S.r en favor de los Dueños del Dezenteno c/n.o 20.022. segun cuenta del Libro L.R.

130.692.10

Fig. 8
Diario de la Dirección del Giro en el que está consignado el pago por el retrato de cuerpo entero de Francisco Cabarrús, el 21 de abril de 1788
1788-1789
Original, libro encuadernado en pergamino, 722 p., 545 x 395 x 110 mm
AHBE, Libros de Contabilidad, L. 13

por Real Orden firmada por Antonio Porlier[9] el 31 de diciembre de 1790, se comunica a la Dirección del Banco su nombramiento como director del recién creado Archivo General de Indias.[10] Ceán abandonó el Banco en 1791 para no volver nunca más. Un lujo para el Banco de San Carlos el haber podido contar entre sus empleados con un personaje de la talla de Ceán, habiendo dejado en el Banco, entre otras cosas, un precioso dibujo original decorando la primera página del primer *Balance General y planos demostrativos de los progresos y estado actual del Banco Nacional de San Carlos* (Fig. 5), de 30 de noviembre de 1783. Se trata de una aguada con el emblema del Banco Nacional de San Carlos, la *Fides pública*, y algunos de los símbolos del comercio más habituales, como el caduceo de Mercurio y el cuerno de la abundancia.[11]

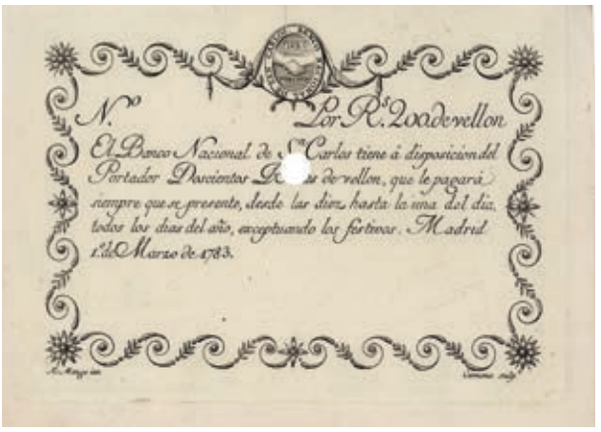
El cajero y el tenedor de libros tenían a su cargo la realización de todos los ingresos y pagos que se producían y su asiento contable. Esas funciones han quedado reflejadas en la colección de libros de contabilidad conservados. De enorme tamaño la mayor parte de ellos, utilizan papel verjurado y tintas de gran calidad, presentan una caligrafía exquisita y preciosas encuadernaciones en pergamino. La colección de diarios, borradores del diario, mayores, balances y registros contables de todo tipo permite realizar un verdadero seguimiento de la actividad y los negocios del Banco en sus más pequeños detalles desde sus orígenes hasta la actualidad. Los libros de contabilidad posibilitan estudios del más diverso tipo, dependiendo de la mayor o menor agregación de información que los estudiosos busquen. Mencionaremos en este punto, por ser documentos que se exponen, algunos de los diarios de la Dirección del Giro del Banco de San Carlos, donde se encuentran los asientos de los pagos que se hacen al pintor Francisco de Goya por los retratos de Carlos III y de algunos de los primeros directores, retratos que el Banco conserva en su colección de pinturas. El 13 de abril de 1785 se pagaron a Juan Agustín Ceán Bermúdez, empleado del Banco y gran amigo de Goya, 2328 reales de vellón por el retrato de José del Toro Zambrano.[12] El 30 de enero de 1787 se pagaron a Goya 10 000 reales de vellón por los retratos del rey Carlos III, del conde de Altamira y del marqués de Tolosa. Al maestro dorador de los marcos se abonaron, además, 560 reales de vellón.[13] El retrato de Francisco Javier de Larumbe se pagó el 15 de octubre de 1787, y su precio fue de 2200 reales de vellón, de los que 200 fueron por el dorado del marco, según informa el apunte contable.[14] Por último, el retrato de Francisco Cabarrús se pagó el 21 de abril de 1788 (Fig. 8), y su precio fue de 4500 reales de vellón, importe sensiblemente superior al resto, pues se trataba de un retrato de cuerpo entero.[15] Curiosamente, fue un asesor del Banco de España, Francisco Belda, más tarde subgobernador, quien en 1900 indagó entre los libros de contabilidad del Banco de San Carlos y, buceando entre los papeles, halló la prueba documental de que Goya había pintado los retratos que el Banco conservaba, pues algunos críticos y especialistas habían puesto en duda que fuera su autor.

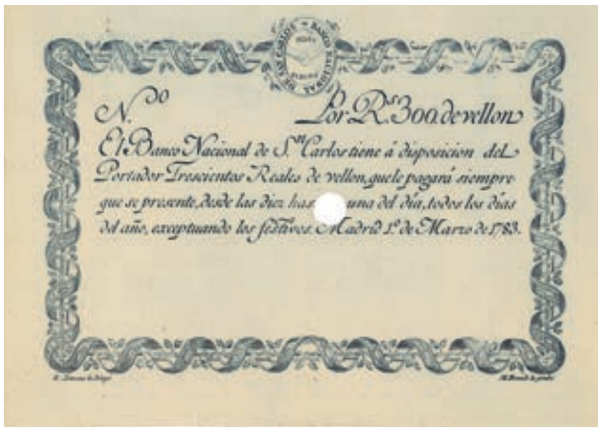
Muchos otros documentos del Archivo Histórico del Banco de España van acompañando las piezas que se exponen en esta muestra. Todos ellos reflejan las vicisitudes por las que la institución ha pasado: la conversión en Banco de San Carlos en el Banco Español de San Fernando por Real Cédula de 9 de julio de 1829, su fusión con el Banco de Isabel II en 1847 y la adquisición de su nombre definitivo, Banco de España, por la Ley de 28 de enero de 1856.

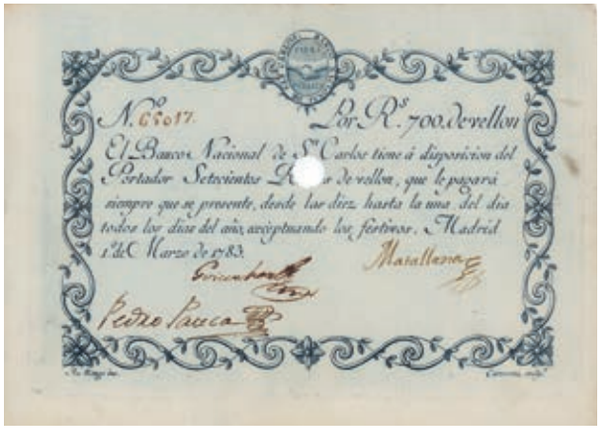
Los billetes del Banco de España

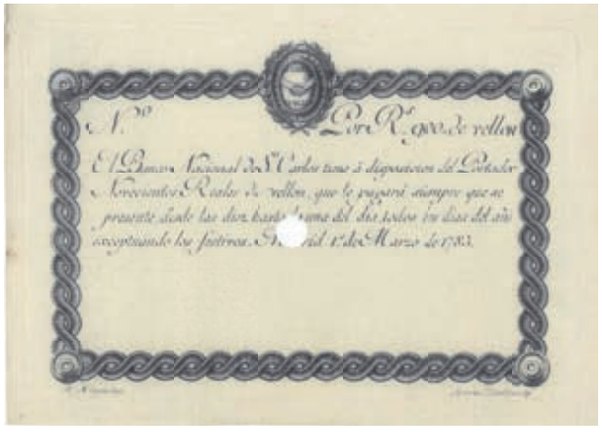
Para finalizar, haremos una breve referencia a la colección de billetes que conserva el Banco de España en su Archivo, varios de los cuales se exponen en la presente exposición. La historia del Banco de España y de los bancos que le han precedido coincide con la historia del billete en España. Nuestro país se incorporó más tarde que otros países europeos al uso del billete de banco como medio de pago. El Banco de Estocolmo, fundado en 1657, lanzó en 1661 sus primeros billetes, los *riks daler* y los *daler-silver*. El Banco de Inglaterra emitió sus primeros billetes muy poco tiempo después de su fundación, que data de 1694. El Banco de Escocia puso sus primeros billetes en circulación

9. Antonio Porlier y Sopranis era en ese momento secretario del Despacho Universal de Gracia y Justicia de Indias o Ultramar y secretario del Despacho de Justicia para España (cargo equivalente hoy al de un ministro del gobierno). Véase: A. Astorgano Abajo, Antonio Aniceto Porlier y Sopranis Ruth y Dutaris, en Real Academia de la Historia: *Diccionario Bibliográfico* [http://dbe.rah.es/biografias/19696/antonio-aniceto-porlier-y-sopranis-ruth-y-dutaris consultado el 10.05.2020].
10. AHBE, Sec., C. 988.
11. AHBE, Libros de contabilidad, L. 471.
12. AHBE, Libros de contabilidad, L. 37 (f. 208).
13. AHBE, Libros de contabilidad, L. 39 (f. 65).
14. AHBE, Libros de contabilidad, L. 39 (f. 463).
15. AHBE, Libros de contabilidad, L. 13 (f. 179).









Figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14 (izda./dcha., arriba/abajo)
Billetes del Banco de San Carlos de 200, 300, 500, 600, 700 y 900 reales de vellón
Emisión de 1 de marzo de 1783
Dibujos de Rafael Mengs Guazzi, Rafael Ximeno, Alberico Mengs Guazzi, Antonio Carnicero, Rafael Mengs Guazzi, Rafael Ximeno; Grab. Manuel Salvador Carmona, Mariano Brandi, Manuel Salvador Carmona, Juan Barcelón, Manuel Salvador Carmona, Juan Moreno Texada
Originales, talla dulce sobre cobre, 144 x 201 mm, 142 x 199 mm, 143 x 200 mm, 144 x 202 mm, 146 x 204 mm, 142 x 201 mm AHBE, Colección de Billetes

Fig. 15
Billete del Banco de San Fernando de 1000 reales de vellón
Emisión de 1 de febrero de 1835
Dib. y Grab. Mariano González Sepúlveda
Original, talla dulce sobre cobre, 103 x 172 mm
AHBE, Colección de Billetes

Figs. 16, 17 y 18
Billetes del Banco de San Fernando de 500, 1000 y 4000 reales de vellón
Emisión de 1 de enero de 1843
Grab. Rafael Esteve y Juan Carrafa
Originales, talla dulce sobre cobre, 126 x 159 mm, 133 x 174 mm, 129 x 174 mm
AHBE, Colección de Billetes

Figs. 19, 20, 21 y 22
Billetes del Banco de San Fernando de 200, 500, 1000 y 4000 reales de vellón
Emisión de 1 de octubre de 1847
Originales, talla dulce sobre cobre, 130 x 138 mm
AHBE, Colección de Billetes

en 1695, el mismo año de su fundación. Noruega en 1695, Dinamarca en 1713. La Banque Générale francesa puso en circulación sus *écus* a partir de 1716 (Tortella, T., 2001). No fue fácil introducir el billete en la vida cotidiana de una sociedad habituada a utilizar el metal para sus pequeñas y grandes transacciones, y tuvieron que pasar muchos años para que el billete fuera plenamente aceptado.

El Banco de San Carlos realizó la primera emisión de billetes que se hace en España —también llamados «cédulas»— en 1783, al año siguiente de su fundación. La emisión fue acordada en la primera Junta general de accionistas del Banco de 20 de diciembre de 1782 a propuesta de Francisco Cabarrús, director supernumerario nato. Estaba formada por nueve denominaciones: 200, 300, 500, 600, 700, 800, 900 y 1000 reales de vellón (Figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14). Los billetes iban impresos sólo por el anverso, llevando cada valor la estampación en un color diferente. Su diseño era muy sencillo, apenas una orla vegetal en la que se insertaba el emblema del Banco en el centro de la parte superior. Este consistía en dos manos entrelazadas con la leyenda *Fides pública* en un óvalo y el nombre de *Banco Nacional de San Carlos* a su alrededor. Curiosamente, la *Fides*

PENA DE MUERTE AL FALSIFICADOR
INUTILIZADO

INUTILIZADO

INUTILIZADO

INUTILIZADO

EL BANCO ESPAÑOL DE S. FERNANDO
INUTILIZADO

BANCO ESPAÑOL DE S. FERNANDO
INUTILIZADO

INUTILIZADO

INUTILIZADO

pública permanecerá en todas las emisiones que se realicen hasta que desaparezca con la primera del Banco de España de 1856. Los dibujos y los grabados se encargaron a pintores y grabadores relacionados con las Reales Academias. Los dibujantes fueron Rafael Mengs Guazzi y su hermano Alberico (hijos de Antonio Rafael Mengs), Antonio Carnicero y Rafael Ximeno. Los grabadores fueron Juan Barcelón, Mariano Brandi, Manuel Salvador Carmona, Juan Moreno Texada y Fernando Selma, que también realizaron el grabado de las acciones. El impresor fue Joaquín Ybarra, de Madrid. El Banco de San Carlos lanzó una segunda emisión que lleva fecha de 1 de marzo de 1798, pero fue realmente una nueva estampación de los valores de 200, 300, 500 y 1000 reales. Las denominaciones de los billetes eran muy elevadas, lo que los hacía inviables para realizar los pagos habituales de la vida cotidiana. Parece que más bien estaban pensados para grandes operaciones comerciales. En 1803 todos ellos fueron retirados de la circulación para no volver a aparecer más durante el resto de la vida del Banco de San Carlos.[16]

A pesar del poco éxito que tuvieron aquellos billetes en cuanto a su aceptación por parte del público, constituyen el inicio de la imparable carrera que ha sido la introducción del billete como medio principal de pago de nuestra sociedad contemporánea. El Banco Español de San Fernando, fundado por Real Cédula de 9 de julio de 1829, realizó durante su primera época (1829-1847) emisiones en 1830, 1835, 1843, 1844 y 1846 (Figs. 15, 16, 17 y 18). Todas ellas mantienen la sencillez de diseño de los billetes del Banco de San Carlos, pero se introducen algunas variaciones interesantes, como son la figura humana para representaciones alegóricas y ciertos símbolos relativos a la confianza, la fuerza y la seguridad: la cabeza de león, el gallo, la lámpara y la llave.

En general, todas esas emisiones circularon poco y fueron falsificadas. Tras su fusión con el Banco de Isabel II, que a pesar de su corta existencia también fue emisor, el Banco Español de San Fernando realizó la emisión de 1 de octubre de 1847, destinada al canje de los billetes de los dos bancos fusionados (Figs. 19, 20, 21 y 22).

Para evitar las falsificaciones, en 1850 el Banco encargará la fabricación de los billetes a la Casa Saunders de Londres, que disponía de técnicas más sofisticadas de impresión. Saunders realizará las emisiones de 1850, 1852, 1856, 1862 y 1866. Aunque también fueron falsificados, lo fueron en menor cantidad que los que se habían fabricado en España hasta entonces, lo que animó al Banco a mantener con Saunders una relación que se prolongó durante muchos años.

La última emisión que se muestra es la de 1 de mayo de 1856, primera que se realiza tras el cambio de nombre de Banco de San Fernando por Banco de España por la Ley de 28 de enero de 1856. Se emitieron valores de 100, 200, 500, 1000, 2000 y 4000, que evidencian una fuerte influencia inglesa en su aspecto, apareciendo una viñeta representando a Hispania en forma de matrona con escudo y lanza, al estilo de la Britannia característica de los billetes ingleses. Estos son los primeros billetes impresos a varias tintas. En la parte central figuran unos círculos con la cuantía del billete en letras de distintos colores. Bajo el epígrafe «Banco de España» se inserta un rectángulo reservado para poner el nombre de la sucursal que emitía el billete.

Los billetes del Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II y Banco de España pertenecen a la colección numismática del Banco de España. El Gabinete Numismático, que se crea en 1990, está compuesto por los billetes españoles emitidos por los bancos antes referidos y los bancos emisores del período 1856-1874. Cuenta, además, con una buena representación de billetes del período de la Guerra Civil española emitidos por otros organismos. Además de la colección de billetes, integra el Gabinete Numismático la colección de monedas españolas y extranjeras acuñadas desde la antigüedad clásica a la actualidad. Del conjunto destaca la representación de onzas y sus divisiones de la Casa de Borbón.

Referencias

III Centenario del Nacimiento de Carlos III. Biblioteca de Estudios Madrileños, XLV Ciclo de Conferencias, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017.

Álvarez Rendueles, J. R.: «Inauguración del Congreso por el Gobernador del Banco de España, D. José Ramón Álvarez Rendueles», en *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España, 1983, pp. 7-8.

Banco de España: *El Banco de España. Una historia económica,* Madrid: Banco de España, 1970.

— (1982), *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos, Madrid: Banco de España.

— (1983): *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España.

— (1988), *Actas del Segundo Congreso sobre Archivos Económicos de Entidades Privadas: Fuentes para la Historia de la Banca y*

16. Para todo lo relacionado con los billetes del Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II y Banco de España, consultar: Banco de España (1974), Carrete (1982), Tortella, T. (1997) (2001).

del Comercio en España, Madrid: Archivo Histórico del Banco de España.

— (1987), *Monedas Hispánicas 1475-1598. V Centenario del descubrimiento de América,* Madrid: Banco de España.

— (1991), *Monedas de oro de la colección del Banco de España*, Madrid: Banco de España.

— (2001), *El camino hacia el euro. El real, el escudo y la peseta*, Madrid: Banco de España.

Carrete Parrondo, J.: «Estampas, impresos y billetes», en *Banco de España, El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos, Madrid: Banco de España, 1982, pp. 31-143.

Cayetano Martín, C.: «Carlos III y la "Administración de Papel: el Archivo de Villa"», en *III Centenario del Nacimiento de Carlos III*. Biblioteca de Estudios Madrileños, XLV Ciclo de Conferencias, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017, pp. 55-81.

Glendinning, N. y Medrano, J. M.: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid: Banco de España, 2005.

Gómez Gómez, M.: «Crítica Histórica y Archivos. El caso de España en el siglo XVIII», *Revista Historia Instituciones Documentos*, 195, n.º 12, pp. 199-231 [https://revistascientificas.us.es/index.php/HID/article/view/6009, consultada el 12.05.2020].

Hamilton, E. J.: «El Banco Nacional de San Carlos (1782-1829)», en *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid: Banco de España, 1970, pp. 197-231.

Inclán Sánchez, M., Serrano García, E., Calleja Fernández, A. (coord.): *Guía de archivos históricos de la banca en España*, Madrid: Banco de España, 2019.

Moreno Fernández, R.: *El personal del Banco de España: desde el origen en el siglo XVIII hasta fin del siglo XIX, Vol. 1: Banco de San Carlos*, Madrid: Banco de España. Estudios de Historia Económica, 2009, n.º 54.

Serrano García, E.: «El Banco de San Carlos y la Ilustración», en *III Centenario del Nacimiento de Carlos III*. Biblioteca de Estudios Madrileños, XLV Ciclo de Conferencias, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017, pp. 201-223.

Tedde de Lorca, P.: «El Banco de España desde 1782 a 1982», en *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos, Madrid: Banco de España, 1982, pp. 17-74.

— (1988a), «Fuentes documentales para el estudio de la banca en el siglo XVIII: Los fondos del Banco de Nacional de San Carlos», en *Actas del Segundo Congreso sobre Archivos Económicos de Entidades Privadas: Fuentes para la historia de la banca y el comercio en España,* Madrid: Banco de España. pp. 77-82.

— (1988b), *El Banco de San Carlos*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1999), *El Banco de San Fernando*, Madrid: Banco de España / Alianza Editorial.

Tortella, G.: «Archivos de bancos de los siglos XIX y XX», en *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España, 1983, pp. 117-122.

Tortella, T.: *Índice de los primeros accionistas del Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 1986.

— (1997), *Los primeros billetes españoles: las «cédulas» del Banco de San Carlos (1782-1829)*, Madrid: Banco de España.

— (2001), «Arte y dinero. Los billetes del Banco de España», en *Banco de España, El camino hacia el euro. El real, el escudo y la peseta*, Madrid: Banco de España, pp. 149-192.

— (2010), *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*, Madrid: Banco de España.

DE LA BANQUE D'ESPAGNE *DITE DE S. CHARLES.*

CHAPITRE PREMIER.

Conſidérations générales.

Les François & les Eſpagnols, indépendamment des liens précieux qui uniſſent leurs Souverains, ont entre eux les relations les plus nombreuſes & les plus importantes. Les Marchés de l'Eſpagne, ſoit en Europe, ſoit en Amérique, offrent aux marchandiſes de tous les pays, particuliérement à celles de l'Angleterre, de l'Allemagne & de la France, des débouchés infiniment avantageux, ſoit

Joaquín Selgas
Los libros, del Banco de San Carlos al Banco de España

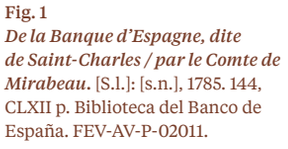


Fig. 1
De la Banque d'Espagne, dite de Saint-Charles / par le Comte de Mirabeau. [S.l.]: [s.n.], 1785. 144, CLXII p. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-P-02011.

A partir de la entrada en funcionamiento del Banco de San Carlos, se debieron empezar a recoger libros y publicaciones periódicas que serían de interés para las necesidades cotidianas del trabajo de la institución o para información de sus empleados y directores. A través de las noticias registradas y de los propios ejemplares conservados hasta ahora, se puede seguir la evolución de las entidades antecesoras del Banco de España.

Las primeras noticias de estas colecciones de impresos no aparecen hasta finales del siglo XIX, cuando se organiza la primera biblioteca del Banco de España. Gracias al *Catálogo de la biblioteca* imprimido en 1901, sabemos que en el Banco de San Carlos se recibían ya periódicos de información general o económica, como el *Diario de Madrid* (publicado entre 1758 y 1814, y del que se conservan ejemplares desde 1786) o el *Correo Mercantil de España y sus Indias* (1792-1808, con ejemplares desde 1798); publicaciones oficiales como la *Gaceta de Madrid* (1697-1936, con ejemplares desde 1784) o la *Guía de forasteros* (1722-1872, con ejemplares desde 1785).

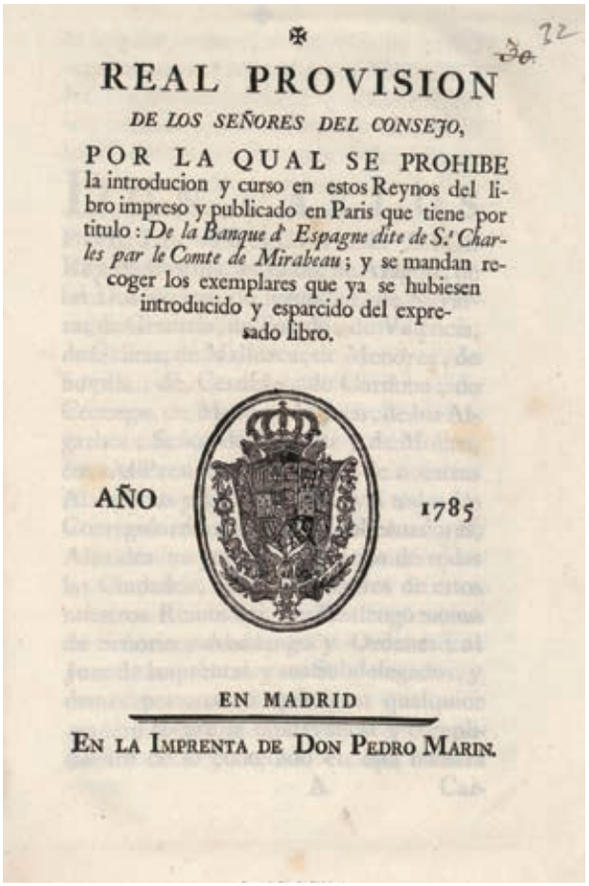
Por su parte, la propia actividad del Banco de San Carlos también se reflejaba en la producción de determinados impresos que debieron ir engrosando la colección bibliográfica. Las disposiciones oficiales en torno a la creación del Banco estarían lógicamente entre los primeros impresos en ser recogidos: la *Real Cédula de 2 de junio de 1782 que autoriza la creación del Banco Nacional de San Carlos* (pág. 132) se completaría con otras disposiciones que trataban de favorecer y regular la suscripción de acciones por parte de diversas instituciones (municipios, mayorazgos, etc.). Por otro lado, el funcionamiento de la sociedad por acciones que era el Banco se reflejaba en las Juntas de accionistas que se empezaron a celebrar de forma anual desde 1782 y a publicar desde 1783, incluyendo los acuerdos de la Junta y habitualmente un informe o memoria anual de las actividades de la entidad en el último año.

Pero el crecimiento y expansión del Banco también generarían debates y controversias que se reflejaron pronto en los productos de la imprenta. Desde finales de 1784 se produce un movimiento especulativo en torno a las acciones del banco que atrajo a numerosos inversores extranjeros, pero también numerosas críticas. En 1785 se publica en París *De la Banque d'Espagne dite de Saint-Charles* (Fig. 1), obra del Conde de Mirabeau, para quien la creación del Banco solo respondía a los afanes especuladores de Cabarrús. Es de suponer que esta publicación y su difusión debieron causar honda preocupación en la sede del Banco en Madrid. Además de dos ejemplares de la edición original, se conserva una traducción manuscrita al español, que podemos suponer encargada por el propio Banco o alguno de sus directores para poder analizar con detalle las acusaciones vertidas. La segunda parte del manuscrito contiene la traducción de otra obra del mismo autor, publicada en Bruselas también en 1785, en la que Mirabeau polemizaba con el financiero parisino Le Couteulx de la Noraye, que había intentado desacreditar la primera obra de aquel sobre el Banco de San Carlos.

Con el propósito de minimizar los posibles perjuicios a la reputación de la entidad, el rey, a instancias de Floridablanca y mediante Real Provisión de 9 de julio de 1785 (Fig. 2), prohíbe la introducción y la circulación de ejemplares de la obra de Mirabeau (*De la Banque d'Espagne…*), ordenando la retirada de los ejemplares impresos o manuscritos que se hallaran.

La polémica suscitada por Mirabeau continuaría con las aportaciones de Valentín de Foronda, diplomático y economista vasco, que en agosto de 1786 publica su *Carta escrita a un amigo sobre el Banco Nacional de San Carlos*. Parece que las alusiones de Foronda a Mirabeau provocarían una repuesta del secretario de este, Mercier de la Rivière, y la contrarréplica de Foronda; las tres piezas de esta correspondencia serían publicadas en 1787 en Madrid bajo el título *Cartas sobre el Banco de San Carlos*.

El principal impulsor del Banco de San Carlos, Francisco Cabarrús y Lalanne (1752-1810), sufrió a partir de 1790 un proceso judicial que lo mantuvo encarcelado durante cinco años. En ese período escribió su obra más conocida, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes imponen a la felicidad pública, y precedidas de otra al Príncipe de la Paz* (Fig. 3). Esta obra, que dirige a su amigo Jovellanos, es un compendio de ideas sobre la regeneración económica, entre las que se



✠

REAL PROVISION

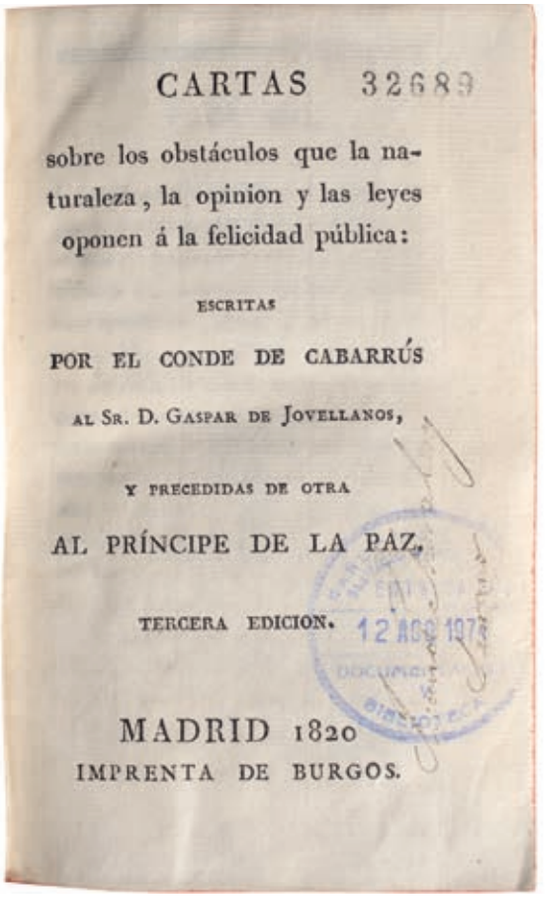
DE LOS SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE PROHIBE la introducion y curso en estos Reynos del libro impreso y publicado en Paris que tiene por titulo: *De la Banque d' Espagne dite de S.t Charles par le Comte de Mirabeau*; y se mandan recoger los exemplares que ya se hubiesen introducido y esparcido del expresado libro.

AÑO 1785

EN MADRID

En la Imprenta de Don Pedro Marin.



CARTAS

sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinion y las leyes oponen á la felicidad pública:

ESCRITAS

POR EL CONDE DE CABARRÚS

AL SR. D. GASPAR DE JOVELLANOS,

Y PRECEDIDAS DE OTRA

AL PRÍNCIPE DE LA PAZ.

TERCERA EDICION.

MADRID 1820

IMPRENTA DE BURGOS.

Fig. 2
Real Provision de los señores del Consejo por la qual se prohibe la introducción y curso en estos Reynos del libro impreso y publicado en Paris, que tiene por título: De la Banque d'Espagne dite de S.t Charles par le Comte de Mirabeau; y se mandan recoger los exemplares que ya se hubiesen introducido y esparcido del expresado libro. Madrid: en la imprenta de Pedro Marín, 1785. [7] p.; fol. Biblioteca del Banco de España. FEV-SV-G-00090 (32).

Fig. 3
Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública, escritas por el Conde de Cabarrús al Sr. D. Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Príncipe de la Paz. 3.ª ed. Madrid: Imprenta de Burgos, 1820; 366 p.; 16 cm. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-P-02122.

incluye el estímulo de la actividad mediante las obras públicas y los cambios legales que eliminen trabas a las iniciativas individuales. Tardaría años en ser publicada, pues la primera edición fechada es de Vitoria de 1808, en la que el autor afirma en su prólogo que escribió las *Cartas* en 1792. No obstante, debió tener cierto éxito, pues se conocen otras cuatro ediciones publicadas entre 1813 y 1822.

En la creación del Banco también jugó un destacado papel Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I conde de Gausa (1719-1785), que fue ministro de Hacienda desde 1766 hasta su muerte. Sería el propio Cabarrús el encargado de hacer su elogio fúnebre en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. El mismo papel le correspondería al financiero tres años más tarde, en esta ocasión con respecto al monarca Carlos III (Fig. 4). Parece que parte de las críticas al tradicionalismo contenidas en este elogio fueron utilizadas en contra de Cabarrús en el proceso que se le siguió a partir de 1790.

También asociado a los primeros años del Banco de San Carlos aparece Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), más conocido por sus estudios sobre antigüedades romanas y de Historia del Arte. Muy ligado a Jovellanos por relaciones familiares, debió ser uno de los primeros empleados de la Secretaría del Banco de San Carlos, al que se incorporó en 1783. Permanecería en él hasta 1790, tras la caída en desgracia de Cabarrús. Su posterior carrera lo llevaría a publicar en 1814 sus *Memorias para la vida del Excmo. Señor Gaspar Melchor de Jovellanos.* El mismo año de su fallecimiento se publicaron los cuatro volúmenes de las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, obra de Eugenio Llaguno, que en 1799 había legado a Ceán Bermúdez y que este se encargó de ampliar y anotar. Y poco después de su muerte, en 1829, el rey mandó que se imprimiese a costa del real erario el *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España*, quedando el beneficio de la obra a su familia.

El proyecto de creación del Banco de San Carlos contemplaba un objetivo múltiple para la nueva entidad: reducción de los vales reales, desempeño del Real Giro y administración de las provisiones del Ejército y la Marina. Pero pronto empezaron a ampliarse estos objetivos, probablemente en línea con las ideas ilustradas que venían circulando en España en torno a la conveniencia de una institución financiera capaz de animar la actividad productiva nacional, aunque quizá también de acuerdo con los intereses personales de algunos de los personajes implicados.

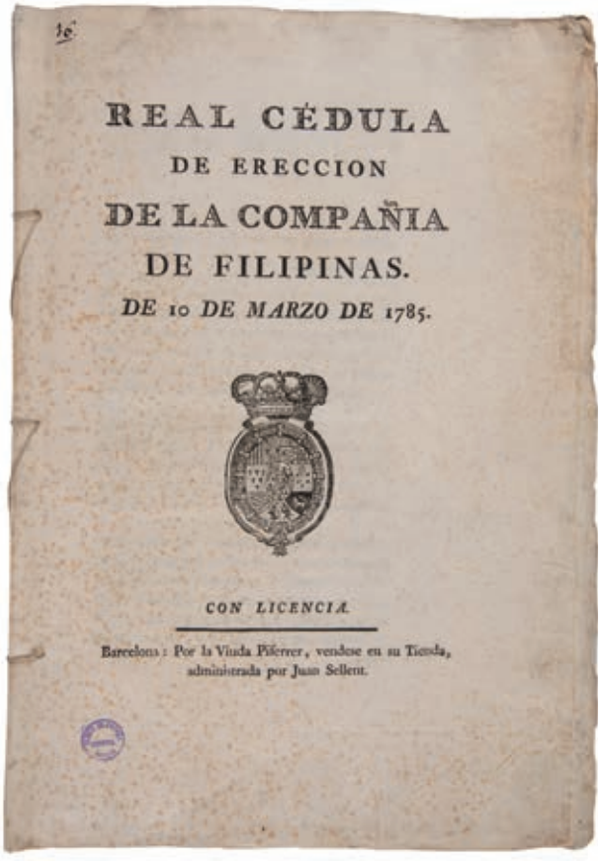
Fig. 4
Elogio de Carlos III Rey de España y de las Indias: leído en la Junta general de la Real Sociedad Económica, por el socio D. Francisco Cabarrús. Madrid: por Antonio de Sancha, 1789. [2], XLVIII p., [1] en bl.; 4º. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-00085(2).

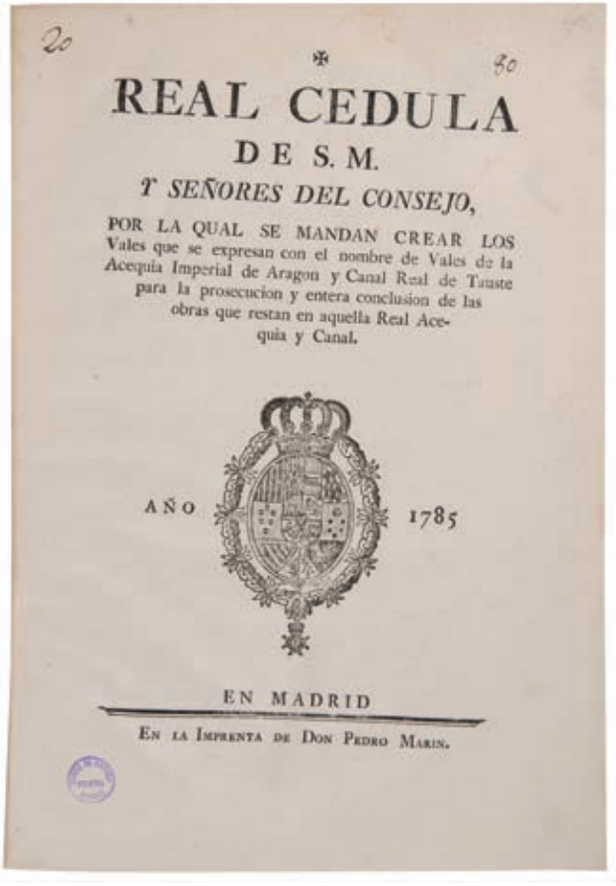
Fig. 5
Real Cédula de erección de la Compañía de Filipinas. Barcelona: por la viuda Piferrer, 1785. 57 p. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-CAJAS-01846.

Fig. 6
Real Cédula... por la qual se mandan crear los Vales que se expresan con el nombre de Vales de la Acequia Imperial de Aragón y Canal Real de Tauste... Madrid: en la imprenta de Don Pedro Marín, 1785. 6 h. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-01926.

Fig. 7
Reglamento para la navegación del Canal Imperial. Zaragoza: en la imprenta del Rey nuestro Señor, 1789. 15 p. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-03401.

ELOGIO
DE CARLOS III.
REY DE ESPAÑA
Y DE LAS INDIAS,
LEIDO EN LA JUNTA GENERAL DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE MADRID DE 25 DE JULIO DE 1789 POR EL SOCIO D. FRANCISCO CABARRUS, DEL CONSEJO DE S. M. EN EL DE HACIENDA.
EN MADRID
POR ANTONIO DE SANCHA.
MDCCLXXXVIIII.


REAL CÉDULA
DE ERECCION
DE LA COMPAÑIA
DE FILIPINAS.
DE 10 DE MARZO DE 1785.
CON LICENCIA.
Barcelona: Por la Viuda Piferrer, vendese en su Tienda, administrada por Juan Sellent.


REAL CEDULA
DE S. M.
Y SEÑORES DEL CONSEJO,
POR LA QUAL SE MANDAN CREAR LOS Vales que se expresan con el nombre de Vales de la Acequia Imperial de Aragon y Canal Real de Tauste para la prosecucion y entera conclusion de las obras que restan en aquella Real Acequia y Canal.
AÑO 1785
EN MADRID
En la Imprenta de Don Pedro Marin.

REGLAMENTO
PARA LA NAVEGACION
DEL CANAL IMPERIAL.
DE ORDEN DE S. M.
Año 1789.
EN ZARAGOZA:
En la Imprenta del Rey Nuestro Señor, y su Real Canal.

El comercio marítimo entre los puertos españoles y americanos se había liberalizado en 1778, y fue el propio Cabarrús el que presentó al rey un proyecto para remodelar la Compañía Guipuzcoana de Caracas. La Compañía de Filipinas fue creada por Real Cédula de Carlos III, de 10 de marzo de 1785 (Fig. 5), como compañía privilegiada en el tráfico comercial transoceánico entre Asia, América y España. Se constituyó por un plazo de 25 años prorrogables y el Banco de San Carlos participó desde el principio con 21 millones de reales en el capital de la Compañía, a los que se sumarían en los años siguientes varios préstamos que llegaron a acumular más de 18 millones de reales. Hay que destacar que la posición del banco en esta Compañía fue uno de los puntales de las críticas de Mirabeau.

El Banco de San Carlos también se implicó en el fomento de las obras públicas destinadas a mejorar las comunicaciones. Las dificultades para el transporte de mercancías en el interior de la península eran vistas por los ilustrados como uno de los grandes obstáculos para el desarrollo económico y, por eso, la mejora de las carreteras y la creación de vías fluviales aptas para el transporte de mercancías y pasajeros fueron dos de las ideas más extendidas del momento, de las que la Biblioteca conserva numerosos ejemplos.

Uno de los grandes ejemplos de los canales proyectados —y de los pocos que llegaron a ponerse en servicio— fue el Canal Imperial de Aragón. A principios del siglo XVIII surge la idea de reconstruir la antigua Acequia Imperial (de época de Carlos V) como canal de riego y de navegación, que facilitara la extensión de la producción agraria local, asegurara la salida de los excedentes y creara una vía de transporte y comunicación interregional. El proyecto, puesto en marcha en 1768 a través de una compañía privada, sería asumido paulatinamente por la Corona a partir de 1772, y se completaría en una primera fase en 1784 cuando las aguas del Canal llegaron a Zaragoza.

Para la financiación de las obras se tuvo que recurrir a la emisión de deuda. En 1785 se hizo una emisión especial de vales reales, el instrumento creado cinco años antes a instancias de Cabarrús, para suplir la carencia de ingresos de la hacienda real. Se expone un ejemplar de la *Real Cédula de 7 de julio de 1785* (Fig. 6) que autorizó la emisión de estos vales que devengarían un interés anual del 4 %. En 1788 se haría una nueva emisión de vales reales para ampliar la financiación de las obras.

El funcionamiento del canal sería regulado por dos disposiciones Reales: la Real Orden sobre el Establecimiento de la Navegación, de 21 de noviembre de 1788, y el Arancel de Derechos de Transporte o Fletes, de 14 de febrero de 1789. Estos documentos serían imprimidos en Zaragoza, en 1789, bajo el título de *Reglamento para la navegación del Canal Imperial* (Fig. 7), en un librito de apenas 15 páginas, del que solo se conocen tres ejemplares originales, uno de ellos en la Biblioteca del Banco de España.

En 1796 el entonces Protector del Canal, el Conde de Sástago, ordena imprimir un lujoso volumen, tamaño folio, bajo el título de *Descripción de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste* (Figs. 8 y 9), dedicado a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. La obra, además de un repaso histórico del desarrollo del proyecto, describe con detalle las obras terminadas hasta ese momento, descripción que se acompaña de 39 hojas de láminas plegadas con grabados calcográficos de mapas, planos, perfiles y plantas de diversos elementos del canal. En el plano general de las obras se aprecia todo el recorrido del Canal Imperial y del Canal Real del Tauste, así como la prevista extensión del primero hasta Sástago, que no llegaría a ejecutarse.

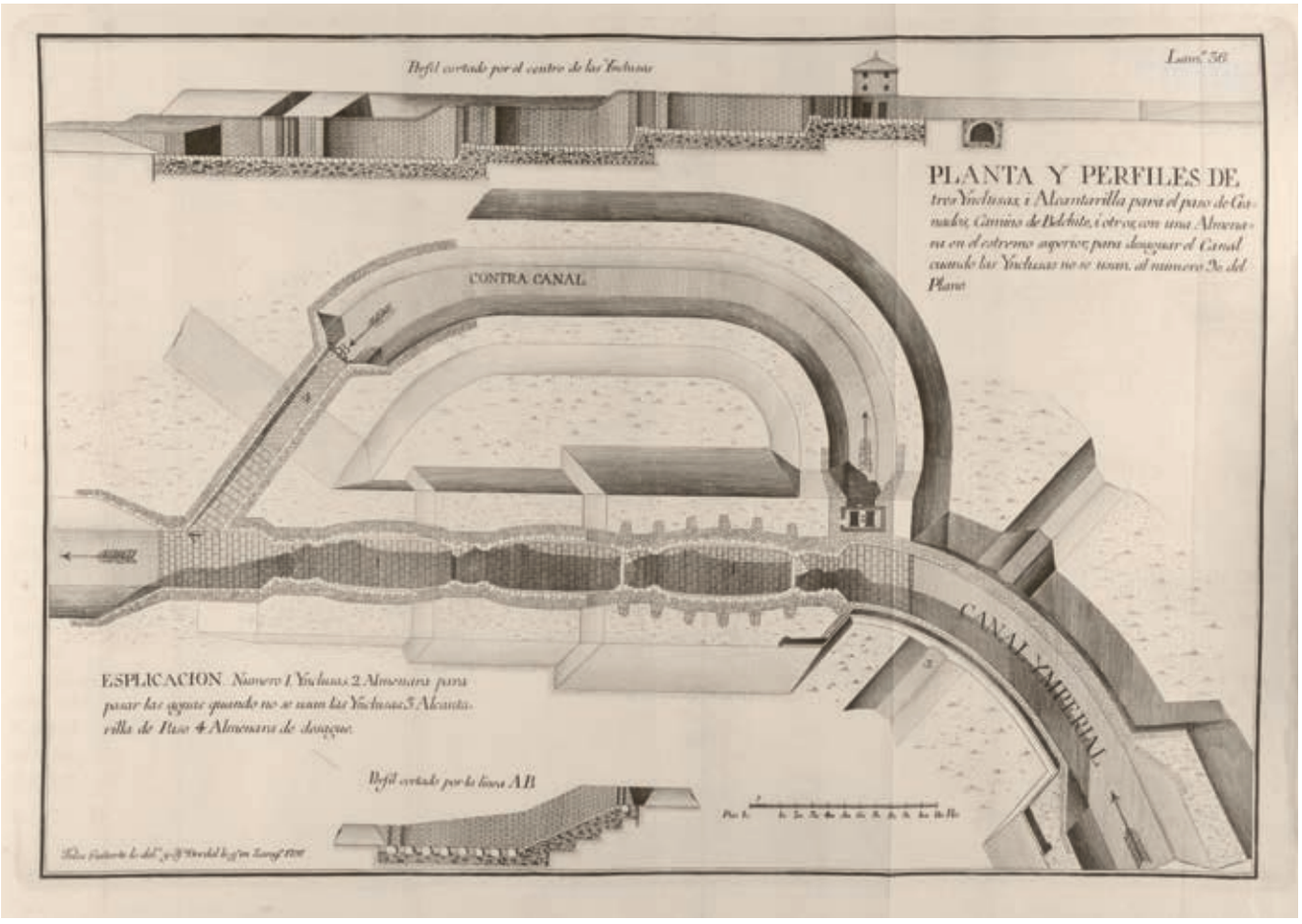
El marqués de Lazán, Protector del Canal entre 1823 y 1833, ordenó imprimir en junio de ese último año, una *Memoria histórica del Canal Imperial de Aragón*. La *Memoria* estaría destinada a solicitar del Gobierno una inyección de fondos para poder hacer frente a las obras de continuación del canal. No obstante, el fallecimiento del rey en septiembre de ese mismo año debió contribuir a dificultar la obtención de la financiación solicitada, pues las obras no progresaron. La *Memoria* incluye 38 láminas con grabados litográficos; todos ellos fueron dibujados por Pharamond Blanchard, pintor e ilustrador francés que entre 1826 y 1838 desarrolló su actividad en España, y algunos litografiados por el también francés Victor Alexis; todos fueron realizados en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, creado en 1825 a instancias de José de Madrazo.

El Banco de San Carlos también participó de forma directa en algunas de las grandes obras públicas proyectadas en estos años, como en el Canal de Guadarrama. En la Junta de accionistas de diciembre de 1785 se aprobó una propuesta de los directores para construir un canal de navegación que llevaría desde el río Guadarrama hasta el océano atlántico, pasando por Madrid, Aranjuez y Sevilla. El proyecto, basado en los trabajos del brigadier ingeniero Carlos Lemaur, se presentó al rey en mayo de 1786 y preveía la construcción de un canal que enlazara el río Guadarrama con el Manzanares, en Madrid. Para sufragar el coste, el Banco dedicaría el 1,5 % de las extracciones de plata, cuyo privilegio había obtenido poco antes. Las obras comenzaron en 1787 y se completaron 27 km de canal y la presa del Gasco, que debía aportar el agua necesaria para la navegación. Pero en 1799 esta presa se derrumbó tras una tormenta y el canal nunca llegó a funcionar.

Fig. 8
Mapa del primer trozo del canal de Guadarrama [grabado por D. Juan Antonio Salvador Carmona]. Madrid: [s.n.], 1786. [ca.1:21.600] 1.500 Varas [=5,8 cm]. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-02485.

Fig. 9
Canal Imperial: tomo I / [por el actual Protector por S. Magestad de ambos Canales, el Conde de Sastago]. Zaragoza: Francisco Magallón, 1796. [3], X, 174 p., [1] h. de grab., 38 h. de planos, [3] h. de planos: il. Biblioteca del Banco de España. FEV-SV-G-00149.

MAPA DEL PRIMER TROZO DEL CANAL DE GUADARRAMA Y DE SUS INMEDIACIONES, QUE COMPREHENDE DESDE EL GASCO Ó ESTRECHO DE PEÑA EN EL RIO DE ESTE NOMBRE
Y EL PUNTO DE LOS VERTIENTES Á EL Y Al DE MANZANARES, CERCA DE LAS ROZAS.
Explicacion del Mapa
Escala de Varas
Explicacion del Mapa


Perfil cortado por el centro de las Yeclusas
Lam.ª 56
PLANTA Y PERFILES DE
tres Yeclusas, i Alcantarilla para el paso de Ganados, Camino de Pelchite, i otra, con una Almenara en el estremo superior para desaguar el Canal cuando las Yeclusas no se usan, al numero 2o del Plano
CONTRA CANAL
CANAL IMPERIAL
ESPLICACION. Numero 1 Yeclusas 2 Almenaras para pasar las aguas quando no se usan las Yeclusas 3 Alcantarilla de Paso 4 Almenara de desague.
Perfil cortado por la linea AB

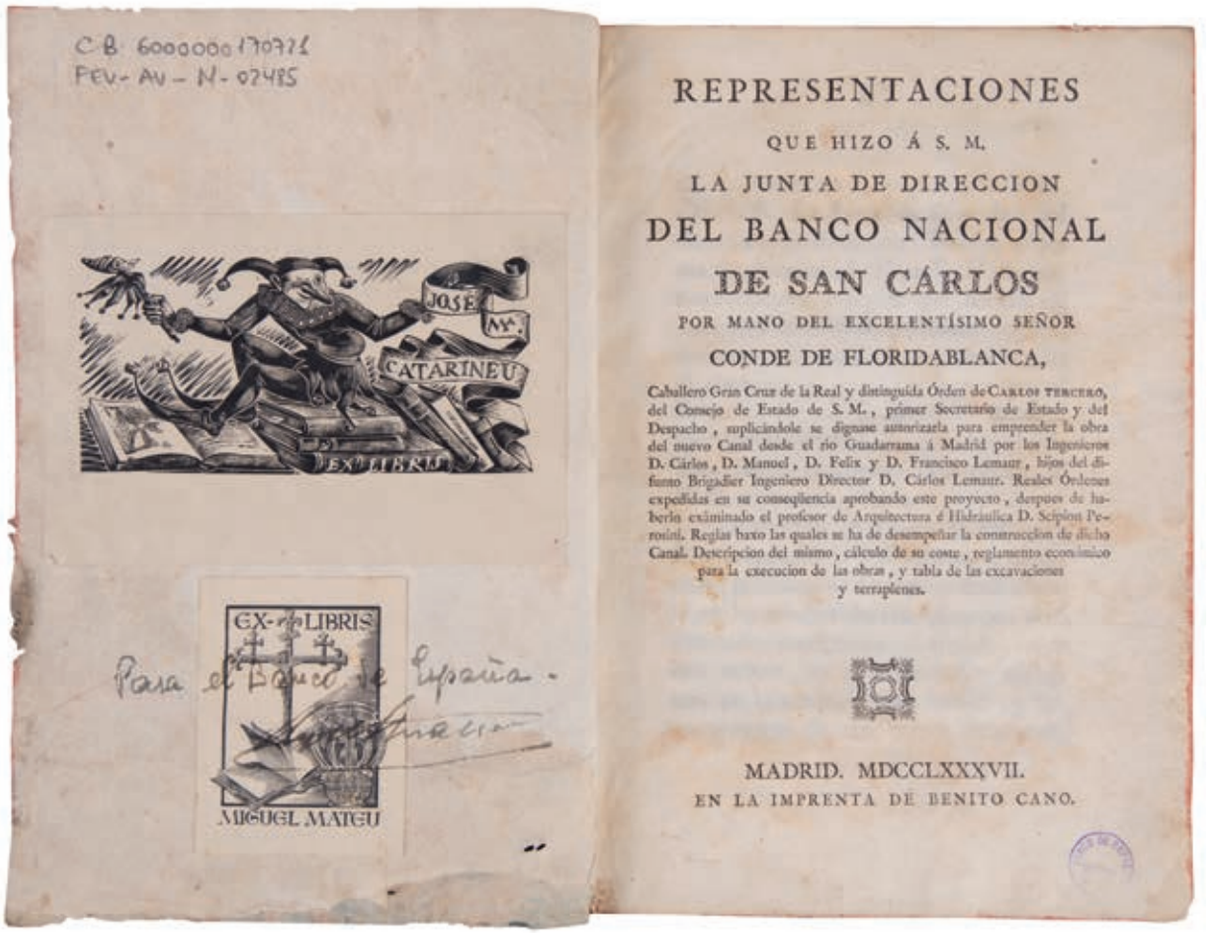


Fig. 10
Representaciones que hizo a S.M. la Junta de Dirección del Banco Nacional de San Carlos..., para emprender la obra del nuevo Canal desde el río Guadarrama a Madrid [por mano del excelentísimo Conde de Floridablanca]. Madrid: [s.n.], 183 p., 1 h. de map. pleg. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-02485.

La obra expuesta, publicada en 1787 en la imprenta de Benito Cano, incluye bajo el título *Representaciones que hizo á S.M. la Junta de Direccion del Banco Nacional de San Cárlos ..., para emprender la obra del nuevo Canal desde el rio Guadarrama á Madrid*... (Fig. 10) diversas cartas y escritos intercambiados entre Floridablanca y el Banco, las Reglas bajo las cuales el Banco se haría cargo de la construcción, una descripción de la primera parte del canal desde el río Guadarrama hasta Madrid, un reglamento para la ejecución de las obras, el detalle de las excavaciones por realizar y el cálculo de su coste; además de un mapa del primer trozo del canal entre Torrelodones y Las Rozas.

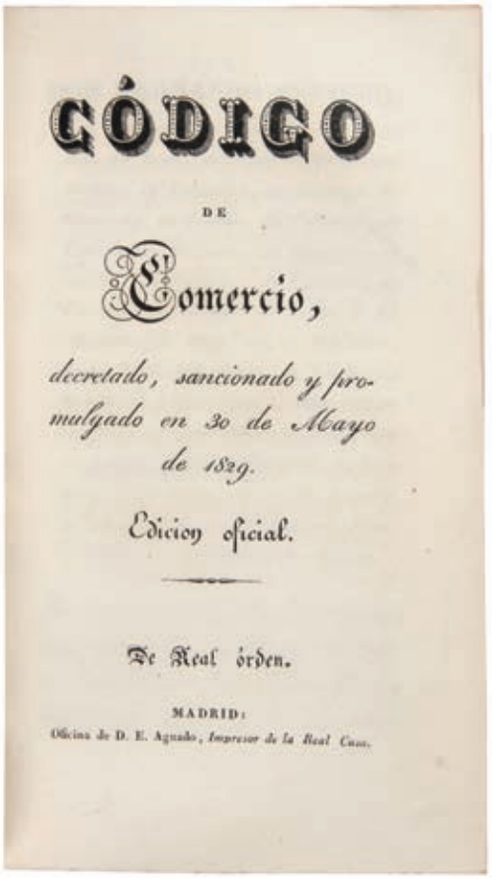
Tras la Guerra de la Independencia (1808-1814), la situación del Banco de San Carlos era bastante precaria, debido a la elevada deuda contraída por el Estado, lo que dificultó su funcionamiento como entidad de crédito. La solución fue un acuerdo alcanzado en 1829 entre ambas partes por el cual el Tesoro aportaba 40 millones de reales en efectivo a cambio de los 316 millones de reales que sumaba la deuda. El acuerdo pasaba por la reorganización de la entidad, a la que se dio el nombre de Banco de San Fernando y unos nuevos estatutos. La creación de esta entidad sería sancionada mediante la *Real Cédula para la erección en Madrid del Banco Español de S. Fernando* (Madrid, en la Imprenta Real, 1829); tres años más tarde se aprobaría el *Reglamento del Gobierno Interior del Banco*, mediante Real Orden de 6 de agosto de 1832.

Del mismo año de 1829, la Biblioteca conserva un curioso ejemplar, sobre todo por su encuadernación. Se trata del *Código de Comercio* (Fig. 11), sancionado por el rey el 30 de mayo de ese año, primer ejemplo español de intento de homogeneización de la normativa mercantil. La impresión de esta obra fue encargada al principal responsable de su contenido, el jurista gaditano Pedro Sáinz de Andino, que preparó la denominada edición oficial, en un tamaño pequeño de apenas 15 cm de alto. El ejemplar de la Biblioteca del Banco corresponde a esta edición oficial, pero tiene la particularidad de su encuadernación, elaborada por Antonio Suárez Jiménez, librero y encuadernador de cámara (m. 1836), en estilo *cortina*, tafilete rojo, con *super libris*, heráldico real y cantos dorados. El sello presente en la contracubierta y el monograma del estuche («M. C.») nos indica que estamos ante un ejemplar preparado para la reina María Cristina de Borbón, casada ese mismo año de 1829 con Fernando VII.

Después de las dificultades de los años de la guerra carlista (1833-1839), hubo una época de rápido

Fig. 11
Código de comercio, decretado, sancionado y promulgado. Madrid: Oficina de D. E. Aguado, 1829. 515, [4] p. Biblioteca del Banco de España. FEV-SV-P-00274.

Fig. 12
Estatutos del Banco de San Fernando. Leyes orgánicas, estatutos y reglamento del Banco Español de San Fernando. Madrid: José María Alonso, 1852. 174 (2) p., (4) h. Biblioteca del Banco de España. FEV-AV-M-03103.


CÓDIGO
DE
Comercio,
decretado, sancionado y promulgado en 30 de Mayo de 1829.
Edicion oficial.
De Real órden.
MADRID:
Oficina de D. E. Aguado, Impresor de la Real Casa.

LEYES ORGANICAS,
ESTATUTOS
Y REGLAMENTO
DEL
BANCO ESPAÑOL DE S. FERNANDO.
MADRID: 1852.
IMPRENTA DE DON JOSÉ MARÍA ALONSO,
Calle de Capellanes, 10.
BANCO DE ESPAÑA
Documentación y Biblioteca
SERVICIO DE ESTUDIOS

crecimiento económico. En este contexto, se funda en Madrid un segundo banco de emisión, con el nombre de Banco de Isabel II. La Biblioteca conserva dos ejemplares de los *Estatutos y reglamentos del Banco de Isabel II*, que recogen los documentos fundacionales, junto con otros reglamentos internos. Pero la crisis de 1847 puso al Banco de Isabel II al borde de la quiebra. La solución arbitrada por el Gobierno, a instancias del ministro de Hacienda, Ramón de Santillán, fue fusionarlo con el Banco de San Fernando, dando lugar al nuevo Banco Español de San Fernando.

En 1849, Santillán fue nombrado gobernador de esta entidad y en seguida acometió una reforma del mismo que se plasmó en la Ley de 15 de diciembre de 1851, que modificaba la de 4 de mayo de 1849. La nueva ley se desarrolló a través de unos nuevos estatutos y reglamentos. Todas estas normas serían recogidas y publicadas en 1852, bajo el título de *Leyes orgánicas, estatutos y reglamentos del Banco de San Fernando* (Fig. 12).

Apenas cuatro años más tarde, mediante la Ley de 28 de enero de 1856 se cambió el nombre de la entidad por el de Banco de España. Ramón de Santillán se mantuvo como su primer gobernador hasta 1863, año en que falleció. Además de toda su actuación, tanto en el ámbito de la Hacienda pública, como al frente de la principal entidad bancaria del momento, Santillán dejaría a su muerte varias obras escritas que se publicarían de forma póstuma. Una de ellas sería la *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, y de España*, que se publicaría en dos volúmenes en 1865 y que constituye una fuente de primera mano para estudiar los primeros decenios del sistema bancario español.

Del conocimiento de Santillán y su interés por las teorías económicas de su tiempo nos da muestra el ejemplar conservado en la Biblioteca del *Traité théorique et pratique des opérations de banque* (París, 1853), obra del economista liberal francés Jean-Gustave Courcelle-Seneuil (1813-1892). El ejemplar conserva una anotación manuscrita que da testimonio de que perteneció a Ramón de Santillán.

Nociones de moda

R.v.on 2.328

Ismael Amaro Martos

Nociones de moda: los textiles a través de la Colección Banco de España

Introducción

La exposición *2328 reales de vellón* recoge las primeras obras que dieron lugar a la Colección Banco de España, surgido con ese nombre en el año 1856. Estas piezas provenían de los primitivos Banco de San Carlos, fundado en 1782; Banco de San Fernando, en 1829; y Banco de Isabel II, en 1844; estos dos últimos fusionados en 1847. La selección abarca un gran número de artes visuales y decorativas, aunque para este trabajo hemos tenido en cuenta únicamente las pinturas y los dibujos, a través de los cuales podemos hacer un recorrido por algunos momentos concretos de la historia de la moda. Si bien hay que aclarar que no debemos limitar este concepto a la indumentaria, en la que por supuesto nos centraremos, sino que también afecta a otros campos como el interiorismo o incluso la liturgia. En todos ellos existe un elemento común, y es el uso de los tejidos. Aun así, la moda no se puede restringir a lo textil, pues repercute en otros aspectos relacionados con la apariencia, como el peinado o la joyería, u otras artes, como la música o el mobiliario. No obstante, todo aquello que se confecciona con telas es fácilmente mutable, y si hay algo que diferencie la moda del estilo artístico es la rapidez con la que fascina a las personas y cómo su gusto se ve fugazmente deleitado por nuevos modelos que hacen pasar de moda todo lo anterior. Los cambios a los que haremos alusión tienen que ver con la forma dada al tejido y su adorno, por lo que hablaremos de las distintas transformaciones acaecidas sobre todo en el traje, con pequeñas pinceladas sobre las telas empleadas en el revestimiento de la arquitectura y los muebles, y un caso concreto que posibilita el conocimiento de algunos ornamentos sagrados, con la aportación, siempre que el trazo del artista lo permita, del estudio técnico y decorativo del textil en todas estas tipologías.

Pintura religiosa

El Renacimiento constituyó la más abrumadora revolución estilística de la Edad Moderna. Aunque su origen tuvo lugar en Florencia y de ahí se difundió al resto de Europa, existe una parcela artística en la que Italia tuvo que compartir protagonismo, ya en el siglo XVI. Con Carlos V (1500-1558) España se abrió mucho más al mundo y en cuestiones de moda recibió influencias francesas, alemanas e italianas. Alrededor de los años treinta se mezclaron todos estos influjos con los propios hispanos y se le unieron otros de procedencia militar, lo cual contribuyó a crear una particular forma de vestir española. A partir de entonces dejó de recibir modelos a los que imitar y se convirtió en todo un referente para el resto de cortes europeas hasta la primera década del siglo XVII.[1] Un hecho fundamental fue el matrimonio entre Leonor de Toledo (1522-1562), hija del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo (1484-1553), y el duque de Florencia, Cosme I de Médici (1519-1574), en 1539. Por entonces los trajes masculinos y femeninos seguían los cánones internacionales, si bien la duquesa modificó el modo de vestir de la corte florentina y proporcionó una nueva silueta adaptada al gusto español. Tal fue la influencia que ejerció en estas tierras que en el bautismo de Francisco I (1541-1587), en 1541, Leonor de Toledo sorprendió con un espectacular vestido que los contemporáneos denominaron «español» y que pronto las damas empezaron a imitar. Aunque no todo fue mérito de la consorte, pues también Felipe II (1527-1598) realizó un viaje por Italia entre 1548 y 1549 que marcó a la nobleza local por la pompa y los ricos atuendos lucidos por los Austrias, lo que sin duda también ayudó a la difusión de la moda española por todo el territorio.[2]

La monarquía contaba con los mejores sastres y las más exquisitas telas, por eso siempre eran los primeros en difundir los trajes más novedosos.

*. Quiero agradecer a Amalia Descalzo Lorenzo, Mario Mateos Martín, Pablo Pena González y Pilar Benito García la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo.

1. Amalia Descalzo Lorenzo: «La moda en tiempos de Miguel de Cervantes», en Rafael García Serrano (ed.): *La moda española en el Siglo de Oro*. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo-14 de junio de 2015 [cat. exp.], Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 47.
2. Bruna Niccoli: «Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production», en Maria Hayward y Elizabeth Kramer (ed.): *Textiles and Text: Re-establishing the Links between Archival and Object-based Research: Postprints,* Londres: Archetype, 2007, pp. 105-106 y 108.

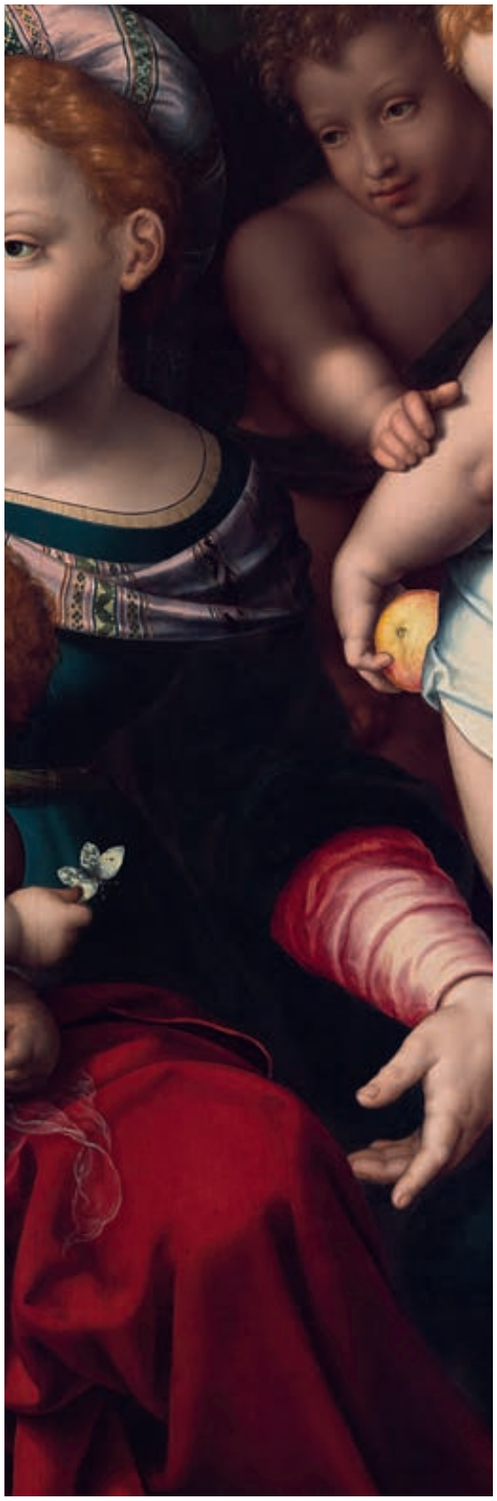
Le seguían, tal y como acabamos de describir, los nobles, que bebían de la indumentaria lucida por los reyes.[3] Pronto los ricos comerciantes también quisieron dar una imagen de poder a través de sus vestiduras, por eso copiaban los ropajes con los que la corte había querido revelar su alta alcurnia.[4] Pero entonces reyes y aristócratas veían que su modo de vestir llegaba a los estratos sociales inferiores, por ello demandaban nuevos modelos con los que diferenciarse.[5] La imitación que caracteriza la moda llegó hasta los pinceles de los más reconocidos pintores, pues ellos no vestían a los personajes de la nada, sino que basaban sus creaciones en tipologías reales. Manuela Mena, comisaria de la presente exposición junto a Yolanda Romero, escribió unas concisas líneas sobre esta apreciación:

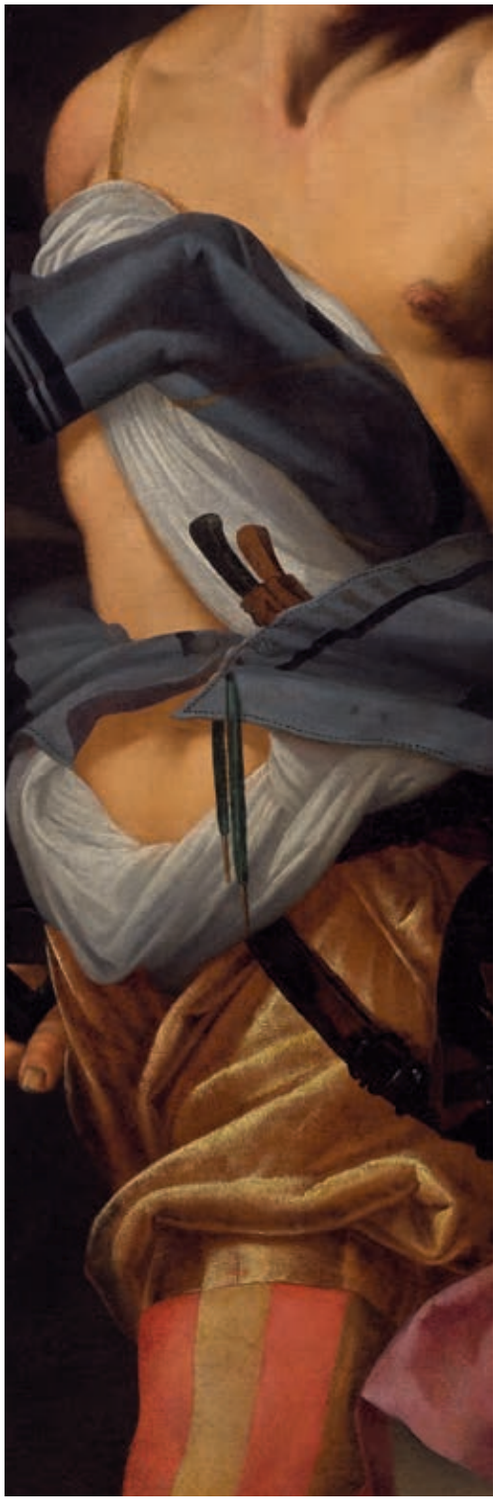
> Los artistas, los pintores fundamentalmente, aunque también los escultores, fueron siempre grandes creadores de moda. Existe la idea generalizada de que no hicieron otra cosa que copiar a sus modelos con lo que ese día llevaba puesto. Nada más lejos de la realidad. Si algún artista menor, de pocas luces imaginativas y escasa capacidad creadora pudo tomar el camino fácil de copiar la realidad, los grandes pintores de la historia fueron, o tuvieron que ser, al mismo tiempo grandes «modistos».[6]

Sus palabras son especialmente significativas si hablamos de pintura religiosa o de cualquier otro tema donde la libertad artística del pintor sea absoluta, lo que contribuye a que el encargo sea mucho más atractivo. En parte ocurrió con la *Virgen del lirio* (ca. 1550) (Fig. 1 [detalle], pág. 31), de Cornelis Van Cleve (1520-1567). Aunque fue pintada por un artista de Amberes, reinterpretaba con algunos cambios la desaparecida *Madonna Corsini* de Andrea del Sarto (1486-1531), por eso viste como las Vírgenes italianas de su tiempo. Una de las primeras estudiosas de la historia del traje en España, Carmen Bernis, escribió un interesante artículo titulado «La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación», en el que proporcionaba una serie de detalles que debían tenerse en cuenta para conocer el periodo de producción de las imágenes marianas entre los siglos XIV y XVI a partir de sus vestiduras. Con sus indicaciones reconocemos un traje con escote redondo muy amplio, ajustado al busto y la cintura, adornado con un cinturón y vuelo a partir de la cadera, propio de finales del siglo XV y principios del XVI.[7] Aunque este trabajo se centraba en las tallas españolas, podemos comprobar que la saya creada por Van Cleve recrea modelos vistos en cuadros anteriores pero cercanos en el tiempo a esta obra, como el traje de *La Gioconda* (1503-1519) de Leonardo da Vinci (1452-1519),[8] mucho más escotado al tratarse de indumentaria civil, o el de la *Virgen del prado* (1505-1506) de Rafael (1483-1520).[9] Todas las sayas parecen tener dos cuerpos, lo que concuerda bastante con la etimología del término en italiano, *sottana*, empleado en la centuria anterior para referirse a los vestidos interiores que no se dejaban ver en su totalidad y que llevaban mangas desmontables, que en los casos mencionados son más anchas y permiten ver otras más estrechas.[10] El atuendo es completado con un tocado de estilo oriental a modo de turbante con tejido de bandas con decoración geométrica, no necesariamente árabe,[11] como el del *Ritratto di gentildonna detto La Schiava turca* (ca. 1532) del *Parmigianino* (1503-1540),[12] llamado *capigliara* o *balzo* y probablemente puesto de moda por la marquesa de Mantua Isabella d'Este (1474-1539),[13] adorno que el pintor flamenco copiaría a Andrea del Sarto.[14]

3. Pilar Hinojosa i Fayes: «El vestido y la moda», en José Fernández Arenas (ed.): *Arte efímero y espacio estético,* Barcelona: Anthropos, 1988, p. 214.
4. Fred Davis: *Moda. Cultura, identità, linguaggio*, Bologna: Baskerville, 1993, p. 57.
5. Vanni Codeluppi: *Che cos'è la moda*, Roma: Carocci, 2003, p. 17.
6. Manuela B. Mena Marqués: «La moda, cara visible del arte», en *La luz de la moda*, Lugo: Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa-Diputación de Lugo-Museo Provincial de Lugo, 2005, s. p. (p. 1).
7. Carmen Bernis: «La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 170-43 (1970), p. 196.
8. Núm. de inv. 779. Musée du Louvre, París.
9. Núm. de inv. 175. Kunsthistorisches Museum, Viena.
10. Roberta Orsi Landini y Bruna Niccoli: «Images of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid-Sixteenth Century», en Amalia Descalzo Lorenzo y José Luis Colomer (ed.): *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. II, p. 5.
11. Italia se encontraba en una posición comercial estratégica, por lo que no solo importó tejidos orientales, sino que también los imitó en sus telares. Los textiles de bandas fueron los más repetidos para indumentaria, mientras que para ornamentos litúrgicos destacaron los de animales enfrentados. Monique King y Donald King: *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD,* Londres: Faber & Faber, 1990, pp. 43-44.
12. Núm. de inv. GN1147. Galleria Nazionale, Parma.
13. Franceso Cognasso: *L'Italia nel Rinascimento*, Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1965, p. 144; Mario di Giampaolo y Elisabetta Fadda: *Parmigianino*, Santarcangelo di Romagna: Keybook, 2002, p. 142.
14. En el Museo Nacional del Prado de Madrid se conservan varias obras del pintor florentino que incorpora la *capigliara*. Núm. P000332. *Retrato de mujer* (ca. 1514). Núm. de inv. P000334. *La Virgen con el Niño entre San Mateo y un ángel* (1522). Núm. de inv. P000335. *La Sagrada Familia* (primer cuarto del siglo XVI). Núm. de inv. P000337. *La Virgen con el Niño* (siglo XVI), taller.

Figs. 1, 2 y 3





En el siglo XVI los hombres europeos vestían con jubón sobre la camisa y las calzas o calzones —también llamados gregüescos— encima de las medias.[15] En la *Degollación de San Juan Bautista* (1600-1606) (Fig. 2 [detalle], pág. 35), atribuido al ámbito de Giovanni Baglione (1566-1643), el verdugo, situado a la izquierda, aporta movimiento y dramatismo a la escena al llevar abiertos y sujetos a una cinta dorada la camisa blanca y el jubón azul, que deja ver los botones de seda anudados de la misma tonalidad, unas mangas estrechas más propias de la segunda mitad del siglo XVI y decoración de tiras azules oscuras en el delantero, los brazos de la prenda y los puños. Las calzas, holgadas y ajustadas en el medio muslo, parecen no llevar relleno para mayor comodidad en su labor y están combinadas con medias listadas rojas y amarillas, que pusieron de moda los mercenarios suizos, para resaltar su apariencia de soldado. Salomé, de rostro andrógino y situada a la derecha, luce unas mangas abullonadas confeccionadas con un tejido liso rosa con pasamanería de gasa cosida en bandas perpendiculares al galón de terciopelo negro a la altura de los hombros ribeteado con hilo de plata dorada con el que también se bordan las flores, que tienen pedrería en el polen. Los puños combinan finas rayas negras con doradas. La prenda deja asomar una camisa blanca y una tela verde oscura que pueden ser mangas perdidas, abiertas desde la copa, de estilo oriental, puestas de moda en Occidente a finales del siglo XVI.[16]

San Carlos Borromeo suministrando el viático a los moribundos en la peste de Milán (1786) (Fig. 3 [detalle], pág. 39), pintado por Mariano Salvador Maella (1739-1819), aparece bajo palio como símbolo de dignidad del santo y también de la Sagrada Forma.[17] El alarde del culto a la Eucaristía durante el Barroco explica la proliferación de estas piezas porque reforzaban el carácter del trono de Dios.[18] Para mayor ostentación se usaban ricos materiales, como en este caso, completamente dorados tanto el cielo como las caídas, el galón que lo guarnece y las borlas que adornan cada una de estas bambalinas. Desde la Antigüedad el oro estuvo asociado a Dios. En los ornamentos litúrgicos, según San Gregorio (ca. 540-604), este color hacía alusión a su esplendor, su incorruptibilidad y su eternidad, además de expresar su poder atemporal y sobrehumano.[19] En las celebraciones religiosas cumple la misma función que el blanco, usado para las solemnidades relacionadas con el Señor que no tuvieran que ver con la Pasión y las festividades de los santos, los ángeles, los confesores y la Virgen.[20] San Carlos Borromeo (1538-1584) viste sotana roja y muceta del mismo color, con roquete de lino blanco de mangas largas y estrechas con encaje en los faldones y las bocamangas. Como en sus manos lleva la patena eucarística, tiene colocado el humeral o paño de hombros blanco, rematado con puntilla de encaje dorada. Los acólitos que siguen la procesión también llevan roquete blanco sobre sotana negra, como el campanillero de la derecha y el turiferario del fondo, que tiene cogida una mitra blanca. El ceroferario, representado a la izquierda, viste como los pertigueros, con ropilla azul con una especie de hombreras que sobresalen por los hombros llamadas brahones, mangas abullonadas y cuello de lechuguilla con un tamaño similar al de la moda de la época de Felipe II (1527-1598), análoga cronológicamente a la del santo.

Retratos del siglo XVIII

En el siglo XVII España perdió el protagonismo político y económico, y también en cuestiones de moda.[21] A partir de los años sesenta, la indumentaria francesa se impuso en Europa paulatinamente,[22] o, lo que es lo mismo, la supremacía del traje español se derrumbó entre los reinados de Felipe IV (1605-1665) y Carlos II (1661-1700).[23] Aunque nuestro país mantuvo su sobrio modo de vestir, con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans (1662-1689), el monarca mandó a realizar varios vestidos en Francia para agradar a la reina. El sastre encargado fue Josep Capret, al que se le enviaron las medidas

15. Las calzas cubren los muslos por encima de la rodilla, mientras que los calzones o gregüescos lo hacen desde la cintura hasta la corva. Ruth de la Puerta Escribano: «La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», Ars Longa: cuadernos de arte (Valencia), 2008, 17, p. 76.
16. *Moda. Historia y estilos,* Londres: Dorling Kindersley, 2012, pp. 88-92, 100-101, 104-105 y 112.
17. Ana María Ágreda Pino: «Tipología y evolución de los ornamentos», en Ana María Ágreda Pino: Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna, Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 275 y 297.
18. Manuel Pérez Sánchez: «El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor», en Germán Ramallo Asensio (ed.): Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos, Murcia: Universidad de Murcia, 2003, p. 535
19. Sara Piccolo Paci: *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione,* Milán: Ancora, 2008, pp. 230-231.
20. Ana María Ágreda Pino: *op. cit.*, pp. 300-301.
21. Amalia Descalzo Lorenzo: «Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna», *Indumenta* (Madrid), 2007, 0, p. 191.
22. Amalia Descalzo Lorenzo: «El traje francés en la corte de Felipe V», *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 1997, 4, p. 191.
23. Elvira González: «Jubón encotillado. Ca. 1660», en *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*, Madrid: Museo del Traje, 2011, p. 1.

desde Madrid. Esa breve incorporación del vestido galo se acabó con la muerte de la consorte, y de nuevo se volvió al traje español para fomentar la industria nacional.[24] Con la designación de Felipe de Anjou (1683-1746), nieto de Luis XIV, heredero del trono español, el rey francés —muy hábil en la propaganda política— mandó grabar un retrato del nuevo monarca en el testamento de Carlos II, donde aparecía vestido «a la española», con jubón, ropilla y calzón en riguroso negro, además del típico y rígido cuello de golilla de un blanco inmaculado,[25] al tiempo que solicitó una serie de retratos a su pintor de cámara, Hyacinthe Rigaud (1659-1743),[26] en la misma línea para ganarse el favor de su nuevo reino[27] y demostrar a través de la imagen la legitimidad dinástica de Felipe V, que el propio rey defendió hasta su muerte e inculcó a sus descendientes.[28]

En algunos casos, sobre todo en los retratos, los artistas eligieron cuidadosamente, junto a su modelo, pues el retrato es cosa de dos, el atuendo más favorable, el adorno —llamado ahora «complemento»—, exquisito y definitorio de la personalidad, o el color, que revela la alcurnia y el poder, y define mejor que cualquier otro elemento el estado emocional y vital de una persona.[29]

También son un reflejo de ello los retratos de la Colección Banco de España, donde no solo la elección de los artistas —probablemente sugerida por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829)— denota formación y modernidad, sino que también las vestimentas elegidas y su escenografía aportan estatus, servidumbre o vanguardia en el personaje. Si empezamos por los masculinos, debemos saber que el traje se componía de tres piezas fundamentales. La casaca, con mangas hasta las muñecas, faldillas hasta la rodilla y botones, se disponía sobre la chupa, destinada a cubrir el tronco del cuerpo y colocada sobre la camisa. El calzón, que llegaba hasta la rodilla, terminaba sujeto al jarrete por la jarretera, una especie de liga con hebilla que afianzaba la media blanca, que visten todos los retratados del siglo XVIII de la colección.[30] Aunque son pinturas de finales del Setecientos, algunos personajes no van vestidos de acuerdo a las modas de su tiempo. Esto es así porque llevan trajes de gala, más ricos y vistosos, con telas más atrevidas, alhajas y bordados,[31] y con características más propias del final del reinado de Luis XV (1710-1774) que de la década de 1780. Por regla general son casacas más largas, con los delanteros separados, prescinden de los pliegues traseros, y las vueltas de las bocamangas son algo más pronunciadas, las cuales dejan asomar la chorrera de la camisa levemente. La chupa, en cambio, es corta, pero no tanto como la de los años ochenta. En vez de corbata llevan un collarín de muselina, algo que se mantiene en el modo de vestir del momento. El calzón es más estrecho que los de las décadas anteriores, pero no llega a ser tan ceñido como los que se veían entonces para vestir de diario.[32]

José Moñino y Redondo I conde de Floridablanca (1728-1808) (Fig. 4 [detalle], pág. 57), impulsor del Banco de San Carlos, fue retratado por Francisco de Goya (1746-1828) entre 1781 y 1783 con traje de gala «verde mar», como solía aparecer este color en los inventarios de los nobles. El tejido es de lama o lamé, que se caracteriza por incluir tramas de oro o plata entretejidas en su

24. Amalia Descalzo Lorenzo: «Vestirse a la moda en la España moderna», *Vínculos de Historia* (Ciudad Real), 6: *Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters*, 2017, p. 122.

25. Pilar Benito García: «El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid»,*Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional.* 50 años (Madrid), 2014, 200 Extraordinario, p. 52.

26. El más famoso de ellos es: núm. de inv. MV 8493 (1700), Salon de l'Abondance, Le musée de l'Histoire de France, château de Versailles. Peter Burke: *La fábrica de Luis XIV*, Madrid: Nerea, 1995, pp. 160-161. En el Museo de Historia de Madrid (depósito) encontramos otro de los retratos de esta serie: núm. de inv. P02337 (1701), Museo Nacional del Prado, Madrid.

27. Yves Bottineau: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700- 1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 326. Al principio, Felipe V alternó el traje español con el francés, aunque dio prioridad al primero por los mismos motivos estratégicos que su abuelo lo hizo retratar ataviado a la manera de su nueva nación. Con la victoria de Villaviciosa (1710), el rey ya tenía asegurado el trono, así que pudo dejar de complacer a su pueblo para empezar a ser un referente en lo que a indumentaria se refiere. Amalia Descalzo Lorenzo: «La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, y Ángel Rodríguez Rebollo (ed.): *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 485-502.

28. Pilar Benito García, João Castel-Branco Pereira y Álvaro Soler del Campo: «A shared history: The Royal Palaces of Spain», en Pilar Benito García, João Castel-Branco Pereira y Álvaro Soler del Campo (ed.): *A Shared History. Tresaures from the Royal Palaces in Spain* [cat. exp.], Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 36-37.

29. Manuela B. Mena Marqués: *op. cit.*, s.p. (p. 1).

30. Amelia Leira Sánchez: «El vestido y la moda en tiempos de Goya», en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución.* Del 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, p. 213.

31. Amalia Descalzo Lorenzo: *op. cit.*, 1997, p. 208.

32. François Boucher: *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad,* Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 282.

fondo, lo que le aporta brillantez.[33] Las tres prendas tienen una fina decoración bordada con hilo de plata en su contorno que simulan eslabones. El retratado incorpora además la banda cruzada de la Real y Distinguida Orden de Carlos III (1716-1788), de muaré azul con guarnición plateada. En este caso, el fondo del cuadro es una colgadura de terciopelo verde «oliva», término que también era común en la relación de géneros de los comerciantes de tejidos. Este color, que inunda en varias tonalidades la imagen del conde de Floridablanca, lo veremos constantemente en los retratos de la Colección Banco de España, ya que se asocia a los negocios florecientes.[34]

El príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1748-1819) (Fig. 5 [detalle], pág. 47), pintado en 1783 en el taller de Mariano Salvador Maella, también lleva la banda de la Real y Distinguida Orden de Carlos III sobre un conjunto de terciopelo rojo, el color de los reyes,[35] con decoración bordada en oro a base de palmetas y ramilletes florales que alcanza los botones. Tras él, una colgadura de terciopelo verde adornada con hojas, galón y fleco a su alrededor y recogida con cordón rematado en borla, todo ello dorado. A la derecha, sobre la consola, el Manto de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, descrito en las Constituciones de la Orden en 1771 como «de seda blanca con la muceta azul celeste (color de la Inmaculada a quien estaba dedicada la orden y cuya imagen figura en el centro de la cruz del collar) moteada de plata y con dos cenefas anchas cosidas alrededor de todo el manto, desde el cuello a los pies, también en celeste y plata, colores igualmente de los dos cordones y el sombrero, que se estipulaba había de ser liso con plumaje blanco, que permitía a cada individuo llevar bajo el manto el vestido que creyese conveniente pero con el cíngulo ecuestre en los colores de la Orden».[36]

Los siguientes personajes retratados con la citada silueta fueron todos pintados por Goya. De nuevo, el I conde de Floridablanca en 1783, con la elección de la casaca y calzón rojo demostró un fuerte deseo de éxito y triunfos, además de afianzar a través de esta obra su categoría de noble.[37] La chupa es blanca y brillante, por lo que puede tratarse de un tejido de lama o de raso.[38] Las tres piezas están guarnecidas con bordados dorados, aunque no llegamos a reconocer los motivos representados debido a la pincelada suelta del pintor. Este último se autorretrata a la izquierda, con pleitesía ante el noble, tanto por su posición en la obra como por la postura —al mostrar el cuadro a su mecenas—, y, por supuesto, por la elección de los colores oscuros del vestuario, con casaca caoba y calzón negro. Al menos en lo que respecta a la casaca, que es lo que la mesa con sobremesa verde de la izquierda nos permite ver, también para el arquitecto del fondo se ha elegido un tono marrón, más pardo que el de Goya, y los botones que adornan las vueltas de sus bocamangas son de un metal sin brillo, por lo que todo fulgor queda centrado en la figura de José Moñino y Redondo. *Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I conde de Gausa y I marqués de Villar de Ladrón* (1719-1785) (Fig. 6 [detalle], pág. 59), ministro de Hacienda de Carlos III, pintado en torno a 1783, está representado con prendas superiores confeccionadas con tejido lamé de plata en un tono rosa empolvado y calzón más oscuro, bordeadas con bordados plateados a base de roleos que acompañan la riqueza ornamental de botones y hebillas. La elección del color de su atuendo revela el encanto y la cortesía de un personaje tímido, el cual potencia la personalidad del aristócrata, que ya había sido mostrada con su rostro retraído. La majestuosidad de la colgadura de terciopelo verde continúa en el sillón con chambrana y alto respaldo con copete curvo ligeramente vuelto que aparece al fondo, tapizado con el mismo tejido, fleco dorado que bordea su asiento y galón a juego en el cojín. Por último, *El rey Carlos III*, ya en 1787, lleva un conjunto igual de ostentoso compuesto por las tres prendas habituales de terciopelo verde y bordados en oro de mayor anchura con hojas y botones dorados. Tras él, una colgadura de pared del mismo color, pero en un tono mucho más claro, con cenefa de dragones enfrentados y separados por una flor.

33. CIETA: *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido* (Español-Francés-Inglés-Italiano), Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 1963, p. 23.

34. Eva Heller: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón,* Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 108.

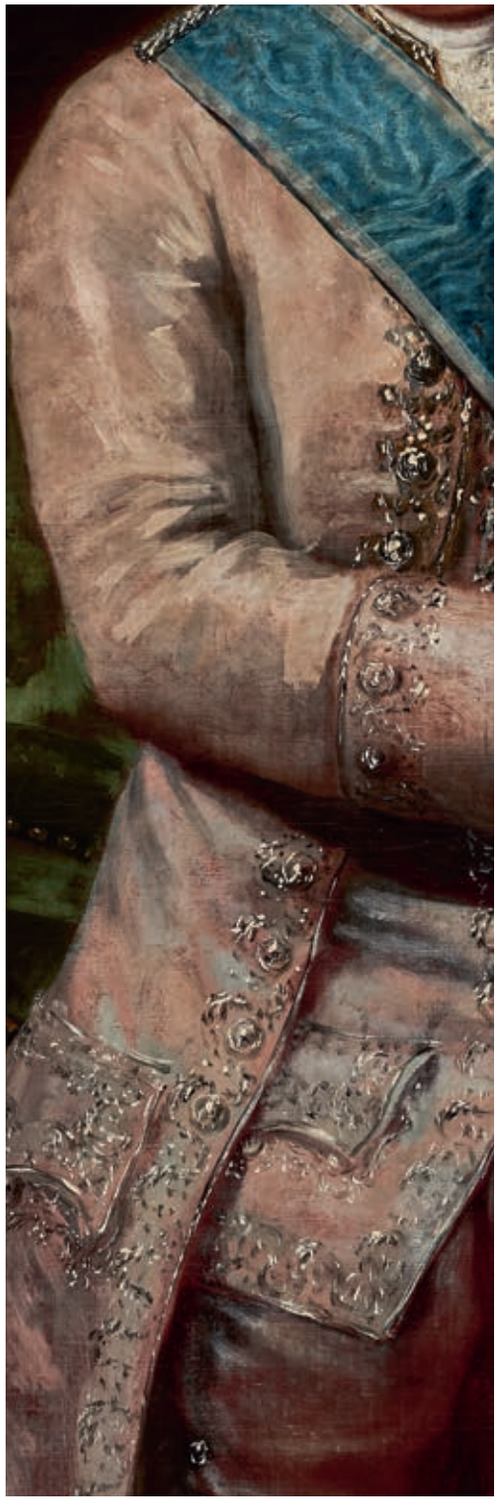
35. Eva Heller: *op. cit.*, p. 63.

36. En el Palacio Real de Madrid se conserva un retrato de Carlos III ataviado con el manto, obra del mismo Maella de 1784 (núm. de inv. 10003291). En el Museo del Traje hay uno (núm. de inv. CE081310) y en las Colecciones Reales hay cuatro, pertenecientes a Carlos IV (núm. de inv. 10102955), Isabel II niña (10088759), Alfonso XII (núm. de inv. 10102956) y Alfonso XIII (núm. de inv. 110029276), pero son posteriores a 1804, cuando se decidió que el manto fuera de tercianela de seda azul con estrellas bordadas en plata, aunque la orla y la muceta son iguales al modelo original. Pilar Benito García: «Vestidos de seda: la otra imagen del poder», en Víctor Mínguez (ed.): Las artes y la arquitectura del poder, Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 291-293.

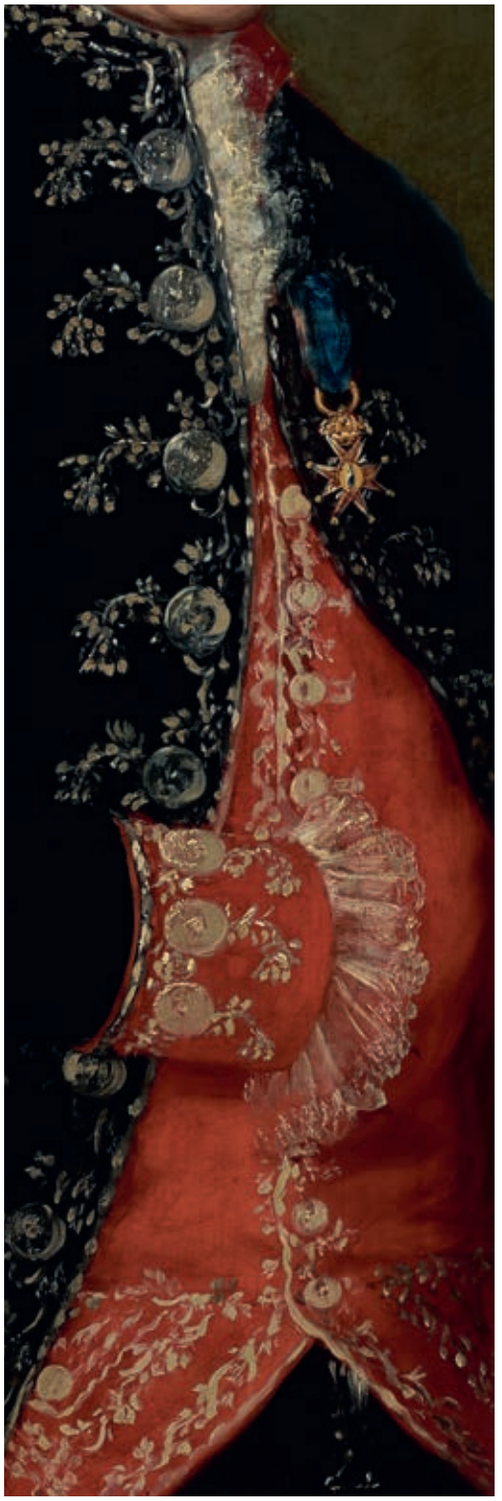
37. Se trata de un color asociado al lujo y al poder, llevado por reyes, nobles, cardenales, etc. Eva Heller: *op. cit.*, pp. 61 y 63.

38. Es difícil concretar la técnica empleada para la tejeduría de la tela con la que se ha confeccionado esta prenda, por la pincelada suelta de Goya. Estas chupas solían realizarse con tejido de raso, pero el pintor zaragozano muestra una tela casi plateada y con bastante cuerpo, como si se tratase de un fondo blanco con láminas de plata entretejidas.

Figs. 4, 5 y 6



Figs. 7, 8 y 9



Mención aparte merece el retrato de *Carlos III con armadura* (1783) (Fig. 7 [detalle], pág. 45), de Maella, con fajín de general de raso rojo guarnecido con puntilla de encaje dorada, atavío propio del jefe del ejército. A la derecha hay una mesa sobre la que se extiende el manto real[39] de terciopelo rojo cuajado de leones, castillos y flores de lis bordados en oro y guarnecido de armiño.[40] La cortina marrón que aparece tras el monarca, recogida con un cordón con borla dorado, está confeccionada con un damasco *della palma*, originario de Génova, muy difundido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII[41] e históricamente asociado al poder, por eso es un idóneo telón de fondo para el retratado.[42]

Más allá de las armaduras, los uniformes de tela también variaron a finales del siglo XVIII. La casaca militar disminuyó su largura por delante para más comodidad, como muestran los distintos personajes uniformados pintados por Goya.[43] *Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, XIII conde de Altamira* (1756-1816) [pág. 65], de 1786, sentado en una silla con respaldo ovalado tapizada con damasco ocre —el mismo color de la tela de la sobremesa—, se muestra con uniforme de corte (pues era mayordomo del rey), compuesto por una casaca azul marino y chupa y calzón rojos, con bordados en oro con decoración de ramajes en los bordes y la abotonadura. *Miguel Fernández Durán y López de Tejeda, II marqués de Tolosa* (1720-1798) (Fig. 8 [detalle], pág. 67), del mismo año, va vestido de mayordomo real, con atuendo muy similar al anterior, pero no se ve el calzón; los puños son mucho más exagerados, y hay una mayor presencia del bordado en oro, con motivos vegetales alrededor de todas las costuras y los botones. *Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez* (1730-1796) (Fig. 9 [detalle], pág. 69), realizado al año siguiente, lleva uniforme de comisario de guerra con calzón azul marino y repite los colores anteriores en casaca y chupa, con bordados en plata de ramas y hojas mucho más minuciosos y grandes botones del mismo metal. Este es muy parecido al uniforme de comisario de los Reales Ejércitos que lleva el que también fuera director del banco, *Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas* (1747-1820) [pág. 71], retratado por Francisco Folch de Cardona (1744-1808) en 1788. De delanteros mucho más oblicuos, con un corte claramente definido en los años noventa, es la casaca azul marino del *Retrato de Francisco Cabarrús* (1752-1810) [pág. 83], obra de Agustín Esteve y Marqués (1753-ca. 1820) alrededor de 1798, con calzón del mismo color y chupa roja. Las tres prendas configuran su uniforme de consejero de Estado, nombramiento que alcanzó un año antes de ser pintado. Las dos prendas superiores están bordadas en oro en su orla con una primera banda de flores de lis, castillos y leones rampantes, y una segunda de largas hojas trenzadas con ojos de seda en su interior, que hacen referencia a los cien ojos de Argos, el guardián de la mitología griega, por lo que se interpreta que se le atribuyen sus características de buen guardián a todo aquel que porta este motivo en su uniforme.[44] La silla en la que está sentado tiene respaldo ovalado, y la tela con la que ha sido tapizada es un damasco rosa. Esta pintura la dibujó Bartolomé Maura y Montaner (1844-1926) en torno a 1895 y también se expone en esta muestra.

El traje militar a la larga influyó en el traje civil, con casacas con delanteros oblicuos y cortos, propios de la moda del reinado de Luis XVI (1756-1793), lo que más tarde en España se identificó con el «estilo Carlos IV». Los adornos se centraron en los botones, ahora muy grandes y meramente decorativos, ya que la casaca se llevaba abierta. Las chupas, igualmente más cortas y estrechas, eran fantasiosas, y los más elegantes las tenían por docenas o centenares. El calzón se estrechó aún más hasta llegar a ser «más impúdicos que Adán con una hoja de parra».[45] El tamaño de las obras a veces impide saber si efectivamente los delanteros de las casacas son curvos y los faldones más cortos, al igual que la chupa, pero aparentemente podemos decir que, por ejemplo, *Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués de Matallana* (1738-1817) (Fig. 10 [detalle], pág. 63), pintado por Pietro Melchiorre Ferrari (1735-1787) en 1785, sigue esta

39. Carmen Díaz Gallego: «Retrato de Carlos III con armadura», en Álvaro Soler del Campo (ed.): *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, pp. 73-74.

40. Pilar Benito García: «Vestidos de seda: la otra imagen del poder», en Víctor Mínguez (ed.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2013, p. 305.

41. Roberta Orsi Landini y Marzia Cataldi Gallo: «Tessuti genovesi: técnica e decori», en Marzia Cataldi Gallo (ed.): *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700,* Genova, Palazzo Ducale. Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. 11 novembre 2000-11 febbraio 2001. Turín-Londres: Umberto Allemandi & C., 2000, p. 105.

42. Pilar Benito García: *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* [Tesis doctoral dirigida por la doctora Dña. Ester Alba Pagán (Universidad de Valencia) y el doctor D. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid). Programa de Doctorado en Historia del Arte 3030]. Valencia: s. p., 2015, p. 46.

43. María José Vela: «El armario del hombre del siglo XVIII», Datatèxtil (Tarrasa), 1998, 2, p. 41.

44. Información extraída de la ficha de catalogación de la obra *Retrato de Francisco Cabarrús* (ca. 1798), de Agustín Esteve y Marqués, realizada por Virginia Albarrán para el presente catálogo.

45. María José Vela: *op. cit.*, pp. 41-42.

estética. El que fuera director del Banco lleva casaca azul de estilo militar con cuello y finos bordados dorados alrededor a base de roleos naturalistas y flores en su interior que también decoran los botones y que se repiten en la muselina y la manga de la camisa que asoma. El calzón es del mismo color que la chaqueta, mientras que la chupa es blanca, con los ya citados bordados en su orla y realizada con una tela de diminutos motivos de triple hoja dorada dispuestos al tresbolillo. El personaje aparece sentado en una silla con copete de respaldo vuelto de madera oscura tapizada con un tejido rojo.

José de Toro-Zambrano y Ureta (1727-1804) (Fig. 11 [detalle], pág. 61), retratado por Goya en el mismo año que el anterior, viste las tres piezas confeccionadas con terciopelo labrado carmesí con rayas y botones dorados que continúan la decoración. Anteriormente citábamos a don Francisco de Cabarrús y Lalanne, que aparecía vestido de uniforme en los años noventa. En la década anterior, concretamente en 1788, el impulsor del Banco de San Carlos ya reflejó en el corte oblicuo de su casaca y su chupa más corta la influencia del traje militar. En la obra que pintara Goya lo vemos más sobrio, con un traje verde de lama entretejido con hilos dorados y remate de piel. El color elegido para su vestuario, además de estar relacionado con los negocios más prolíferos, como ya hemos comentado, también es propio de la burguesía,[46] un factor a tener en cuenta si especificamos que cuando Goya lo retrató aún no era vizconde de Rambouillet y conde de Cabarrús, títulos que le otorgó Carlos IV en 1789 y 1790 respectivamente.[47]

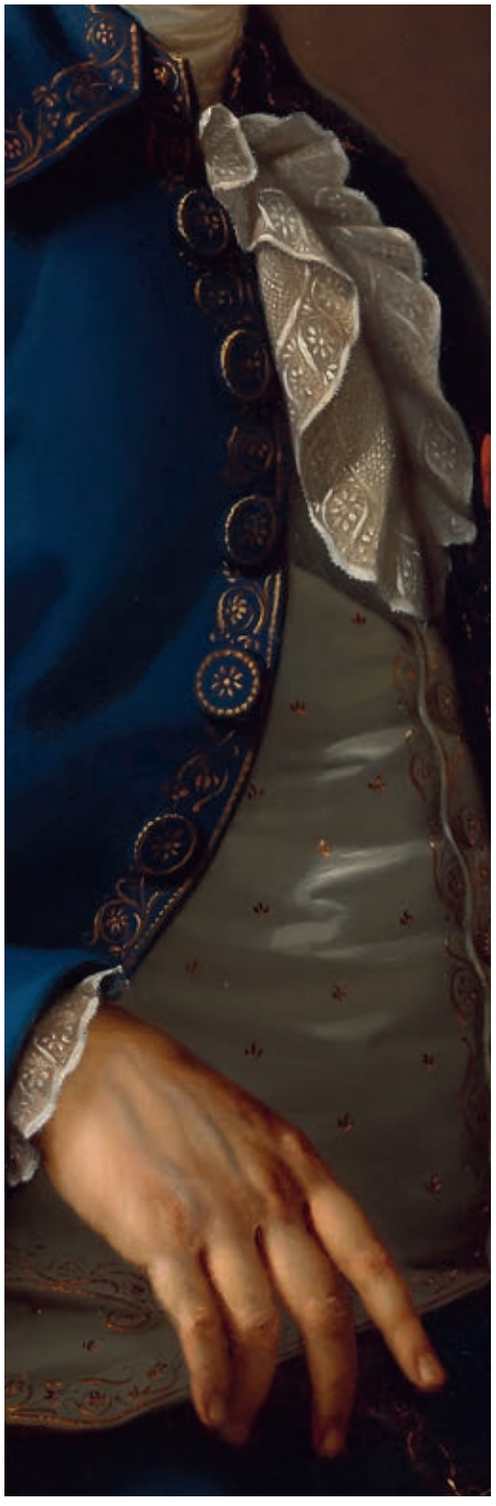
En el último tercio del siglo XVIII la moda masculina recibió una fuerte influencia del traje del caballero inglés, con prendas más cómodas y prácticas, líneas sobrias y colores neutros. Con él desaparece progresivamente toda su ostentación habitual, reservada solo para el traje de gala como ya hemos podido comprobar y se sustituyó por materiales más económicos y ligeros para el día a día. Los tejidos predominantes a partir de entonces fueron la lana y el algodón, muchas veces exportados directamente desde Inglaterra, con colores oscuros, menos adornados, lo que dio mayor protagonismo a la buena sastrería, al corte y la confección.[48] Así, se pasó de la casaca al frac y de la chupa al chaleco, y se incorporaron las botas altas.[49] La llegada del traje inglés se hizo mucho más evidente a partir de la Revolución Francesa,[50] como demuestra el *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez* (ca. 1798-1799) (Fig. 12 [detalle], pág. 79), con casaca de paño cardado color tabaco, camisa con muselina y calzón negro muy estrecho rematado en hebilla a la altura de la jarreta, a quien Goya pinta sentado en una silla con respaldo ovalado tapizada con terciopelo verde. En el retrato del mismo personaje (1798-1799), dibujado también por el artista zaragozano, viste redingote sobre los hombros, que sustituía a la capa para abrigarse, y debajo el frac con corbata. Después de todas estas alusiones a los retratos del pintor de Fuendetodos solo nos queda resaltar que, en efecto:

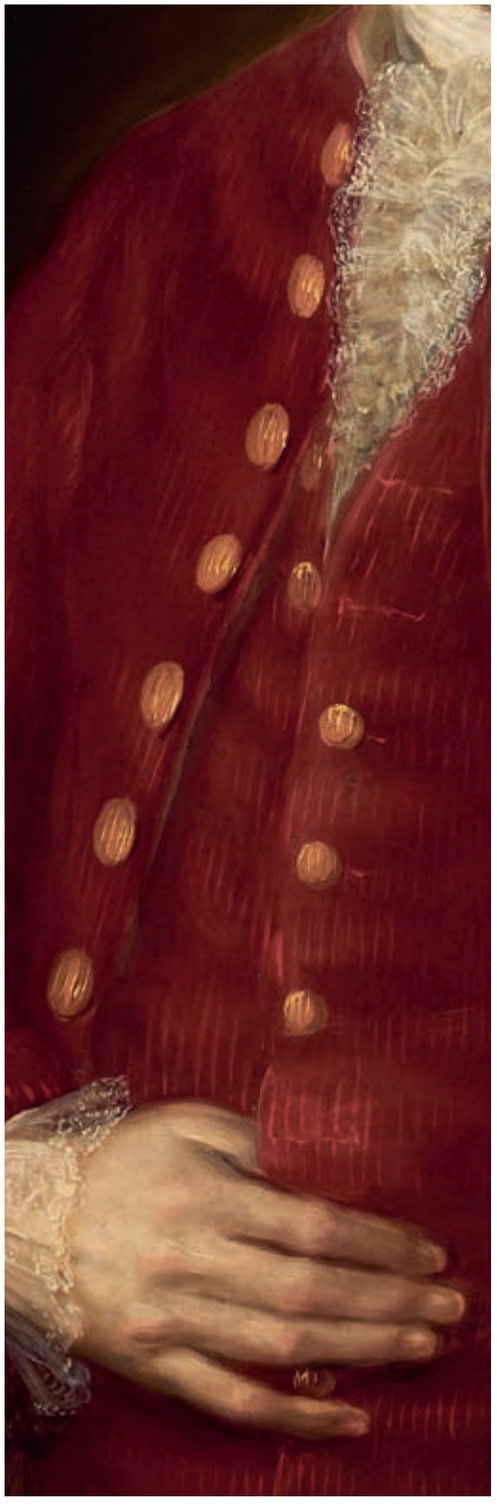
> Goya había entendido que la moda formaba parte de la vida moderna, que él también tomó como eje de su arte más personal. Selectivo, elegante, verdadero creador de moda, Goya dejó un amplio abanico de lo más bello de su tiempo, poniendo, sin duda, él también, de moda, algunos de los vestidos con los que pintó a sus elegantes modelos.[51]

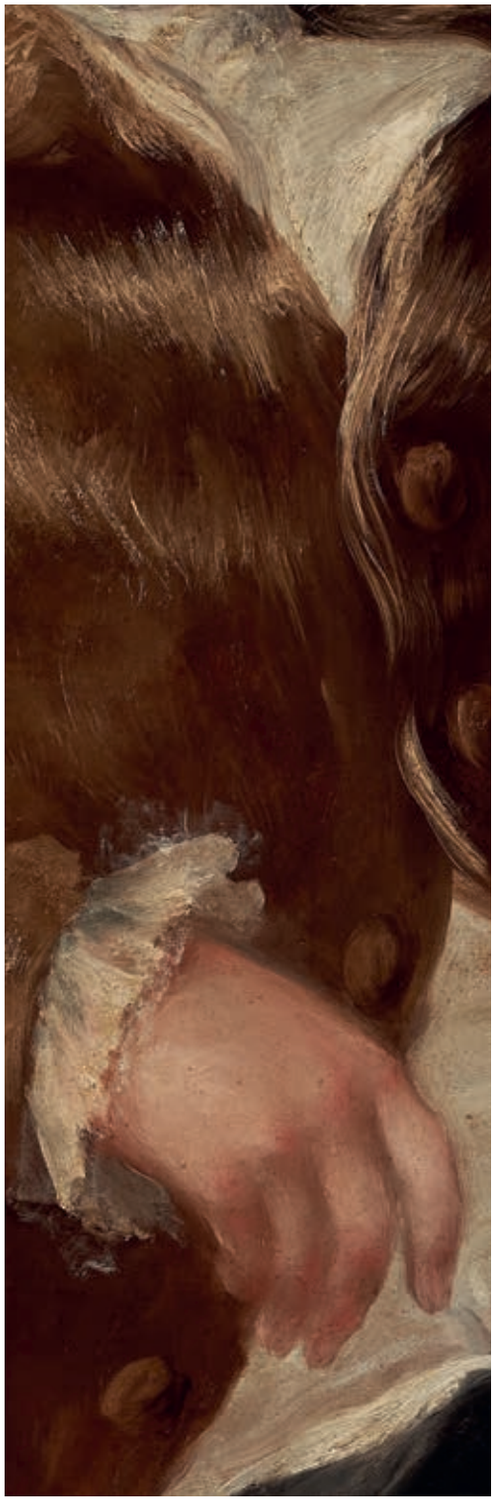
Nuestro discurso continúa con la ejemplificación de que la influencia inglesa, de la que hablábamos en el vestir masculino, también estuvo presente en la indumentaria femenina, como demuestra el retrato de *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* (1751-1819) (Fig. 13 [detalle], pág. 49), de 1783, salido del taller de Mariano Salvador Maella. Delante de una colgadura de raso color burdeos con galón y fleco dorado, la entonces princesa de Asturias lleva un vestido «a la inglesa», también llamado vaquero, que se puso de moda en Europa hacia 1765, aunque en su país de origen apareció mucho antes, y que en España probablemente no se estiló hasta la década siguiente. Se usó para el día a día, ya que para las ceremonias se mantuvo el vestido «a la francesa», de cuerpo ajustado, ceñido por delante y suelto por detrás con dobles pliegues.[52] *La robe à l'anglaise* tenía un jubón «encotillado», muy apretado, algo que lo hacía bastante innovador porque no necesitaba de cotilla

46. Eva Heller: *op. cit.*, p. 115.
47. Lo recogemos de la citada ficha de catalogación de esta obra, a cargo de Virginia Albarrán.
48. Amelia Leira Sánchez: «El vestido en tiempos de Goya», *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 1997, 4, pp. 161-162.
49. María Prego de Lis y Ana Cabrera Lafuente (ed.): *¡Extra Moda! El nacimiento de la prensa de moda en España* (22 de noviembre 2019-1 de marzo 2020). Museo del Traje, Madrid [cat. exp.], Madrid: Museo del Traje, 2019, p. 18.
50. Amalia Descalzo Lorenzo: «Vestirse a la moda en la España moderna», *Vínculos de Historia* (Ciudad Real), 6: *Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters,* 2017, p. 129.
51. Manuela B. Mena Marqués: «La moda, cara visible del arte», en *La luz de la moda*, Lugo: Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa-Diputación de Lugo-Museo Provincial de Lugo, 2005, s. p. (p. 3).
52. Pilar Benito García: «Bata del siglo XVIII», en Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición, Madrid, Museo delTraje, 2006, p. 3.

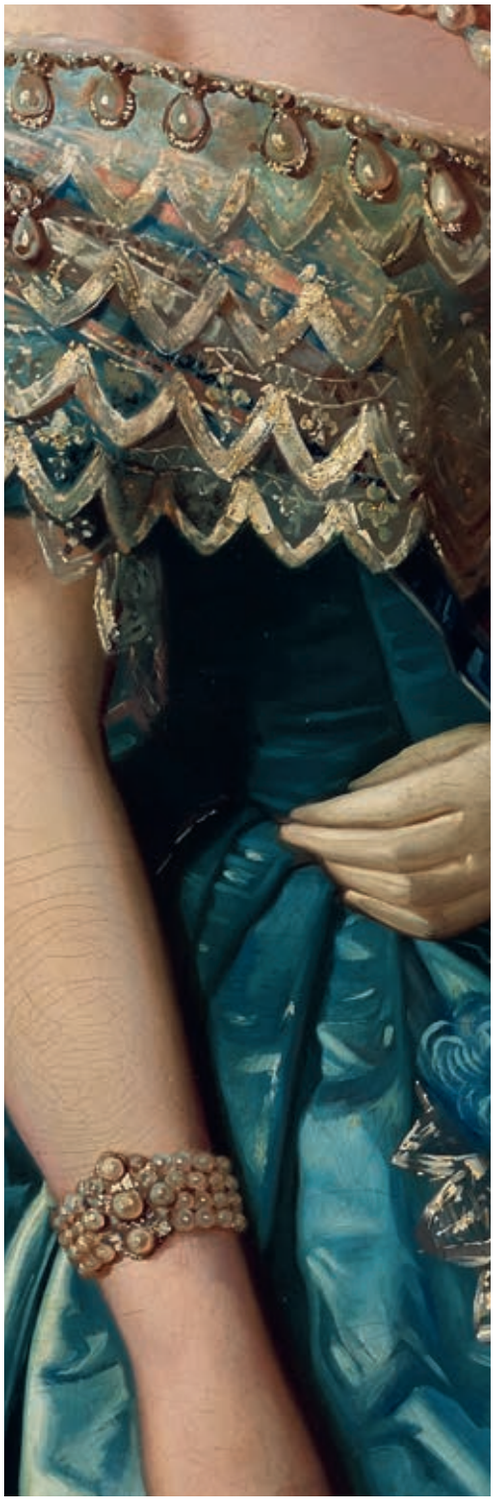
Figs. 10, 11 y 12







Figs. 13, 14 y 15



interior.[53] Esta parte de arriba estaba rematada en punta en la espalda y, a veces, se cerraba con piezas cortadas a modo de chaleco llamadas *campères*. Además, el escote se solía cubrir con el *fichú*, una especie de pañuelo plegado en forma de triángulo que se ponía sobre la espalda,[54] que en este caso da a parar a un gigantesco lazo azul triple. La parte inferior se componía de una falda superior, llamada basquiña, que estaba abierta por delante y dejaba ver la inferior, denominada brial. Los laterales de los delanteros de la basquiña y los faldones del brial están decorados con cintas serpenteantes de encaje blanco entrelazadas con otras de tela azul, ambas cosidas con rizo, combinación que se repite en los bordes de las mangas, aunque colocadas de forma recta.[55] Especial atención merece el tejido con el que ha sido confeccionado el vestido, de fondo blanco con minuciosas medias flores de polen azul y pétalos dorados que se suceden sobre una línea carmesí, y bajo estas cuelgan cordones dorados sujetos por dos partes y caen sus extremos rematados con borlas. Las rayas están colocadas en sentido paralelo, y los motivos florales quedan dispuestos al tresbolillo. Este tipo de motivos diminutos, muy en sintonía con las telas de retículas del mismo periodo, es el propio del «estilo Carlos IV».[56] Por las características del vestido, la tela y el conocimiento de las peticiones de la reina, muy probablemente fuese enviado desde París, ya que la consorte hacía personalmente un listado de necesidades que coincidían con las dos temporadas, otoño-invierno, y, como en este caso, primavera-verano.[57]

Retratos del siglo XIX

En tiempos de Isabel II (1830-1940) las damas españolas se atenían a las imposiciones de París, mientras que los hombres se dejaban adular por la sastrería inglesa, creadora del traje clásico, compuesto de chaqueta, chaleco y pantalón,[58] aunque muy probablemente recogieran esta estética de las revistas francesas, más cercanas a nuestro país, y no de las británicas.[59] También la prensa española informó de los nuevos designios, ya que la libertad de expresión permitida con la Regencia de la reina María Cristina (1806-1878) y Baldomero Espartero (1793-1879) —entre 1833 y 1840 la primera y entre 1840 y 1843 la segunda—, tras la muerte de Fernando VII (1784-1833), fomentó la aparición de prensa de moda dedicada al público femenino, aunque también con noticias sobre el traje masculino.[60]

Los vestidos decimonónicos, de cuerpo emballenado terminado en punta, cintura diminuta y falda de gran volumen, a partir de 1830 se caracterizaron por tener unas mangas voluminosas rescatadas del Manierismo, que los diseñadores reinterpretaron al quedar maravillados por los vestuarios de óperas historicistas como *Ana Bolena* (1830), *Lucrecia Borgia* (1833) y *Maria Estuarda* (1835) de Gaetano Donizetti (1797-1848), o *I Capuleti e i Montecchi* (1830) de Vincenzo Bellini (1801-1835).[61] El «vestido de sílfide»[62] blanco, confeccionado con tejido de lama de plata, que lleva *Isabel II, niña* (1838) (Fig. 14 [detalle], pág. 111) en la obra de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806-1857), tiene esas «mangas afolladas», como se conocían entonces, pero al ser un atuendo de verano son cortas y se recogen en dos en el antebrazo, no en el codo como era habitual en las mangas largas, propias del invierno. Por ese motivo también tiene un escote más pronunciado,[63] bordeado con encaje de blonda de plata con la que también se guarnecen las mangas a la altura del codo. La falda tiene una largura por debajo de la rodilla, estaría armada con enaguas interiores y deja asomar los pololos o pantalones de volantes, llamados en aquel momento «pantalón a la

53. Amalia Descalzo Lorenzo: *op. cit.*, 2017, p. 130.

54. Este en concreto es un *fichú-chemise*, que se colocaba sobre los hombros hasta el escote y se fijaba dentro del corsé. También podía ir sobre los hombros y cubrir la cabeza como una capucha, entonces hablaríamos de un *fichú-capuchon*. Pilar Benito García: «Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma», *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* (Madrid), 2008, 175, p. 59.

55. Descripción del vestido «a la inglesa» extraída de: Ismael Amaro Martos: «La revolución de la moda y su trascendencia en España El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII», BSAA Arte (Valladolid), 2018, 81, pp. 312-313.

56. Ismael Amaro Martos: «El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén», en Manuel Peláez del Rosal (ed.): *El franciscanismo: identidad y poder*, Priego de Córdoba-Baeza: Universidad Internacional de Andalucía, 2015, p. 48.

57. Pilar Benito García: «Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma», *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* (Madrid), 2008, p. 53.

58. Pablo Pena González: «Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)», *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 2007, 0, p. 95.

59. Pablo Pena González: *op. cit.*, p. 96.

60. María Prego de Lis y Ana Cabrera Lafuente (ed.): *op. cit.*, p. 30.

61. Pablo Pena González: *op. cit.*, p. 99.

62. Debe su nombre al vestido antológico con el que se estrenó el ballet del mismo título, muy popular entonces, diseñado por Eugène Lami y Maria Taglioni, el traje de bailarina clásico, pero aún sin tutú enhiesto.

63. Hoy lo llamaríamos «escote bañera», tanto este como el del vestido del siguiente retrato de la reina, que analizamos en este texto. Sin embargo, Pena González asegura no haber leído esta denominación en ninguna revista de moda del siglo XIX

turca».[64] La suntuosidad del vestido acompaña la del espacio, marcado por una elegante alfombra decimonónica con coronas de laureles y flores rosas que enmarcan estrellas doradas de gran formato, mismo motivo individual bordado en oro que adorna al tresbolillo el interior del dosel que cubre a la reina, de terciopelo de seda carmesí, «color áulico por antonomasia».[65] Las caídas, con leones rampantes y castillos, recogidas con un cordón dorado, están bordeadas con rapacejo y galón, como ocurre con los faldones del trono y la sobremesa, esta última con el escudo de España y palmetas en la parte baja.
El respaldo del trono historicista tiene cubiertas las costuras del tejido con galón de oro y también lo hacen los cojines, que rematan sus esquinas con borlas de rapacejo y chapas.

A partir de 1848 se impuso el estilo «neo-rococó», con faldas ahuecadas por el miriñaque y adornadas con volantes. Al emular los trajes de la centuria anterior, que tanto apasionaban a la emperatriz Eugenia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleón III (1808-1873), los escotes se hicieron más pronunciados, aunque en forma de pico, y las mangas se acortaron con volantes sobre el antebrazo, como ocurría con los remates de las mangas francesas de los vestidos del siglo XVIII, por eso se llamaban «a la chinesca», «a la pagoda» o «a la Pompadour».[66] Las faldas adquirieron volumen, en gran medida gracias al miriñaque, que en Francia denominaron «crinolina». En este caso el trabajo de los diseñadores no se vio incentivado por las artes escénicas, sino por los bailes de máscaras, para los cuales las damas bucearon en la historia hasta encontrar un disfraz que se adaptara a su silueta, y de ese modo descubrieron los vestidos del Setecientos, los más favorecedores.[67] En el retrato anónimo de *Isabel II* (ca. 1850) (Fig. 15 [detalle], pág. 117), copia de otro realizado por Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), la reina lleva un corto velo de maya plateado y un traje de raso azul con escote muy amplio, con guarnición de hilos de plata y perlas redondas y en forma de lágrima, como los broches que rematan los hombros y el centro del pecho, todo ello sobre la «berta», compuesta de cuatro hileras de puntillas de plata en zigzag. El cuerpo del vestido, con corsé interior, remata en punta como el vestido «a la inglesa» dieciochesco. Al igual que esta tipología de la centuria anterior, emula la unión de brial, con delantero drapeado decorado con plumas y el mismo encaje de la parte de arriba, con basquiña abierta ornada en sus caídas con la citada pasamanería y larga cola que no alcanzamos a ver pero que conocemos a través del cuadro original.

Si en el siglo XVIII se unificaron los roles de género a través de la apariencia como nunca antes había ocurrido, en la siguiente centuria ocurrió todo lo contrario: se separaron estéticamente y dotaron al hombre de una indumentaria sobria. La masculinidad se alejó de toda decoración superflua y de los colores vibrantes y pasteles que habíamos visto con anterioridad, para ceñirse a los tonos oscuros en el paño de lana para los trajes y el algodón blanco para la camisa, mientras que el chaleco caminaba entre los dos tipos. La vestimenta masculina se conformó gracias a la influencia del traje militar, pues su casaca dio lugar al frac, y de la indumentaria más cómoda del proletariado, que propició el cambio del calzón al pantalón campesino.[68] *Pedro de Alcántara Téllez-Girón, XI duque de Osuna* (1810-1844) (Fig. 16 [detalle], pág. 113), pintado por Federico de Madrazo y Kuntz en 1844, lleva un elegante conjunto negro de frac y pantalón con chaleco de rayas diagonales en tonos tierra y corbata negra. Sobre los hombros tiene el típico abrigo decimonónico negro guarnecido con peletería, llamado gabán. Como complementos incorpora guantes de fina cabritilla color marfil y sombrero de copa. Por su parte, *Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I conde de Santa Olalla* (1799-1851) (Fig. 17 [detalle], pág. 115),

64. Pablo Pena González: op. cit., p. 97

65. Pilar Benito García: «El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid», Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. 50 años (Madrid), 2014, 200 Extraordinario, p. 59.

66. Todas estas denominaciones están relacionadas entre sí y probablemente se traten de diferentes formas de llamar al triple volante de la misma tela del vestido o de puntilla de encaje, algo propio de los trajes rococós, fraguados en un periodo artístico en el que las chinerías tuvieron una presencia abrumadora en todas las artes, también en la moda, sobre todo gracias a personajes tan importantes como madame de Pompadour, (1721-1764), principal accionista de la Compañía de Indias, a la que se atribuye que el estilo oriental centralizase la decoración de los tejidos de mediados del siglo XVIII. La dama solía aparecer en los retratos con tres volantes de encaje en la terminación de cada manga, de ahí que también se emplee su nombre para esta decoración. Además, durante el reinado de Luis XIV se habían empezado a identificar estas mangas como «a la pagoda» por la similitud en la forma con estos edificios chinos. Amalia Descalzo Lorenzo: «El traje francés en la corte de Felipe V», Anales del Museo Nacional de Antropología (Madrid), 1997, 4, p. 202; Francisco Torrella Niubó: Las colecciones del Museo Textil Biosca. Breve historia del tejido artístico a través de una visita al museo, Tarrasa: Museo Textil Biosca, 1949, p. 58; François Boucher: Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad, Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 265; Pablo Pena González: «La moda en la Restauración, 1868-1890», Indumenta: Revista del Museo del Traje (Madrid), 2011, 2, p. 20.

67. Pablo Pena González: *op. cit.*, pp. 99-100.

68. Pablo Pena González: *op. cit.*, p. 104.

Figs. 16, 17 y 18

Figs. 19, 20 y 21

retratado por Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806-1857) hacia 1847, posa delante de una colgadura de damasco verde con decoración vegetal y un asiento tapizado con tejido de color salmón, vestido con frac, chaleco y pantalón negro con pajarita a juego en el cuello de la camisa blanca.

Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos cerrar este apartado con la identificación de los uniformes portados por algunos de los personajes retratados en el siglo XIX, que con mayor acierto se describen en este catálogo. El primero de ellos es *Pedro Sáinz de Andino y Álvarez de Pinceti* (1831) (Fig. 18 [detalle], pág. 105), pintado por Antonio María Esquivel (1806-1857) delante de una colgadura verde con galón dorado alrededor, ataviado con toga negra de jurista con puñetas de fino encaje blanco y golilla.[69] Le sigue en el tiempo el del rey *Fernando VII* (1832) (pág. 107), de Vicente López Portaña (1772-1850), con uniforme de capitán general compuesto de calzón blanco, fajín rojo, al igual que la corbata sobre la camisa blanca, y casaca militar azul oscuro con puños con galón de greca trenzada bordada en oro. Su mano izquierda la posa en la Real Cédula del Banco de San Fernando, sobre la mesa con sobremesa rosa de decoración floral y fleco alrededor, probablemente de damasco, como el sillón ovalado en el que está sentado. A la izquierda hay un taburete de terciopelo morado guarnecido con listonería dorada compuesta por galón, fleco y borlas en forma de bolillos. Al mismo pintor pertenece el de *José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y III marqués de San Carlos* (1788-1853) (Fig. 20 [detalle], pág. 99), de 1841, vestido de consejero de Estado, con pantalón blanco con galón dorado, chaleco con vistas que combinan los mismos tonos, camisa, corbata, y casaca militar azul marino con cuello y puños bordados en oro y seda a base de trenzas y ojos en su interior, que deja asomar el forro rojo.

El jefe de la Secretaría de Estado y Despacho de Hacienda está sentado en un sillón con reposabrazos en voluta y respaldo con copete vuelto tapizado en terciopelo verde y deja caer su brazo sobre una sobremesa azul del mismo tejido, decorada con fleco dorado y alamares. Este terno apenas difiere del que lleva *Ramón de Santillán* (1791-1863) (Fig. 21 [detalle], pág. 119), pintado en 1852 por José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra (1791-1865), que lleva uniforme de gentilhombre de cámara, con casaca azul marino ribeteada en oro con cuello y bocamangas con la ya repetida decoración de trenzas y ojos. El chaleco es blanco con filos y botones dorados y el pantalón del mismo color incorpora también el galón dorado en los laterales. El gobernador del Banco de San Fernando aparece sentado en una silla con alto respaldo, de copete ligeramente vuelto, tapizada con tela roja como la de la sobremesa con fleco que hay a su lado y, tras él, una cortina de terciopelo azul que también tiene fleco en su orla.

69. Cuando Felipe V impuso el traje francés en España, la golilla quedó relegada a ministros togados, abogados, alguaciles y otros cargos similares. Amalia Descalzo Lorenzo: «El traje francés en la corte de Felipe V», *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 1997, 4, p. 194.

Biografías de personajes retratados y artistas

R.v.^{on} 2.328

Biografías de personajes retratados

Carlos III

(Madrid, 1716-1788)

Nació en Madrid el 20 de enero de 1716. Era hijo de Felipe V (1683-1746) y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio (1692-1766). Gozó de buena salud y fue muy aficionado al ejercicio de la caza. Además del castellano, hablaba francés y tres dialectos italianos; escribía en latín y aprendió algo de alemán. Mostró gran interés por los oficios manuales (la relojería y la imprenta) y por los juegos, como el billar. Destacó en el estudio de la geometría y las matemáticas, por su afición a las flores y a los árboles y por sus conocimientos de táctica militar y fortificaciones.

En 1731, a la muerte de Antonio Farnesio sin descendencia, heredó el ducado de Parma. Isabel de Farnesio había conseguido el reconocimiento de los derechos sucesorios de los Farnesio y de los Médici en su hijo Carlos. Con motivo de la Guerra de Sucesión (1733-1735) de Polonia, los reyes de España y Francia suscribieron el Primer Pacto de Familia en 1733. El infante don Carlos al mando de los ejércitos españoles en Italia conquista Nápoles en 1734 para Felipe V, quien lo proclama rey. Después de conquistada la isla de Sicilia en 1735, nacía el Reino de las Dos Sicilias, donde reinó como Carlos VII desde 1734 a 1759 en que fue proclamado rey de España. Durante estos años ambos reinos mantuvieron autonomía, junto con sus respectivas leyes, instituciones y privilegios. Su reinado ha sido considerado como el punto de partida de la historia moderna de la Italia meridional. Aunque Nápoles fue elegida como capital del nuevo reino, siempre se mostró atento a los problemas de gobierno en Sicilia.

Su reinado fue tímidamente reformista. Se emprendió una reforma fiscal que terminó por fracasar, y se fundó el Banco de Nápoles en 1751 al tiempo que se intentaba unificar el sistema monetario. La agricultura, por el contrario, siguió siendo de mera subsistencia, y la ganadería, trashumante. Destacó su actividad de mecenazgo artístico, cuyo principales exponentes fueron las excavaciones de Herculano y Pompeya; le corresponde el mérito de haber organizado, de forma sistemática, las tareas de recuperación de las ciudades sepultadas por la erupción del Vesubio del año 79 d. C.

Se casó con María Amalia de Sajonia en 1738. Tuvieron trece hijos, seis varones y siete mujeres. Entre ellos, Carlos Antonio, que llegaría a ser rey de España bajo el nombre de Carlos IV; Fernando, que sería sucesor de su padre en el Reino de Nápoles; y Gabriel Antonio, hijo predilecto del rey Carlos, que acabaría casándose con Maria Ana Victoria, hija mayor de los reyes de Portugal.

Fue proclamado rey de España el 11 de septiembre de 1759, al morir Fernando VI, su hermano, sin descendencia. En la Corona de las Dos Sicilias le sucede su hijo Fernando, bajo la regencia de Bernardo Tanucci. Llega a España por el puerto de Barcelona y a Madrid el 9 diciembre de 1759; la entrada solemne y oficial tuvo lugar en julio de 1760. Ese mismo año, en septiembre, falleció la reina María Amalia de Sajonia. Carlos III permaneció viudo hasta su muerte.

En su primer Gobierno mantuvo a los mismos secretarios del Despacho del anterior reinado, excepto en Hacienda que nombró a Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache —su ministro de hacienda en Nápoles—, que asumió el protagonismo político, junto a Bernardo Wall. Su gestión inicial —y la de sus ministros— se proyectó sobre tres campos principales: Hacienda, el Ejército y la Marina. La política financiera partió del reconocimiento de las deudas de la Corona en el reinado de su padre, Felipe V, que Fernando VI se había negado a asumir. Las reformas en el Ejército y la Marina venían reclamadas por la situación internacional, en plena Guerra de los Siete Años (1756-1763). Carlos III era partidario de la neutralidad armada, que no pudo mantener: Inglaterra declaró la guerra a España en diciembre de 1761. Con un ejército y una marina todavía escasamente preparados, las consecuencias fueron desastrosas: el Tratado de París de 1763 consagró a Inglaterra como la gran potencia hegemónica europea.

Su reinado en España comenzaba con una derrota exterior, y quizá por ello los proyectos de reforma de la monarquía española recibieron un impulso firme. Las reformas se produjeron en muy diversos ámbitos, desde el fiscal a la reorganización de la administración de justicia, la ley de amortización de bienes raíces por el clero, la eliminación de trabas que encorsetaban la producción gremial, la libertad del comercio de granos en 1765, el control de privilegios del Concejo de la Mesta en Extremadura y la introducción del comercio libre con los dominios de América entre 1765 y 1778; la pretensión de conseguir una industria popular, la fundación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, la atención a los marginados sociales, la organización y reforma de los planes de estudios de las Universidades (Salamanca, Valladolid, Alcalá), y la supresión de los Colegios Mayores; la fundación de Sociedades Económicas de Amigos del País o la creación del Banco Nacional de San Carlos en 1782.

Su reconocida afición edilicia se manifestó tanto en Nápoles como en Madrid, donde mereció el sobrenombre de «el mejor alcalde de Madrid». Destaca la mejora urbana (empedrado de calles, construcción de desagües y pozos ciegos, colocación de farolas) encargada a Francesco Sabattini. Procuró convertir a Madrid en la gran capital de la monarquía española embelleciéndola con edificios y monumentos como el Museo de Historia Natural, el Hospital General, el Colegio de Cirugía, el Observatorio Astronómico o el Jardín Botánico. Protegió las artes industriales, de ahí que instalase, en 1759, la fábrica de porcelana de Capodimonte en el Buen Retiro; que impulsase la Real Fábrica de Paños de Segovia, en 1762; o que velase por la fábrica de cristal de La Granja, fundada por Felipe V y reacondicionada en 1773. También le interesó el fomento de la ciencia y la técnica, en especial la Botánica y la Medicina, para lo que envió a América varias expediciones científicas, entre otras la de José Celestino Mutis en Nueva Granada (1782-1808).

El reinado de Carlos III en España inicia una segunda etapa a partir de 1766, más concretamente tras producirse el llamado Motín de Esquilache en Madrid, acompañado de múltiples motines en otras provincias. El pretexto para el estallido del motín el 10 de marzo de 1766 fue un bando que prohibía el uso de los tradicionales embozos, capas largas y sombreros redondos que debían ser sustituidos por la capa corta o redingote y el sombrero de tres picos, a fin de facilitar la identificación de quienes delinquiesen. Los amotinados, además de mantener la indumentaria española, reclamaban la rebaja del precio del pan y el cese de los ministros extranjeros (sobre todo, Esquilache).

Una destacada consecuencia de los motines de la primavera de 1766 fue la expulsión de la Compañia de Jesús, muy influyente en la Iglesia de la época y defensora de las doctrinas contrarias al poder temporal de los reyes, dada su absoluta dependencia del papa. En un dictamen fiscal de 1766, Campomanes solicitaba el extrañamiento del reino de los jesuitas, lo que finalmente consiguió Floridablanca del Papa Clemente XIV en

1773. Aunque acusados oficialmente de instigadores, los ministros de Carlos III fueron conscientes de que el hambre y la escasez de alimentos habían sido la causa principal, lo que explica posteriores medidas de política agraria como la Ley Agraria (1784), que recortaba privilegios del ganado mesteño, y la declaración de honrados de diversos oficios mecánicos.

Durante el decenio de 1766 a 1776 —marcado por el motín y la caída de Esquilache—, el Gobierno de la monarquía descansó en una serie de hombres y nombres: Grimaldi, como primer secretario del Despacho; Aranda y Campomanes en la presidencia y la fiscalía del Consejo de Castilla; y, actuando coordinadamente con los dos anteriores en todo lo relativo a la política regalista, Roda, secretario del Despacho de Gracia y Justicia. La rivalidad entre Grimaldi y Aranda se tradujo en la disputa, dentro del mundo de las facciones cortesanas, de los «golillas» o letrados frente al denominado «partido aragonés». El fracaso de la expedición a Argel, en el verano de 1775, determinó la caída de Grimaldi y su sustitución por Floridablanca como secretario del Despacho de Estado. Su marcha supuso la desaparición de los extranjeros del Gobierno de la monarquía.

Nada más tomar posesión de su cargo, Floridablanca se enfrentó a asuntos como el de la independencia de las trece colonias inglesas de Norteamérica. La renovación del Tercer Pacto de Familia (de 1761) con Francia mediante la Convención de Aranjuez, de 1779, que situó a España al borde de la guerra con Inglaterra. Floridablanca no pudo mantener el papel de árbitro internacional que deseaba y, a instancias de Francia y con el apoyo de Carlos III, hubo de suscribir dicha Convención, que llevó a la declaración de guerra y que concluyó, sin embargo, con la ventajosa Paz de Versalles por la que España recuperó de Gran Bretaña la isla de Menorca y ambas Floridas. Una consecuencia de la guerra fue la emisión de deuda pública, los denominados vales reales, desde 1780.

En los últimos años del reinado de Carlos III, Floridablanca consolidó su predominio político, se convirtió de hecho en una especie de primer ministro; esta situación desembocó en la creación de la Junta Suprema de Estado por Real Decreto de 1787 acompañado de Instrucción reservada en cuya redacción intervino el propio Carlos III. Esta Instrucción constituye un programa de gobierno interior y exterior de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVIII. La puesta en funcionamiento de la Suprema Junta de Estado por Floridablanca, parece ser la solución lógica para un monarca que se hallaba próximo a la muerte. Otorgó testamento ante el conde de Floridablanca, en su condición de secretario interino de Gracia y Justicia, en la mañana del sábado 13 de diciembre. Murió el 14 de diciembre de 1788. Carlos III fue el primer Borbón español que quiso reposar junto a los reyes de la Casa de Austria, en señal de continuidad dinástica de la monarquía hispana. Fue el último monarca español —cronológicamente hablando— del Antiguo Régimen, puesto que falleció antes de la Revolución Francesa de 1789.

El retrato más íntimo de Carlos III que se conserva es el que dejó escrito el conde de Fernán-Núñez, destaca que era de trato familiar y sencillo, y modesto de atuendo (de caza siempre que se hallaba en el campo); procuraba mostrar un carácter muy contenido, dominio de sí mismo, sencillez y hasta campechanería en ocasiones. Muy religioso, devoto de la Inmaculada Concepción y de San Jenaro, de castas costumbres, austeras y rutinarias. Fernán-Núñez hace especial hincapié en su afabilidad con todos, también con las gentes humildes o con los criados.

Entre los juicios globales que algunos contemporáneos hicieron de su reinado, merece destacar los que realizaron tres espíritus críticos. Jovellanos, en su Elogio de Carlos III (1788), concluía que había sido «la mano sabia y laboriosa que esclareció y entresacó a la nación de la influencia de los errores políticos»; Cabarrús, en otro *Elogio de Carlos III* (1789), sostuvo que no había tenido "más norte que el de la felicidad de sus vasallos". Y, en su *Elogio fúnebre* (1789), José Nicolás de Azara afirmó que había sido «en el trono lo que, siendo vasallo, hubiera querido que fuera su monarca».

Extracto de: J. M. Vallejo García-Hevia: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 29-213.

[P. G. P.]

Carlos IV

(Nápoles, Reino de las Dos Sicilias, 1748-1819)

Fue el séptimo hijo de los entonces reyes de Nápoles, Carlos VII —futuro Carlos III de España— y su esposa María Amalia de Sajonia. Los cinco primeros habían sido hembras; el sexto, Felipe —discapacitado de nacimiento— no era apto para reinar; así, don Carlos sería reconocido como príncipe heredero. Todavía nacieron dos niñas, que murieron al poco tiempo, y cuatro varones: Fernando, futuro rey de Nápoles; Gabriel; Antonio Pascual, y Francisco Javier.

Con una educación no muy cuidada, demostró pronto tres marcadas aficiones: la música —fue el gran protector de Boccherini en Madrid—, las artes mecánicas y, especialmente, la caza. También demostró una gran sensibilidad para las artes plásticas: fue el rey de Goya como Felipe IV lo había sido de Velázquez.

En agosto de 1759, al morir Fernando VI sin hijos, fue proclamado rey de España su hermano, Carlos III. Este dejó la Corona de Nápoles, bajo la regencia de Tanucci, a su hijo Fernando. En diciembre de 1759 fue la entrada solemne en Madrid, donde las Cortes juraron al príncipe como heredero. En 1762 quedó decidido el enlace con su prima María Luisa de Parma, hija de los duques de Parma. La boda efectiva no se llevó a cabo hasta septiembre de 1765 en San Ildefonso. Este matrimonio mantuvo una indudable compenetración hasta el final; tuvieron doce hijos, de los que sobrevivieron Fernando, el sucesor, los infantes Carlos y Francisco de Paula y las infantas Carlota Joaquina, María Amalia, María Luisa e Isabel.

El comienzo del reinado de Carlos IV coincide con la reunión en Francia de los Estados Generales y el inicio de la Revolución. A partir de ese momento su preocupación fue salvar a su primo Luis XVI, quien le designó jefe de la Casa y se puso en sus manos. La política respecto al proceso revolucionario lo llevó a sustituir primero a Floridablanca y luego a Aranda, por Godoy como primer secretario de Estado y del Despacho, quien intentó salvar a Luis XVI. Cuando este fue condenado a muerte y decapitado, no vaciló en sumarse, con el asentimiento del rey, a la Primera Coalición europea.

Declarada la guerra por los convencionales franceses y tras una primea fase favorable a las armas españolas, a partir de 1794 la reacción nacional francesa fue efectiva y llegó a provocar la invasión de España por los dos extremos de los Pirineos, Rosas y Guipúzcoa, lo que llevó a buscar la paz que se logró con el tratado de Basilea de 1795. El acuerdo fue bien acogido y le valió a Godoy el título de «Príncipe de la Paz», pero España quedaba al margen de la Coalición y más afectada que nunca por la tradicional hostilidad de Inglaterra. En 1796 Godoy optó por la vuelta a la política de Pactos de Familia, pero sin familia. El Tratado se San Ildefonso (1796)

marcó en adelante el horizonte internacional de España y, cuando Francia cayó bajo Bonaparte, se convirtió en supeditación de España a los intereses de Francia.

Los embajadores franceses —procedentes de la Convención— trajeron todos los prejuicios antimonárquicos alimentados por la Revolución y, desde el extremo opuesto, se hicieron foco de maledicencia los diplomáticos ingleses. Así surgieron los turbios rumores sobre la presunta relación de la reina con el valido. Esta chismografía se convirtió en pauta de toda la historiografía posterior. Sin embargo, el conocimiento de la correspondencia cruzada entre la reina y el valido, demuestra un respetuoso acatamiento por parte de Godoy y un afecto con matices maternales por parte de la reina, que doblaba la edad de Godoy y era una mujer destrozada por los embarazos. Y como orientador último de la política general siempre aparece la referencia a un rey menos inepto de lo que se ha creído. La pareja compartía una fe absoluta en la capacidad del valido.

Carlos IV no olvidó nunca su identificación con los intereses de la Casa Real de Francia y la posibilidad de una restauración en la persona del conde de Provenza, futuro Luis XVIII. En 1798, cuando el Directorio descubrió esta doble línea diplomática, exigió a Carlos IV el cese de Godoy, que fue sustituido por Saavedra y Jovellanos, y luego por Urquijo. El cambio que supuso la llegada al poder de Bonaparte, permitió a Carlos IV llamar de nuevo a Godoy.

El primer compromiso con Francia fue la guerra contra Portugal, plataforma política de Inglaterra en el continente. Godoy neutralizó la resistencia portuguesa (guerra de las Naranjas) y evitó la entrada de las tropas francesas, al mismo tiempo que salvaba la monarquía de los Braganza, por el criterio de lealtad dinástica de Carlos IV. El tratado de Badajoz de 1801 permitió simplemente la rectificación de la frontera, incorporando a España la plaza de Olivenza. Esta paz fue mal acogida por Napoleón, que se sintió burlado.

La boda en 1802 del príncipe de Asturias, Fernando —dominado por el nefasto influjo de su preceptor el canónigo Escóiquiz, enemigo del valido— con la princesa María Antonia de Nápoles, convirtió la corte de los príncipes en foco de intrigas a favor de la diplomacia británica y en contra de Godoy. Cuando la princesa murió, Escóiquiz cambió de táctica; Napoleón se había proclamado emperador en 1804, y Fernando se dirigió a él para solicitar la mano de una princesa francesa, en una maniobra contra Godoy y sus padres.

Descubierta la que se llamó la «conspiración de El Escorial» —que cerró con el perdón del rey a su hijo—, Godoy comprendió lo que podía esperar del futuro Fernando VII. De aquí su supeditación a la política del emperador francés como única garantía de protección en el futuro. Godoy cayó en la trampa del Tratado de Fontainebleau, que volvía a la ofensiva contra Portugal para excluir a los ingleses del continente. El tratado incluía un reparto de Portugal, pero Napoleón pensaba en la reestructuración de la península a favor de Francia. Al comprender que Napoleón estaba tratando de convertir la «colaboración armada» en ocupación efectiva, Godoy decidió seguir el ejemplo de la familia real portuguesa, que había huido al Brasil. La familia real española se trasladó a Aranjuez, primera etapa hacia Andalucía, para embarcar en Sevilla a Nueva España. Pero fue entonces cuando los afectos al príncipe de Asturias provocaron el Motín de Aranjuez de 188, que derrocó al valido y obligó a Carlos IV a abdicar en su hijo, que de inmediato se puso bajo la protección del emperador francés. Napoleón se presentó como árbitro conciliador, pero para anexionarse el reino, y obligó a acudir a todos los miembros de la familia real a Bayona. Allí, obligó a Fernando VII a devolver la Corona a Carlos IV, y a este a abdicar en su persona.

Los "reyes padres", acompañados de Godoy, fueron recluidos en Fontainebleau, prisioneros hasta la caída de Bonaparte. Posteriormente se instalaron en Roma y al final de la guerra reconocieron a Fernando VII como rey de España. Mantuvieron bajo su protección a Godoy, a quien la reina constituyó en su heredero. En 1819 falleció María Luisa en Roma; Carlos IV que se hallaba en Nápoles visitando a su hermano Fernando VII, murió pocos días después. Quizá la imagen más fiel de la personalidad de Carlos IV la dio Bonaparte: «un patriarca franco y bueno».

Extracto de: C. Seco Serrano: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

María Luisa de Parma, princesa de Asturias

(Parma, 1751 - Roma, 1819)

La reina María Luisa fue en su tiempo maltratada en la correspondencia diplomática y en los libelos que circularon en Francia con finalidad política y, parte de su contenido, también en España. Versiones sobre la intimidad de María Luisa —así lo afirma el marqués de Villaurrutia, uno de sus peores biógrafos— corrieron «por mentideros, botillerías y salones», y pasaron "a la posteridad en despachos oficiales de embajadores, relaciones de viajeros, cartas y memorias de españoles y libelos de franceses". Algunos de los biógrafos se basaron para sus obras en una correspondencia diplomática atenta siempre —como la francesa después de la Revolución y, muy especialmente, en el Consulado y el Imperio— a denigrar a los reyes y a sus familias.

Fue la tercera de los hijos del infante Felipe, hijo de Carlos III, duque de Parma, y de la princesa Luisa Isabel, hija mayor de Luis XV. Nació en Parma el 9 de diciembre de 1751. En 1765, contrajo matrimonio a los trece años con Carlos Antonio de Borbón —el futuro Carlos IV—, de diecisiete años de edad.

La educación en la corte parmesana, una de las más ilustradas de Europa, posiblemente influyera en su gusto por las bellas artes, aunque es en España, en la corte de Carlos III, donde se forma como princesa y futura reina. Su afición a la pintura y a la música debió de afirmarse junto a su marido Carlos IV, que ya siendo príncipe de Asturias se distinguió como protector de las artes.

Tuvo catorce hijos, de los que sólo siete llegaron a la edad adulta, y diez abortos. Su primer hijo nació en 1771, y falleció en 1774; en 1784 nació el futuro Fernando VII y, en 1788, Carlos María Isidro. El último hijo de María Luisa nació en 1794: el infante Francisco de Paula Antonio; la reina tenía entonces cuarenta y siete años. Debido a partos y abortos, a la falta de ejercicio y a una alimentación inadecuada —como era común entonces—, María Luisa envejeció muy pronto. La descalcificación la dejó sin dientes y el aspecto que ofrecía su rostro se resintió de ello.

Desde la caída de Godoy, «la leyenda» sobre la reina María Luisa se hizo sumamente complicada y adquirió dimensiones cada vez mayores e incongruencias sorprendentes. Se suele reconocer que Carlos IV era de carácter abierto y franco, cumplidor de su palabra, muy casto, sin jamás haber participado en la menor intriga e incapaz de pensar mal de nadie, aunque se le atribuye ser irresoluto. La vida apacible del rey y las versiones sobre su completo desinterés por los

asuntos de Gobierno permitían fundamentar leyendas de que la reina y el Príncipe de la Paz tenían en sus manos todo el poder.

La Corona impulsó y estimuló las acciones de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, en la que ingresaron María Luisa, siendo princesa de Asturias, y las infantas. Mostró interés en la enseñanza de las escuelas patrióticas y en la educación infantil, que manifestó en cómo cuidó de que sus hijos recibieran la enseñanza debida. En 1791 fundó la Orden de las damas nobles que llevó su nombre; encargó que se hiciera un proyecto e intervino en la formación de los Estatutos. Las damas que pertenecieran a esta Orden tenían la obligación de visitar hospitales o asilos de mujeres, así como de otras atenciones sociales y de beneficencia.

La reina prestó protección a los artistas, especialmente a Goya, y estimuló el desarrollo cultural. El favor que los reyes dispensaron a Goya es manifiesto en las cartas de Zapater y en el número de pinturas que le encargaron, y por los elogios de María Luisa a algunos de los retratos que le hizo, especialmente el ecuestre de 1789. La reina intervino en la decoración de las estancias del palacio de Madrid y de los Reales Sitios, se le atribuye lo que en España se denominó estilo Carlos IV y es conocido internacionalmente como Luis XVI. Parece que fue también fue la inspiradora de las «casitas» o palacetes de los Reales Sitios; puso especial interés en la edificación y el mobiliario de la Casita del Labrador, por ser Aranjuez la residencia que prefería.

El matrimonio del príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, con la princesa María Antonia de las Dos Sicilias, fue el origen de intrigas palaciegas que tenían su origen en el cuarto de los príncipes. Las fomentaba el canónigo Escóiquiz. Las intrigas tenían como objeto principal desacreditar a los reyes para conseguir la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo. La conspiración de El Escorial ha de verse como antecedente del motín de Aranjuez en marzo de 1808, que provocó la caída de Godoy y la abdicación de Carlos IV en beneficio de su heredero.

La reina María Luisa acompañó a Bayona al rey Carlos IV y sufrió con él las coacciones de Napoleón. Estuvieron desterrados en Francia varios años y desde 1812 en Roma.

En Roma llegaron a formar una importante colección de pinturas para decorar los palacios en que residieron. Las pinturas que reunieron en el palacio Barberini y en la villa del Aventino fueron inventariadas por José de Madrazo y Juan Antonio Rivera, pintores de cámara. El total de la colección que formaron en Roma constaba de seiscientas ocho pinturas. Las mejores estaban atribuidas a Tiziano, a Correggio, a Leonardo, a Lucas Cranach, a Andrea del Sarto, al Parmigianino, al Bronzino, a Palma el Viejo, a Tintoretto, a Veronés, a Poussin, a Gaspar Dughet y a Alessandro Turchi. Fueron traídas a Madrid para formar lotes y hacer el reparto entre los herederos.

En Italia sufrió vigilancia y coacciones por causa de las llamadas «alhajas de la Corona», que Fernando VII a su vuelta a España en 1814 reclamaba a sus padres, suponiendo que se las habrían llevado a Bayona. Según Carlos IV, habían sido entregadas a Fernando VII en Aranjuez después de abdicar en marzo de 1808 y sólo se habían llevado a Bayona algunas de las que eran propietarios particulares.

Manuel de Godoy siguió a Carlos IV y a María Luisa en su destierro y no los abandonó. Para compensarle por la fidelidad probada hicieron testamento a su favor y lo nombran heredero universal. La fidelidad y lealtad de Godoy a los reyes los acompañó hasta su muerte, y no quiso entregar sus *Memorias* reivindicativas del reinado de Carlos IV y de su persona mientras vivió Fernando VII, por lo que no se publicaron hasta 1836.

Extracto de: G. Anes y Álvarez de Castrillón: *Diccionario biográ ico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Fuentes y bibliografía:
Nigel Glendinning y José Miguel Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005.

[P. G. P.]

José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca

(Murcia, 1728 - Sevilla, 1808)

A los ocho años ingresó en el seminario de San Fulgencio de Murcia, y continuó sus estudios en la Universidad de Orihuela donde se graduó en Leyes en 1744. De vuelta a Murcia desempeñó la Cátedra de Derecho Civil en el seminario de San Fulgencio y trabajó como pasante en el despacho de un abogado, Pedro Marín Alfocea. En 1748 se trasladó a Madrid donde fue recibido en los Reales Consejos como abogado. Ejerció la abogacía durante dieciocho años, y también desempeñó algunas comisiones confiadas por el Consejo Real de Castilla.

Su talento y su talante como abogado fueron mereciendo el apoyo y la protección de familias nobiliarias poderosas, como la del duque de Osuna o la de los marqueses de Perales. Carlos III le otorgó honores de alcalde de Casa y Corte en 1763. Esta distinción y el apoyo al *Tratado de Regalía de Amortizació*n publicado en 1765 por Pedro Rodríguez de Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, contribuyeron a su posterior ascenso profesional y político.

Tras los acontecimientos del motín contra Esquilache en 1766, fue nombrado fiscal de criminal del Consejo Real de Castilla. En 1769, al ser creada una tercera plaza de fiscal, le correspondió el distrito de Castilla la Nueva, que abarcaba la Chancillería de Granada y las Audiencias de Sevilla y Canarias, mientras Campomanes, como fiscal más antiguo, se reservaba el distrito de Castilla la Vieja. Esos años como fiscal del Consejo, a la sombra de Campomanes, cimentaría una sólida fama de regalista, prudente, ponderado en las formas pero firme en el fondo, como lo muestran sus respuestas o alegaciones fiscales.

En 1772, Carlos III lo nombró ministro plenipotenciario interino ante la Santa Sede. Tal destino requería a un regalista pero, además, a alguien convencido de la conveniencia de la extinción de la Compañía de Jesús, de lo que había dado muestra en el dictamen fiscal sobre la necesaria abolición de la compañía escrito junto a Campomanes en 1767. Ambos fiscales habían acusado a los jesuitas de ser defensores de doctrinas contrarias al poder temporal y real, e incluso desobedientes a la autoridad civil, dada su dependencia absoluta del Sumo Pontífice. En Roma fue minando la capacidad de resistencia del papa Clemente XIV hasta la suscripción del breve de extinción de la Compañía de Jesús 21 de julio de 1773. En él, sin condenar doctrina ni sus costumbres, ni su disciplina, fue suprimida como cuerpo religioso. En 1774, intervino en la elección del nuevo papa Pío VI para asegurar que fuese afecto a las cortes borbónicas y enemigo de la Compañía de Jesús. En reconocimiento a los servicios prestados en Roma, Carlos III le concedió el título de conde de Floridablanca en 1773, junto a otras mercedes reales.

Permaneció en Roma hasta que fue llamado el 7 de noviembre de 1776 para suceder a Grimaldi, que había presentado su dimisión

como secretario del Despacho de Estado. Su titularidad como tal secretario se concretó por Real Provisión de 1777. En este cargo se ganó la confianza y el afecto de Carlos III, por su energía y capacidad para el despacho de los negocios. Al morir Manuel Roda y Arrieta, ocupó con carácter interino la secretaría de Estado de Gracia y Justicia hasta 1790 en que lo sustituyó Antonio Porlier y Sopranis.

Como secretario del Despacho de Estado se encargó, principalmente, de la dirección de la política exterior entre 1777 y 1792. Desde el principio hubo de ocuparse de asuntos graves: la disputa fronteriza con Portugal en el Río de la Plata, alcanzando un beneficioso tratado de límites; la cuestión de la independencia de las colonias inglesas en Norteamérica, y la renovación con Francia del Tercer Pacto de Familia mediante la Convención de Aranjuez en 1779, que llevó a España al borde de la guerra con Inglaterra. Floridablanca no pudo mantener su posición de neutralidad ni el papel que deseaba de árbitro internacional y, a instancia de Francia con el apoyo de Carlos III, hubo de suscribir la Convención de Aranjuez que llevó a la declaración de guerra contra Inglaterra, la cual concluiría con la Paz de Versalles de 2 de septiembre de 1783, firmada por Aranda, por la que España recuperó Menorca y ambas Floridas. Este éxito dejó al descubierto las diferencias entre Aranda y Floridablanca que, con el transcurso del tiempo, derribaron del poder a Moñino.

A pesar de todo, durante los últimos años del reinado de Carlos III, Floridablanca fue consolidando su predominio político. El monarca le confió la dirección de la política exterior, convirtiéndolo *de facto* en una especie de primer ministro, supervisor y coordinador de la labor de sus restantes colegas. Esta preponderancia ministerial y política desembocaría en 1787 en la constitución de una Junta Suprema de Estado.

En política interior, amparó e impulsó numerosas reformas generales, como la mejora en el servicio de correos y postas, la apertura de diversos puertos peninsulares al libre comercio con América y la creación de compañías privilegiadas de comercio, como la Real Compañía de Filipinas; el desarrollo de las sociedades económicas de amigos del país; la regeneración social de vagos, ociosos y malentretenidos; la fundación del Banco Nacional de San de Carlos por Real Cédula de 2 de junio de 1782, encargado del descuento de los vales reales; la construcción de canales de riego y navegación, de puertos terrestres y de caminos; la aplicación de medidas de reforma de la política fiscal, como el establecimiento de la contribución de frutos civiles en 1785; el fomento de la agricultura; la organización provincial; la regeneración educativa y cultural institucionalizada, como fue el Proyecto de una Academia de Ciencias y Buenas Letras, unido a otros organismos científicos anejos como el Gabinete Astronómico, el Real Gabinete de Máquinas, el Gabinete de Historia Natural y el Jardín Botánico, etc.

El periodo culminante del ejercicio del poder político por Floridablanca se extendió entre 1787 y 1792, a partir de la creación de la Suprema Junta ordinaria y perpetua de Estado para la adopción colegiada de acuerdos en aquellos negocios que pudiera resultar regla general, resolver conflictos de competencias entre las distintas secretarías del Despacho, consejos y tribunales superiores, y decidir en propuestas de empleos que afectasen a diferentes departamentos. El Real Decreto de creación de la Junta fue acompañado de una Instrucción reservada que constituye un completo programa de gobierno de la monarquía española en la segunda mitad del siglo XVIII.

Los objetivos de la política exterior de Floridablanca fueron el mantenimiento de estrechas relaciones con Francia y Nápoles, y de desconfianza con Inglaterra. Floridablanca quiso mantener la tradicional doctrina del equilibrio europeo, vigente desde la Paz de Westfalia de 1648, pero tampoco quería la derrota total del poder inglés, que dejaría libre a Francia de imponer su voluntad sobre España. Las reticencias de Floridablanca por independizar a la diplomacia española de la francesa sufrieron un giro radical tras la Revolución francesa de 1789.

La transformación diplomática y política del mapa europeo que supuso la Revolución francesa ocasionó, en el caso de Floridablanca, la pérdida de su prestigio y poder. Los cambios de orientación de la diplomacia española a partir de 1789, la crisis económica de ese mismo año, malas cosechas de cereal y desabastecimiento, su política de «cordón sanitario» por el miedo al «contagio» revolucionario, y la ofensiva de descrédito iniciada por el conde de Aranda dieron lugar a su *Memorial* de renuncia de 1788, que Carlos III —quel fallecería meses más tarde— no aceptó. Carlos IV lo mantuvo al frente de las Secretarías de Estado y del Despacho, pero su situación se tornó precaria.

La destitución de Floridablanca en 1792 vino acompañada de una reforma institucional consistente en la supresión de la Junta Suprema de Estado y el restablecimiento del Consejo de Estado. El conde de Aranda fue nombrado decano del Consejo de Estado y secretario interino del Despacho en sustitución de Floridablanca. Floridablanca fue desterrado y se trasladó a Hellín, a casa de su hermano Francisco; allí fue detenido y trasladado a la ciudadela de Navarra. Acusado de abuso de poder y de malversación de caudales públicos en la financiación del Canal de Aragón, tuvo que responder a proceso global de responsabilidad política. Le favoreció la caída de Aranda en el mismo año de 1792, prisionero a su vez en la Alhambra de Granada. Godoy había pasado a manejar los hilos del poder. En 1795, con la celebración de la Paz de Basilea, quedó absuelto de toda responsabilidad política, siendo levantado el embargo de sus bienes, si bien no recuperó su libertad hasta 1808 tras la abdicación de Carlos IV.

En Murcia le llegó la noticia de la invasión napoleónica. La Revolución francesa lo había descabalgado del poder, pero ahora Napoleón lo designó representante de la Junta Provincial de Murcia, y en octubre de ese mismo año fue elegido presidente de la Junta Suprema Central y Gubernativa del Reino, depositaria de la autoridad soberana hasta la restitución a España de Fernando VII, cautivo en Francia. La Junta Central se traslada a Sevilla. Pese a lo avanzado de su edad y a su pronto fallecimiento, no sería una figura fugaz ni un presidente simbólico. Redactó el *Manifiesto de la Nación Española* en octubre de 1808, inspiró el texto del *Reglamento para el régimen de las Juntas provinciales* publicado en 1809, y también debe atribuírsele, si no en la letra sí en el espíritu, el *Reglamento para el gobierno interior* de septiembre de 1808.

El 30 de diciembre de 1808 falleció en Sevilla y fue enterrado en su catedral con honores de infante de Castilla. Entre otras distinciones, le habían sido otorgadas la Gran Cruz de la Orden de Carlos III (28 de marzo de 1783) y la de caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro (28 de febrero de 1791).

Extracto de: J. M. Vallejo García-Hevia: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I conde de Gausa y I marqués de Villar de Ladrón

(Elvetea, Navarra, 1719 -
Real Sitio de El Pardo, Madrid, 1785)

Nació en el lugar de Elvetea, valle del Baztán, en 1719. De acuerdo con las leyes troncales y no siendo heredero ni de familia rica, fue a buscar su futuro en la corte. Joven y con formación, viajó a Madrid donde existía un núcleo de cortesanos y financieros navarros —entre ellos, su primo carnal José Ignacio Goyeneche— que le facilitaron el acceso a su primer empleo en la Secretaría de Hacienda en 1738. En 1739 ingresó en la Congregación de San Fermín de los Navarros, institución pía que une a los navarros residentes en Madrid. Continuó su formación, que, junto a su valía personal, le permitió el ascenso en la carrera administrativa. También ascendió en su posición social al ingresar en la Orden de Calatrava en 1749 de la mano de Juan Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena, socio del comerciante Ignacio Clemente y Ugarte. En 1749 se casó con su hija Javiera Ignacia Clemente Leoz.

En su ascenso en la Secretaría de Hacienda, se fue distanciando del círculo de los navarros y de los intrigantes cortesanos reunidos en torno a Isabel de Farnesio. Tuvo excelentes maestros y protectores, especialmente el marqués de la Ensenada, por lo que participó en las reformas y la recuperación económica que inició Felipe V tras la Paz de Aquisgrán. A la muerte de Fernando VI, tenía prestigio en la Secretaría de Hacienda. En 1760 fue nombrado ayudante del marqués de la Ensenada en la Secretaría del Supremo de Hacienda, y en 1763 del marqués de Esquilache, impulsor del programa reformista de Campomanes. En 1765 acompañó y trajo de Parma a Madrid a María Luisa de Parma, casada por poderes con el príncipe de Asturias, y acompañó y entregó a la infanta María Luisa a la corte de Viena con motivo de su boda con el futuro archiduque Leopoldo II. Por esta causa, la emperatriz de Austria, María Teresa de Habsburgo, le concedió el título de marqués de Villar de Ladrón.

En 1766, tras el Motín de Esquilache, fue necesario un nuevo equipo que diera satisfacción a las demandas que habían motivado las revueltas y que continuara las reformas emprendidas. Carlos III se rodeó de personas incondicionales. Esquilache fue sustituido por Múzquiz en la Secretaría de Hacienda y por Muniaín en la de Guerra; el conde de Aranda sustituyó a Floridablanca como titular del Consejo de Castilla, y Floridablanca fue su fiscal. El nuevo equipo mantuvo una línea continuista que dio como resultado las llamadas «realizaciones» de Carlos III.

En la Secretaría de Hacienda introdujo la Lotería para incrementar los ingresos al Estado, promovió la agricultura, el comercio (franquicias y exenciones) y la industria. Apoyó a Pablo de Olavide en la colonización Sierra Morena, cuyo plan había diseñado con Campomanes. La colonización de estas tierras constituye uno de los proyectos de mayor envergadura de la política agraria del XVIII. La Carolina lo nombró alcalde honorario en 1767, costumbre que se mantiene con cada uno de los ministros de Hacienda. Impulsó la creación de sociedades económicas y participó personalmente en la subvención de proyectos financieros y de desarrollo económico, como la promoción de la morera en las propiedades que poseía en Sueca (Valencia) donde todavía persiste la acequia y el molino denominados de «Múzquiz». Por su relevancia, merece destacar su intervención en la expulsión de los jesuitas por Pragmática Sanción de 29 de enero de 1767 y su mediación en la compra de la nueva sede para la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El 4 de julio de 1776, se proclamó la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, con la oposición de Inglaterra. Francia, muy pronto, apoyó a los insurrectos mientas España mantuvo una postura vacilante por las consecuencias que pudiera tener en sus colonias. Finalmente, en 1779 España entró en guerra contra Inglaterra, pero sin aliarse con los insurrectos americanos ni reconocer el nuevo estado, aunque colaborase con ellos. En 1778, continuando con las reformas, se publicó el *Decreto de Libertad de Comercio con América*, que supuso un gran desarrollo para Cádiz y Barcelona. Barcelona triplicó el volumen de comercio y llegó la nueva industria del hilado.

En 1779, apoyó la creación del futuro Banco Nacional de San Carlos. Junto con Floridablanca y Gálvez, redactaron el *Reglamento provisional de su Majestad para la fundación y dirección de un banco nacional de España y América* justificado principalmente por el apoyo financiero al Estado, además de satisfacer la demanda de liquidez mediante la creación de papel moneda para colmar los desfases con las llegadas de metal americano en plena época de enfrentamiento naval con Inglaterra.

En 1780 fue nombrado secretario de Guerra y consejero de Estado. El intento de recuperar Gibraltar fracasó, y las crecientes necesidades del Ejército y la Armada llevaron al Estado a emitir un nuevo tipo de deuda, los vales reales, para respaldar el empréstito de nueve millones de pesos de vellón adelantado por un consorcio de banqueros. Su regulación y amortización —junto a la bondad del proyecto— determinaron la creación del Banco Nacional de San Carlos por Real Cédula de 2 de junio de 1782. Una vez más, Múzquiz puso interés personal adquiriendo acciones. Con la Paz de Versalles, en 1783, finalizó la guerra; España recuperó Menorca, pero perdió definitivamente Gibraltar y Florida.

Múzquiz, agotado y envejecido, con 64 años, cesó como secretario de Hacienda y secretario de Guerra. Sus servicios le fueron reconocidos con la Gran Cruz de Carlos III (1781) y la concesión del título de conde de Gausa en 1783. Las muertes de familiares y amigos, ese mismo año, arruinaron su salud. Murió en el Real Sitio de El Pardo el 21 de enero de 1785. Su amigo y protegido Cabarrús, leyó su Elogio al Excelentísimo Señor Conde de Gausa en la Junta General de la Real Sociedad de Amigos del País de Madrid. En este documento destaca su sólida formación, prudencia, honradez, neutralidad, eficacia, capacidad de trabajo y don de gentes. Ganga Arqüelles, en 1825, lo sitúa como uno de los más importantes ministros de Hacienda, junto a Ensenada, Colbert, Necker y Pitt.

Extracto de: S. Alcalde de Oñate: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de
la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

José de Toro-Zambrano y Ureta

(Santiago de Chile, 1727 - Madrid, 1804)

Fue el segundo hijo de Carlos Toro Zambrano Escobar y Jerónima de Ureta. Desde joven se dedicó a la actividad comercial en Santiago, con su hermano menor Mateo, que en 1810 iba a ser nombrado presidente de la primera Junta de gobierno de Chile. José llegó a hacer una pequeña fortuna, lo que motivó que fijara su residencia permanente en España para continuar con su actividad de comerciante. En Madrid, sus actividades mercantiles se concentraron en defender los intereses de la capitanía general de Chile. En 1772 el Cabildo de Santiago de Chile lo

nombró procurador ante la corte de Carlos III. Por intercesión suya, en 1774 se sancionó la Real Orden que concedió el libre comercio de moneda entre los puertos de la capitanía general de Chile, beneficiando las rutas de cabotaje. También logró la concesión del permiso de parada en el puerto de Valparaíso —para carga y descarga de productos— de los navíos que anualmente viajaban de España al Callao.

En Madrid entabló amistad con personalidades como Pedro Rodríguez Campomanes. También se interesó en la búsqueda de los antecedentes genealógicos del linaje familiar de los Toro, de Fuente del Mestre en Extremadura.

En 1782 se crea el Banco Nacional de San Carlos para la amortización de los vales reales y el ejercicio de funciones de crédito. Esta entidad estuvo presidida por Francisco de Cabarrús, y José de Toro-Zambrano fue uno de sus artífices y un importante accionista. El 15 de febrero de 1783 fue nombrado director honorario bienal en representación de la nobleza. En reconocimiento por su labor al frente de esta entidad, Carlos III lo nombró ministro honorario del Consejo en la Real Junta de Comercio y Moneda. En 1785 fue condecorado con la Cruz de caballero de la Orden de Carlos III. Por esos años fue nombrado secretario del Santo Oficio de Madrid.

En 1785 realizó un préstamo al ayuntamiento de Madrid por un término de tres años para la compra de trigo, con el fin de paliar una coyuntura de malas cosechas; la corporación madrileña lo nombró regidor en 1787.

La Chancillería de Valladolid le concedió el título de hijosdalgo en 1788, y en 1789 fue reconocido como hijosdalgo de la nobleza de Madrid. Con ello satisfacía sus afanes por obtener un reconocimiento nobiliario. No se casó ni tuvo hijos, pero dedicó sus esfuerzos a la educación de sus sobrinos. Falleció en Madrid a los setenta y siete años.

Extracto de: V. Peralta Ruiz: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués de Matallana

(Segovia, 1738 - Madrid, 1817)

Hijo de Rodrigo de Torres y Morales, I marqués de Matallana, y de Isabel Cayetana Ruiz de Rivera (México 1704. De la primera parte de su vida se sabe muy poco, ingresó muy joven en la Orden de Calatrava, y se dedicó a los negocios. Tomó parte en la creación del Banco de San Carlos en 1782, del que fue accionista y director en 1783.

Entró en la carrera diplomática en 1783 cuando fue nombrado ministro plenipotenciario en la corte de Parma; en 1790 es trasladado a Nápoles como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario. Tras una breve estancia en España, vuelve a Nápoles en 1791, donde se encuentra en una situación difícil derivada de las tensas relaciones entre los reyes de España y los de las Dos Sicilias, acrecentadas con las intrigas de la marquesa de Matallana contra la reina de Nápoles.

En 1793 solicitó licencia para España. Fue elegido embajador en Venecia en 1795, pero la marquesa de Matallana fue detenida por su implicación en el complot Malaspina, y con.nada en el convento de Monterrey en Galicia. En 1796 fue desterrada a Italia con prohibición de residir con su marido mientras éste desempeñara cargos oficiales.

Tras la ocupación de Venecia por las tropas francesas en 1797, marchó a Parma desde donde rehusó la embajada de Rusia y solicitó su jubilación con el fin de reunirse con su esposa. Aceptada su dimisión, se le concedieron honores y sueldo de consejero de Estado, con la condición de vivir fuera de España. Los marqueses se quedaron varios años en Italia hasta el regreso de Fernando VII, que puso fin a su exilio. En 1814 desembarcaron en Barcelona y se instalaron en Madrid.

En 1771 se había casado con María Fernanda O'Connock y Magesie, de familia irlandesa, dama de María Luisa (1795).

Extracto de: D. Ozanam: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, XIII conde de Altamira

(Madrid, 1756-1816)

Fue el hijo primogénito de Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, conde de Altamira, y de Concepción de Guzmán Guevara y Fernández de Córdoba, hija de los condes de Oñate. Heredó todos los títulos, señoríos, y mayorazgos de sus padres. Se casó dos veces. La primera en 1774 con María Ignacia Álvarez de Toledo, hija de los marqueses de Villafranca, con la que tuvo seis hijos; y la segunda en 1806 con María Magdalena Fernández de Córdoba, hija de los marqueses de la Puebla de los Infantes, con la que no tuvo descendencia. Murió en Madrid en 1816 a la edad de sesenta años. Todos los autores han destacado su baja estatura. El retrato, sentado en una silla, que como director del Banco de San Carlos le hizo Goya no logra disimularlo.

Era doctor en Derecho Civil y Canónico por la Universidad de Granada; le interesó la cultura y asistía a las tertulias que se celebraban en casa del conde de Campomanes, donde conoció a algunos ilustrados como Cabarrús, Jovellanos o Floridablanca. Decidió catalogar su rica biblioteca familiar, tarea que encargó a su bibliotecario Pablo Recio. Fue miembro de la Academia de Bellas de Artes. Colaboró activamente con Cabarrús en la creación del Banco de San Carlos, del que fue uno de sus directores bienales en 1783.

Fue uno de los hombres más poderosos y ricos de la época. Antes de la Guerra de la Independencia se esforzó por gestionar bien su hacienda. En la década de 1770 solicitó licencia real para devolver los «principales» de los censos que pesaban sobre los estados de Astorga y Baena, pagando a los acreedores con vales reales. Esta operación se realizó en 1801. Pero el saneamiento de su hacienda se vio interrumpido por dos hechos: la construcción de su palacio por Ventura Rodríguez en 1771 y, sobre todo, los gastos ocurridos por causa de las guerras. Cuando murió, su hacienda estaba casi en quiebra.

Por mayorazgos también poseía bastantes cargos y oficios que a menudo eran ejercidos por tenientes: alférez de Madrid, adelantado mayor del Reino de Granada, alguacil mayor del Tribunal y Casa de Contratación, etc. Además, era caballero de la Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Orden de Carlos III, gentilhombre de la Cámara del Rey y su caballerizo mayor, y miembro del Consejo de Estado.

Jugó un papel importante en la Guerra de la Independencia. Fue el único grande de España que se negó a participar en la Asamblea de Bayona, y tampoco aceptó el nombramiento de José I como rey de España. No participó directamente en los sucesos del 2 de mayo pero sí lo hicieron sus criados que, dirigidos por su

mayordomo, consiguieron frenar el avance francés de la calle de Alcalá. La sublevación popular provocó el establecimiento de la Juntas Provinciales coordinadas por la Junta Central Suprema y Gubernativa que se constituyó en Aranjuez en 1808. En Madrid la villa estuvo representada en la Junta Central por Floridablanca, a quien sucedió a su muerte. Los fines eran restaurar en el trono a Fernando VII, pero también establecer bases sólidas y permanentes de un buen gobierno, animado de un espíritu de reforma. Fue un patriota convencido y un fiel servidor de la Junta Suprema que no se alineó con los más conservadores. El «digno y respetable conde de Altamira", como lo describió Jovellanos, al igual que otros miembros de la Junta Central, tuvo problemas cuando fueron acusados de malversación de fondos públicos. Al trasladarse la Junta desde Sevilla a la Isla de León, fueron apresados y encarcelados. Condenado a muerte por Napoleón, fue desterrado de la corte por Fernando VII.

Extracto de: A. Gutiérrez Alonso: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Miguel Fernández Durán y López de Tejeda, II marqués de Tolosa

(Toledo, 1720 - Madrid, 1798)
Director bienal del Banco de San Carlos 1783-1787

Sucedió al título de Tolosa siendo niño, pues su padre murió el 11 de octubre de 1721, un año después de su nacimiento. Son pocos los datos biográficos que tenemos del marqués, solo los recogidos por Nigel Glendinning y José Miguel Medrano. Fue Mayordomo de Semana de S. M. la Reina en 1749, al casarse, cuando tenía veintinueve años, con la hija de los Marqueses de Perales, doña Antonia María Pinedo y Velasco, con quien tuvo varios hijos. Caballero de Calatrava desde 1749, fue también Mayordomo de Semana del Rey Carlos III, quien le concedió tres mercedes de Órdenes Militares. Heredó importantes obras de arte, entre ellas treinta y un tapices, así como pinturas de grandes artistas como Durero, Pedro de Vos, Tintoretto o el Guercino, según los datos recogidos en la "Liquidación, cuenta, partición y división de los bienes muebles del Sr. Dn. Miguel Fernz Durán".

Fue director bienal del Banco de San Carlos desde 1783 hasta 1787. Se desconoce la fecha de su defunción.

Fuentes y bibliografía:
Nigel Glendinning y José Miguel Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005, pp. 106-108. Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. www.ramhg.es [consulta: octubre de 2020].

[División de Conservaduría, Banco de España]

Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez

(Santiago de Compostela, 1730 - Madrid, c. 1796)

Estudió en Salamanca, donde cursó durante tres años Lógica, Física y Matemáticas en el Colegio Real de la Compañía de Jesús. En la Universidad se licenció en Leyes en 1854. Fue vicerrector, diputado y miembro de la Academia de Juristas. Después de opositar a cátedras de Prima y Código en esta Universidad y en la de Valladolid, optó por seguir la carrera paterna en el cuerpo político de la Real Hacienda Militar, y fue nombrado comisario de Guerra en 1763.

Residió en Sevilla donde su padre era asistente, al tiempo que intendente de Andalucía. Allí fue recibido académico honorario de la Real Academia de las Buenas Letras de esa ciudad (1762), participó en la tertulia de Olavide y en los trabajos de la Sociedad Económica Sevillana. Fue el prototipo del hombre ilustrado, participando activamente en la vida cultural de esta ciudad de la mano de Olavide y Jovellanos.

Olavide le encargó la administración de los gremios sevillanos, donde trabajó con eficacia y redactó un importante informe sobre la necesidad de «fomentar el crédito de las artes y la estimación de los artesanos», en la línea de la propuesta de Bernardo Ward en el *Proyecto Económico* de 1762, y apoyando a Jovellanos como impulsor de la creación de las escuelas de hilanzas en Sevilla para revitalizar la industria textil, especialmente la de la seda.

Tras el fallecimiento de sus padres, el encarcelamiento, proceso y condena de Olavide entre 1776 y 1778 y la marcha de Jovellanos a Madrid, cayó en un periodo de abandono, del que consiguió salir tras su casamiento con Catalina de Urreta y Larumbe. Después de participar en el asiento de las fábricas de salitre andaluzas, en 1783 fue destinado a Madrid donde ingresó en la Orden de Carlos III. El 27 de diciembre de 1784 fue nombrado director bienal del Banco de San Carlos por designación real, y durante 1785 y 1786 tuvo a su cargo en las dos Castillas, Vizcaya, Navarra, Burgos y Santander el control del abastecimiento, los víveres y el vestuario para el Ejército y la Marina, que el banco había asumido por asiento. Con ocasión de los ataques dirigidos contra Cabarrús, creador y director del Banco en 1782, hizo causa común con el marqués de Hormazas, Jovellanos y el duque de Híjar, defendiendo a Cabarrús, su comportamiento y su dedicación al banco sin compensación. En 1788 fue ascendido al grado de comisario ordenador. Falleció en Madrid hacia 1796.

Extracto de: J. M. Teijeiro de la Rosa: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas

(Murcia, 1747-1820)

Hijo de Gaspar de Piña y Fernández Andrade, natural de Murcia, de donde fue alcalde, y de Teresa Ruiz de Cárdenas, de Orihuela (Alicante). Fue marino, pero dejó el Cuerpo General de la Armada y pasó al Ministerio de Marina al que pertenecía su padre, intendente de Toro y Cuenca, y su tío. En su nueva carrera, en 1780 figura como comisario de guerra, y en 1798 llega a intendente graduado del Ejército.

Fue uno de los principales accionistas del Banco de San Carlos, creado en 1782 como banco privado bajo la protección real. En Junta General de diciembre de 1785 fue nombrado director bienal en representación de la nobleza, en cuyo cargo permaneció durante 1786 y 1787. En 1791 y 1972 fue nombrado comisario del Banco. En estos años desempeñó las funciones de inspección de las provisiones y vestuario del Ejército, Marina y presidios, que el Banco tenía concedidas por asiento, en Andalucía, Extremadura y Murcia, realizando propuestas de mejoras en las contratas, obras de infraestructura, reglamentos, etc.

Se casó con María García de García, con la que tuvo una hija, Mariana. Falleció en Murcia, su ciudad natal, ya retirado en 1820. Perteneció a la Orden de Santiago.

Extracto de: J. M. Teijeiro de la Rosa: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Francisco de Cabarrús y Lalanne, vizconde de Rambouillet y I conde de Cabarrús

(Bayona, Francia, 1752 - Sevilla, 1810)

La personalidad histórica de Cabarrús destacó durante los reinados de Carlos III y Carlos IV como uno de los escritores especializados en cuestiones de política económica en la segunda generación de los ilustrados españoles, y como proyectista financiero, por la creación de los vales reales en 1780, en plena guerra contra los ingleses, y por la creación del Banco Nacional de San Carlos, primera entidad con capacidad de emisión de billetes en España. En 1790 perdió su influencia política y social. Fue rehabilitado por Godoy después de años de graves dificultades que nunca se aclararon definitivamente, entre ellas procesamiento y cárcel.

Nació en Bayona en 1752, de familia de comerciantes y marinos originaria de Navarra. En 1771 viajó a Valencia para adiestrarse en la práctica comercial española en la casa de Antonio Galavert. Poco tiempo después, contrajo matrimonio secreto con su hija María Antonia, de catorce años, con la oposición de ambas familias. Tuvieron una hija, Teresa, y dos hijos varones.

En 1773 se traslada a Carabanchel de Arriba, un pueblo cercano a Madrid, donde Pierre Galavert, un familiar de su esposa, poseía una fábrica de jabón. Se sabe que pronto emprendió negocios, desde 1775 al menos con la casa de la Viuda de Lalanne e Hijos, consistentes en giros de letras y exportación de monedas de plata. Se asoció con Jean Aguirre, comerciante de lanas y cajero del Canal Imperial de Aragón; entre otros negocios llevaron a cabo actividades de exportación de lanas a Francia e Inglaterra. También se asoció con la casa Le Couteulx, una de las más importantes de las que participaban en el comercio entre Cádiz, Ruan y París.

Al mismo tiempo que prosperaba como comerciante y banquero, se introdujo en uno de los principales círculos de poder, el de los ilustrados. Ingresó en la Sociedad Económica Matritense en 1776; en la tertulia que se reunía en casa de Pedro Rodríguez de Campomanes, conoció a Jovellanos, con quien nació una relación de amistad que mantuvo hasta los años de la Guerra de la Independencia. Cabarrús poseía una cultura muy superior a la habitual en los comerciantes y banqueros de su época y se esforzaba por pasar del ámbito meramente comercial al de la élite ideológica y política.

En 1779, España y Francia se enfrentaron a Inglaterra, con motivo de la guerra de la independencia norteamericana. El Gobierno pronto se encontró con la necesidad de cubrir los gastos bélicos. Además, el bloqueo naval británico había disminuido las remesas de Indias, por lo cual el efectivo que circulaba en España había menguado sensiblemente. Es entonces cuando Cabarrús concibe la idea de los vales reales —un híbrido de deuda pública y de papel moneda— y convence al conde de Gausa, entonces ministro de Hacienda, de su emisión con una triple finalidad: allegar recursos para la Hacienda, servir al público de medios de pago —al menos en intercambios de cierta importancia— y proporcionar a sus propietarios un interés suficientemente atractivo, del cuatro por ciento anual. En el reinado de Carlos III se realizaron tres emisiones (1780, 1781 y 1782). Gracias a su capacidad de iniciativa y convicción logró involucrar en dicha operación a algunos relevantes intermediarios, en su mayor parte franceses con casas de comercio abiertas en Madrid y Cádiz.

La incertidumbre de los resultados de la guerra deterioró la cotización de los vales reales a finales de 1782. En junio de ese mismo año, ya se había creado el Banco Nacional de San Carlos. El banco fue el resultado del empeño personal de Cabarrús por erigir un instituto oficial de crédito en forma de sociedad por acciones, entre cuyas funciones se encontraba la emisión de billetes, la anticipación de recursos al Estado —principalmente con la administración de provisiones al Ejército—, el crédito para los gastos de la monarquía en el extranjero, y el descuento y la negociación de letras con particulares; un objeto adicional era la financiación de proyectos de obras públicas, pero el principal era el pago en plata de los vales reales. En 1784 le fue concedido al Banco de San de Carlos el monopolio de la extracción de la plata, que proporcionó sustanciosos beneficios a esta institución, y en 1785 consiguió otro proyecto financiero: la creación de la Compañía de Filipinas, en la que el Banco de San Carlos hizo una importante inversión. Ambos proyectos eran contradictorios con el liberalismo económico que defendía. En la década de 1780 a 1790, Cabarrús debió de convertirse en uno de los sujetos con mayor influencia social y económica en Madrid, fuera del círculo de la grandeza de España, pero también comenzó a gestarse su impopularidad. Diversos contratiempos se combinaron para anular su éxito.

En 1789, después de la muerte de Carlos III, el ministro de Hacienda Lerena, enemigo personal de Cabarrús, instigó a los accionistas a convocar una junta extraordinaria para examinar su gestión. Cabarrús fue destituido junto con los restantes directores del banco, y poco después encarcelado por un remoto delito de contrabando de metálico, supuestamente cometido en sus años jóvenes.

Las circunstancias políticas habían cambiado con la sucesión de Carlos IV y con la conmoción que significó la Revolución en Francia, situación que los enemigos de la tendencia ilustrada trataron de aprovechar. Cabarrús perdió apoyos en la corte, y el proceso en la jurisdicción civil siguió su curso. Estuvo cinco años en prisión sin que llegara a celebrarse juicio. En 1795 fue puesto en libertad y rehabilitado como director nato del Banco Nacional de San Carlos, después de que los magistrados constataran defectos procesales y de que el nuevo ministro de Hacienda —Diego de Gardoqui— retirara los cargos contra él. Este cambio de situación coincide con el final de la guerra contra la Convención francesa y la orientación dada por Godoy a la política interna, más proclive a los ilustrados.

Godoy cayó temporalmente en desgracia, pero cuando recobró el poder —apoyado por el partido más reaccionario—, destituyó y encarceló a los ministros ilustrados. Cabarrús fue desterrado a Burgos. Entre 1801 y 1807 permaneció en Barcelona dedicado a varios proyectos industriales. Al producirse el levantamiento popular contra los ejércitos franceses en 1808, se reencontró con Jovellanos en Zaragoza. Cabarrús declaró su apoyo a la causa legitimista; sin embargo, pocos días después fue víctima de un grupo de insurrectos por su origen francés o por su notorio antitradicionalismo. Al parecer, ese hecho fue decisivo para que modificara su postura, adhiriéndose a la causa de José Bonaparte, quien lo nombró ministro de Hacienda en julio de ese mismo año. En el desempeño de ese cargo, murió en Sevilla en 1810.

Extracto de: P. Tedde de Lorca: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Biografías de personajes retratados

Juan Agustín Ceán Bermúdez

(Gijón, 1749 - Madrid, 1829)

De familia modesta, estudió Gramática y Latinidad en Gijón, y posteriormente Filosofía y Humanidades en el colegio de San Matías de los jesuitas de Oviedo (1762-1764). Desde 1764 acompañó a Jovellanos —al que le unían relaciones familiares—, primero a Alcalá de Henares, y a Sevilla en 1768. En esta ciudad comenzó su formación en Bellas Artes, especialmente en pintura con Juan Espinal, con quien creó en 1769 una escuela pública que acabó por constituirse en Academia de Tres Nobles Artes gracias al apoyo de Francisco de Bruna y Pablo de Olavide. En 1776 fue a Madrid para perfeccionar sus estudios de Pintura con Antonio Rafael Mengs que, en sólo cuatro meses, ejerció una gran influencia en su asimilación de la estética neoclásica y fundamentó su criterio en estudios artísticos y arqueológicos.

Con el nombramiento de Jovellanos como alcalde de Casa y Corte en 1778, regresa a Madrid y comienza a dedicarse al estudio del arte y a sus trabajos recopilatorios sobre artistas españoles y extranjeros que habían trabajado en España. En 1783 fue nombrado oficial de la Secretaría del Banco de San Carlos, y en 1786 ascendió a oficial mayor, siendo su director Francisco Cabarrús. Un año después contrajo matrimonio con Manuela Margarita Camas y las Hevas. En estos años trabó amistad, entre otros, con Leandro Fernández de Moratín y Francisco de Goya, quien lo retrató en dos ocasiones.

Al caer el conde de Cabarrús, fue destinado al Archivo de Indias en Sevilla en 1791, trabajo que aprovechó para continuar la recopilación de datos sobre artistas españoles. En 1797, al ser nombrado Jovellanos ministro de Gracia y Justicia, regresa a Madrid como oficial de Gracia y Justicia de Indias. En 1798 fue elegido académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dos años más tarde se publicó el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, su obra más importante y un trabajo sin precedentes en la historiografía del arte en este país.

A raíz del destierro de Jovellanos, en 1801, vuelve al Archivo de Indias. En esta tercera estancia dedicó la mayor parte de su tiempo al estudio y a la investigación sobre la historia del arte y las antigüedades. Como académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, colaboró en la formación de la colección de inscripciones de España.

En 1808 volvió a Madrid, donde residió hasta su fallecimiento. En 1810 tuvo que aceptar el empleo de jefe de División del Ministerio de Negocios Eclesiásticos de José Bonaparte. El 10 de enero de 1812 fue admitido en la clase de académicos supernumerarios, y el 5 de junio fue admitido para la clase de número. Este mismo año la Real Academia de la Historia le encargó la biografía de Jovellanos, que ha sido la principal fuente para posteriores biógrafos. Desde entonces Ceán estuvo muy implicado en la Real Academia de la Historia. En su reorganización tras la finalización de la invasión francesa, estuvo agregado en su Comisión de Antigüedades, uno de cuyos objetivos fue restablecer la Inspección de las Antigüedades del Reino, concedida a la Academia por Real Cédula de 6 de julio de 1803, una de las primeras medidas legislativas de protección monumental que ha existido en Europa. Para hacer más eficaz el desempeño de esta atribución, Ceán presentó el prefacio de la obra *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España pertenecientes a las Bellas Artes*, que se acordó publicar en 1818. Para redactar esta importante obra utilizó como fuente principal el Archivo de la Real Academia de la Historia. Continuó sus estudios en Historia del Arte y su publicación. A sus muchos trabajos cabe añadir la *Historia del Arte de la Pintura* redactada entre 1822 y 1824.

En 1824 fue nombrado consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dos años más tarde, José Madrazo, director del Establecimiento Litográfico, lo llamó para redactar la *Colección de los Retratos de los reyes de España*, que no pudo terminar, y continuó José Musso y Valiente. En 1829 aparecieron los cuatro volúmenes de las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España* de Eugenio Llaguno, ampliados y documentados por Ceán, la primera historia científica de la arquitectura española.

A los pocos días del fallecimiento de Ceán, Fernando VII mandó, por Real Orden de 21 de diciembre de 1829, que se costease por el real erario la impresión del *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España,* que es, sin duda, la primera obra de conjunto sobre las antigüedades hispanorromanas que se publicó en España, quedando el beneficio de la obra a su familia. Se publicó en 1832.

Extracto de: J. Maier Allende: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Fernando VII

(El Escorial, 1784 - Madrid, 1833)

Fue el noveno hijo de Carlos IV y María Luisa de Parma. La muerte prematura de sus hermanos, los gemelos Carlos y Felipe, posibilitó que sucediera a su padre en el trono. En 1789 fue jurado príncipe de Asturias en San Jerónimo el Real. La educación del príncipe distó de ser excelente, pero no fue un ignorante ni menospreció la cultura. En su juventud se aficionó a la química y a las ciencias experimentales en el laboratorio puesto a su disposición, dirigido por el científico Gutiérrez Bueno. Se preocupó de incrementar su biblioteca y adquirió un conocimiento suficiente de francés como para traducir textos de esa lengua. Tuvo interés por conocer en persona el estado económico de su reino, que plasmó en sus diarios de viajes; y se interesó por las artes, continuando con ello la tradición de su padre (durante su reinado se creó el Museo del Prado y el Conservatorio de Música de Madrid).

Sin embargo, la imagen transmitida por sus contemporáneos es la de un hombre vulgar, sin grandeza. Quienes lo trataron lo han presentado como una persona de carácter débil, influenciable, hipócrita, desconfiado, tímido, cobarde e incapaz de sentir afecto hacia los demás. Fue un hombre muy consciente de su elevada condición, preocupado por su imagen pública, además de terco y autoritario. Mesonero Romanos dijo de él que no careció de sagacidad interesada y traviesa para servirse de los hombres de la más diversa condición.

Su papel en la corte fue insignificante hasta su matrimonio con María Antonia de Nápoles en 1802. Influido por su esposa comenzó a interesarse por la política; todo lo hizo mediante intrigas, con el auxilio del canónigo Escóiquiz y un grupo de aristócratas, que podríamos denominar «facción» o «partido fernandino». El móvil principal fue impedir que Godoy obstaculizara su acceso al trono, poner fin al reformismo de raíz ilustrada de los últimos años del reinado de Carlos IV, incrementar el peso de la aristocracia en el gobierno y satisfacer las aspiraciones del clero.

Aprovechando las serias dificultades económicas por las que pasaba España a principios del siglo XIX y la fuerte presión diplomática de Napoleón que, amparado en el Tratado de 1796, comprometió a Carlos

IV en la guerra contra Inglaterra, su facción lanzó una ofensiva contra Godoy basada en una campaña propagandística costeada por el propio Fernando, que alcanzó a los soberanos y especialmente a la reina, cuya depravación sexual tenía por responsable de todas las desgracias del reino.

En 1807 los fernandinos dieron un paso al frente en su plan para acabar con Godoy y obtener al mismo tiempo el apoyo de Napoleón. Carlos IV fue alertado y ordenó el registro del cuarto del príncipe de Asturias. Se hallaron papeles que pusieron al descubierto la trama. Se abrió un proceso judicial, la «Causa de El Escorial»; el príncipe confesó y terminó con el perdón de Carlos IV a su hijo. Mal informada sobre lo que pasó, la población juzgó inverosímil la participación del príncipe de Asturias en una operación contra el rey, y todo lo redujo a una maniobra de Godoy para denigrar al «príncipe inocente». El fracaso de la conspiración se tornó de inmediato en un éxito del príncipe de Asturias.

Tras los sucesos de El Escorial, la posición de los fernandinos era inmejorable ante la opinión pública. Aprovecharon la ocasión que les brindaba el intento de trasladar la corte al sur de la Península, en previsión de acciones inesperadas de las tropas francesas que estaban entrando en España, para organizar el suceso conocido como el «Motín de Aranjuez». El motín derrocó a Godoy y terminó con la abdicación de Carlos IV. Napoleón se presentó como árbitro, pero con el fin de anexionarse el reino, e hizo acudir a Bayona a todos los miembros de la familia real. Obligó a Fernando VII a devolver la corona a Carlos IV, y a este a abdicar en su persona. Napoleón consiguió la corona española con suma facilidad.

Fernando VII permaneció en Valençay desde mayo de 1808 hasta marzo de 1814 cuando termina la guerra de la Independencia. La conducta de Fernando durante este periodo fue de sumisión a Napoleón y nada hizo por contactar con los españoles que luchaban en su nombre. En 1813 se produjo un giro inesperado: Napoleón tuvo necesidad de finalizar la guerra en España para disponer de sus tropas y negoció un tratado con Fernando VII. Para forzar a Fernando VII a asumirlo le prometió que le facilitaría su vuelta a España como monarca absoluto. El tratado de Valençay no fue ratificado por la regencia constitucional, el poder ejecutivo legalmente establecido en España, que no obstante autorizó el regreso de Fernando VII. Esto significó la victoria sobre Napoleón, pues volvía muy fortalecido: rey «legítimo» frente al «intruso» José Bonaparte; y sobre todo era el «príncipe inocente» que, sin ser responsable de los males de la patria, se había inmolado por ella sometido a un duro cautiverio.

Durante la ausencia del rey, las Cortes de Cádiz habían resuelto la crisis de la monarquía tradicional española mediante su transformación en monarquía constitucional, mediante la Constitución de 1812. Fernando VII y su entorno no aceptaron esta solución. La promesa que le hizo Napoleón en Valençay y la manifiesta antipatía del duque de Wellington —el hombre con mayor poder militar en España en ese momento— hacia la obra de las Cortes de Cádiz les facilitaron el camino para derogar la Constitución, declarar nulas las decisiones de las Cortes y restaurar la monarquía absoluta, en 1814.

Fernando VII nunca acató la Constitución de 1812 ni aceptó un sistema representativo, cualquiera que fuera su carácter. No obstante, tras el pronunciamiento de Riego se vio obligado a acatarla, aunque inmediatamente alentó todo tipo de operaciones en su contra. La sensación de inseguridad personal, mezclada con un odio visceral a los liberales y al constitucionalismo, caracterizó el resto de su reinado. En 1823 volvió a derogar la Constitución, esta vez con la decisiva intervención militar de un ejército extranjero, los «Cien Mil Hijos de San Luis», acordada por las potencias europeas el año anterior en el Congreso de Verona.

Si bien no cabe hablar de victoria completa de los absolutistas en 1814 y en 1823, dio la impresión de que retornaba la monarquía absoluta tradicional, encarnada en un monarca dotado de plenos poderes, solamente limitados por la doctrina católica y las leyes tradicionales garantes de los privilegios de personas y territorios. El sistema político creado por Fernando VII se caracterizó por el ejercicio personal del poder regio, un acusado espíritu contrarrevolucionario y la práctica sistemática de una dura política represiva.

Para salvar la vida o evitar la cárcel, los liberales que pudieron se exilaron mayoritariamente a Francia e Inglaterra. El exilio político y los intentos de los liberales por levantar a la población española contra el absolutismo —que fracasaron—, constituirían los rasgos definitorios del reinado de este monarca. Otros no menos relevantes fueron la pérdida de América, salvo Cuba y Puerto Rico, y el retroceso internacional de España.

En 1826, acorralado por la doble oposición de liberales y ultrarrealistas, tuvo que ceder a una política reformista encaminada a modernizar la administración. Los ejecutores fueron individuos de talante ilustrado, firmes partidarios de la monarquía absoluta, los llamados «absolutistas moderados» o «pragmáticos», aunque lo más apropiado sería calificarlos como "fernandinos" por su fidelidad al rey (Martín de Garay, García de León Pizarro, Cea Bermúdez, el conde de Ofalia, López Ballesteros y Javier de Burgos, entre otros). Las medidas —algunas apreciables— como la creación del Consejo de Ministros y del Ministerio de Fomento, la ley de minas, el código de Comercio, la fundación de la Bolsa de Madrid, etc., estuvieron encaminadas a garantizar la pervivencia del régimen fernandino. El reformismo de los moderados no tranquilizó al realismo extremista. En 1827, aprovechando el descontento campesino, de artesanos, clero y notables locales, visitó Cataluña —tras la revuelta de los Agraviats o Malcontents—, Navarra y el País Vasco. El recibimiento entusiasta de la población le confirmó su fidelidad. A su regreso a Madrid había recuperado gran parte de la popularidad perdida. Los realistas más moderados pensaron que se abrirían cauces a la participación, pero las líneas maestras de la política real no se movieron un ápice.

Uno de los grandes problemas de su reinado fue la sucesión. Sus tres primeras esposas no le dieron descendencia. De su cuarta esposa, su sobrina María Cristina de Borbón —con quien se casó en 1829—, tuvo dos hijas, Isabel y Luisa Fernanda, pero ningún varón. Meses antes del nacimiento de la primera, que reinaría con el nombre de Isabel II, publicó una Pragmática Sanción (marzo de 1830) por la cual suprimía la ley sálica —vigente en España desde 1713— y restablecía el derecho sucesorio castellano, según el cual, en ausencia de varón por línea directa, podían reinar las mujeres de mejor línea y grado, sin quedar postergadas a los varones más remotos. En contra se manifestaron los ultrarrealistas partidarios de su hermano Carlos María Isidro; a favor, los absolutistas moderados y los liberales. Desde 1830 la política española transcurrió en un ambiente de acusada agitación, provocado por los llamados «carlistas» y los «isabelinos» o «cristinos».

Al margen de la cuestión sucesoria, los liberales siguieron con sus intentos de provocar el cambio político, amparados en el ambiente creado en Europa por los

movimientos revolucionarios de 1830. Se ensayaron distintas acciones, todas fracasaron, y muchos de los comprometidos, ejecutados. Fueron muy sonados los casos de Mariana Pineda y el general Torrijos.

Fernando VII falleció el 29 de septiembre de 1733. La reina María Cristina asumió la regencia durante la minoría de edad de su hija Isabel II.

Extracto de: E. La Parra López: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Pedro Sáinz de Andino

(Alcalá de los Gazules, Cádiz, 1786 - Madrid, 1863)

Se licenció en Leyes en la Universidad de Sevilla y consiguió en 1806 el grado de doctor. De ideas constitucionalistas, con el regreso de Fernando VII se exilió en Francia. Volvió a España en la segunda etapa absolutista fernandina, desempeñando entonces importantes cargos.

Fue un legislador enormemente fecundo. En noviembre de 1827 escribió una carta al ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, ofreciéndose para la formación del Código de Comercio (1829), que redactó personalmente. Es autor, asimismo, de la Ley de Creación del Banco de San Fernando (1829), precedente del Banco de España; de su reglamento de gobierno interior (1832); de la Ley de Enjuiciamiento sobre Negocios y Causas de Comercio (1830), y de la Ley de Creación de la Bolsa de Madrid (1834). En todas sus obras de legislación mercantil subyace en Sáinz de Andino la finalidad de favorecer la implantación y el desarrollo de grandes empresas mercantiles y la inversión de capitales extranjeros. Fue asesor del ministro López Ballesteros, emitiendo como tal numerosos dictámenes.

Aunque su fama le viene de la elaboración del Código de Comercio de 1829, su interés no residió únicamente en la temática mercantil; de hecho, desarrolló multitud de trabajos en las áreas del derecho administrativo y penal, como la Exposición sobre la situación política del Reyno y medios para su restructuración de 1829, realizada a instancias del rey. También cabe destacar su Exposición al Rey para la creación de un ministerio de Interior y de la reunión en Hacienda de todas las rentas del Estado de octubre de 1830.

Fue ministro y fiscal del Consejo de Hacienda, honorario de la Cámara de Castilla, caballero de la Orden de Carlos III y senador del reino, además de miembro de número de la Academia de la Historia y poseedor de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Fuentes y bibliografía:
Diccionario biográ ico español, t. XLV, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 67-70.

Miguel Artola Gallego (dir.): *Enciclopedia de Historia de España*, vol. 4, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

[E. S. G.]

Isabel II

(Madrid, 1830 - París, Francia, 1904)

María Isabel Luisa de Borbón y Borbón, fue la hija primogénita de Fernando VII y de su cuarta esposa, María Cristina de Borbón Dos Sicilias. Su nacimiento fue muy deseado, al no haber logrado su padre descendencia de sus tres matrimonios anteriores, pero dividió a España en dos bandos, pues a los dos días de morir Fernando VII, el 29 de septiembre de 1833, estalló la Primera Guerra Carlista. Su tío, Carlos María Isidro, no la reconocía como reina legítima, a pesar de que en marzo de 1830, Fernando VII derogó el Auto Acordado de Felipe V y restableció la tradición de la monarquía española por la cual las mujeres podían reinar. Isabel fue jurada princesa de Asturias el 20 de junio de 1833 y proclamada reina el 24 de octubre del mismo año. Reina desde los tres años, durante su minoría de edad (1833-1843) actuaron como regentes primero su madre, la reina María Cristina, y después el general Espartero.

La regencia de María Cristina duró desde 1833 hasta 1840 y en ella se otorgó el Estatuto Real de 1834, de carácter moderado, y la Constitución de 1837, de carácter progresista. La reina María Cristina tuvo que renunciar a la regencia en 1840 y partir al exilio en Francia. Las Cortes nombraron regente único al general Espartero y eligieron a Agustín de Argüelles como tutor de Isabel y Luisa Fernanda, quien a su vez nombró aya a la condesa de Espoz y Mina.

En 1843, tras la caída de Espartero, las Cortes decidieron declarar mayor de edad a Isabel II, que acababa de cumplir los trece años. El reinado de Isabel II se caracterizó por la inestabilidad política marcada por las sublevaciones, los pronunciamientos militares y los numerosos Gobiernos, al mismo tiempo que comenzaba la modernización de España.

El primer Gobierno de la reina Isabel II lo presidió Salustiano Olózaga, jefe del Partido Progresista, sustituido por el Gobierno moderado de Luis González Bravo. El 3 de mayo de 1844 comenzó a gobernar el General Narváez, iniciándose un periodo de diez años de Gobiernos moderados, la llamada Década Moderada (1844-1854). Narváez presidió cuatro Gobiernos, siempre detrás del partido moderado, del que fue jefe y valedor durante el periodo de 1843 a 1868. Además de ser el hombre fuerte de dicha década, fue el auténtico protagonista del reinado de Isabel.

Los Gobiernos de Francia e Inglaterra intervinieron activamente en los matrimonios de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, ante el temor de que el regio matrimonio diese a una potencia supremacía sobre la otra. Ambas potencias llegaron a un acuerdo: Isabel no podía casarse más que con un descendiente de Felipe V. El infante Francisco de Asís fue elegido por exclusión; quizá no fuese el esposo más adecuado para Isabel II, joven extrovertida y vital, a quien no le entusiasmaba la idea de casarse con un primo del que no le atraía ni su aspecto físico ni su carácter taciturno. El 10 de octubre de 1846, con dieciséis años, contrajo matrimonio en el Palacio Real de Madrid. Simultáneamente se celebró la boda de la infanta Luisa Fernanda con Antonio de Orleans, duque de Montpensier, noveno hijo del rey Luis Felipe de Austria.

El proyecto de reforma de la Constitución de 1845 dio lugar a la caída de Bravo Murillo y puso de manifiesto el declive del partido moderado; sus sucesores representaron la reacción más extrema del partido moderado, contribuyendo a la formación de un frente revolucionario que puso fin a la Década Moderada y originó la Revolución de 1854. De todas las consecuencias que tuvo esta revolución, la más grave fue el desprestigio de la reina.

Ante la gravedad de la situación, la reina llamó a Espartero, quien gobernó durante dos años, el Bienio Progresista (1854-1856), en el que O'Donnell ocupó la cartera de Guerra. Tras un paréntesis de dos años de Gobiernos moderados (1856-1858), llegó el segundo de O'Donnell, el llamado Gobierno largo o Quinquenio Progresista (1858-1863); fueron cinco años de paz, estabilidad política y económica, en los que destacó el gran desarrollo del trazado y puesta en explotación

de vías férreas que, además de facilitar las comunicaciones, contribuyó a dar mayor entidad urbana a las ciudades españolas.

El Quinquenio terminó con la crisis provocada por la decisión de O'Donnell de hacer un reajuste ministerial, que dio lugar al abandono de Prim del partido unionista y su incorporación al progresista. A la crisis se sumó el enfrentamiento de la reina y su jefe de Gobierno que se consumó al negarse esta a firmar el decreto de disolución de las Cortes, solicitado por el jefe de Gobierno para abordar la reforma constitucional. Con la caída de O'Donnell comenzó el ocaso de su reinado.

Los Gobiernos presididos sucesivamente por el marqués de Miraflores, Arrazola y Mon, dieron paso de nuevo al Gobierno de Narváez (16 de septiembre de 1864) que fue destituido en 1865 después de las graves protestas estudiantiles reprimidas violentamente la Noche de San Daniel. La salida de Narváez fue seguida por el último Gobierno de O'Donnell (1865 a 1866), que tuvo que enfrentarse a la conspiración ya imparable de los progresistas, que habían decido avanzar por el camino de la Revolución.

En 1866 estallaron sucesivos pronunciamientos encabezados por Prim; el que se produjo en Madrid en el cuartel de Artillería de San Gil degeneró en una batalla urbana, seguida de una represión muy dura que erosionó la tradicional generosidad de la reina y el talante liberal del duque de Tetuán. La reina lo sustituyó por Narváez, y O'Donnell se exilió voluntariamente a Biarritz (Francia). Isabel II perdía a uno de los hombres más leales y valiosos de su reinado. Narváez presidió el que sería su último Gobierno, desde julio de 1866 a abril de 1868, cuando suspendió las Cortes y las garantías constitucionales.

La réplica de los progresistas no se hizo esperar: en agosto de 1866 firmaron el Pacto de Ostende, en el que se comprometían a hacer un solo frente para derrocar al régimen y a la dinastía, creando un centro revolucionario permanente en Bruselas. A la muerte de O'Donnell en 1867, la Unión Liberal se unió al Pacto. Cuando en 1868 murió Narváez, la reina se quedó sin apoyos. Nombró presidente del Gobierno a González Bravo, cuya forma dictatorial de gobernar precipitó el destronamiento de Isabel II.

Acaudillaron la Revolución los generales Serrano y Prim junto con el almirante Topete. Llegaron a Cádiz y Gibraltar el 17 y 19 de septiembre de 1868. El 30 de septiembre Isabel II, desde San Sebastián, cruzó la frontera con Francia, iba a cumplir treinta y ocho años. La Revolución Gloriosa terminó con su reinado.

En el destierro se instaló en principio en el castillo de Pau, cedido por Napoleón III. Pasados los primeros meses se separó, definitivamente y por acuerdo, del rey consorte. Isabel II se trasladó a París, estableciendo su residencia definitiva en el palacio Basilewsky, al que dio el nombre de palacio de Castilla. Allí, el 25 de junio de 1870, abdicó en su hijo Alfonso XII y encomendó a Cánovas la jefatura del movimiento Alfonsino. Murió el 9 de abril de 1904 de una gripe que desembocó en neumonía. El Gobierno francés le rindió honores de jefe de Estado a quien durante treinta y cinco años había sido reina de España, y durante treinta y seis había residido en París. Con toda solemnidad, el féretro de la reina fue conducido a la estación de ferrocarril de Orsay desde donde partió hacia España para darle sepultura en el Panteón de Reyes del monasterio de El Escorial.

A pesar de la inestabilidad política de este periodo, los treinta y cinco años del reinado de Isabel II hasta su destronamiento en 1868 supusieron la modernización de España. La población experimentó un notable crecimiento, 15 500 000 en el primer censo oficial de 1857. En 1848 comenzó el trazado de la red de ferrocarriles; en 1855 se pusieron en explotación 5400 kilómetros de red ferroviaria.

En 1845 comenzó una importante reforma de la Hacienda en la que participó Ramón de Santillán y que aplicó Alejandro Mon. En 1856 se creó el Banco de España de la fusión del Banco de San Fernando con el de Isabel II. La aplicación de las leyes bancarias dio paso a la fundación de bancos de emisión y sociedades de crédito.

La desamortización impulsó la ampliación del terreno cultivado. La industria textil —del algodón y lanera— logró un acelerado proceso de expansión y concentración, principalmente a partir de 1842 en que se importó maquinaria inglesa. La minería comenzó a ser explotada a gran escala en la segunda mitad del siglo XIX. La construcción de obras públicas destacó especialmente en el Gobierno de Bravo Murillo, así como en el de O'Donnell. Se construyeron más de 7000 kilómetros de carreteras y se promovió el sistema de riegos y el de abastecimiento de agua a los núcleos urbanos por medio de canales como el de Isabel II, el de Tauste, el Imperial o el de Castilla. También se creó el sello de correos y la red de telégrafos en 1854. El alumbrado de gas entró en funcionamiento en 1841, y los primeros ensayos de alumbrado eléctrico se produjeron en Barcelona en 1852.

A mediados del siglo XIX comenzó la fotografía en España. Trabajaron al servicio de la corte Charles Clifford y Jean Laurent. También se produjo un importante desarrollo cultural: se promulgó la primera Ley de Instrucción Pública de Claudio Moyano y se fundó la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Isabel II donó al Museo del Prado, por Ley de 12 de mayo de 1865, sus colecciones privadas, que constituyen el repertorio de obras más importantes que hoy posee el Museo. Así mismo, en 1836, la Biblioteca Real dejó de ser propiedad de la Corona y pasó a depender del Ministerio de la Gobernación, recibiendo el nombre de Biblioteca Nacional. Durante su reinado, ingresaron por compra, donativo o incautación la mayoría de los libros más antiguos que posee actualmente la Biblioteca. El 21 de abril de 1866, la reina puso la primera piedra del edificio en el que hoy se alberga la Biblioteca Nacional, construido por Francisco Jareño. Durante su reinado y favorecido por su afición al bel canto, se inauguró en Madrid el Teatro Real, el 19 de noviembre de 1850, con *La favorita* de Donizetti, y renació el género de la zarzuela.

Isabel II tuvo diez hijos, de los que sobrevivieron cinco: Isabel, muy popular en Madrid donde era llamada cariñosamente, la Chata; Alfonso (el futuro Alfonso XII); Pilar; Paz, y Eulalia.

Extracto de: T. Ortúzar Castañer: *Diccionario biográ ico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, XI duque de Osuna

(Cádiz, 1810 - Madrid, 1844)

Cuatro veces Grande de España, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort fue retratado por Federico de Madrazo el mismo año de su fallecimiento. Tras la muerte de Fernando VII, Pedro de Alcántara siguió la causa de la reina Isabel II, por lo que fue nombrado coronel del Segundo Regimiento de Milicias Urbanas de Madrid, cargo que no aceptó, ofreciéndose, en cambio, como simple soldado. En mayo de

1834 la reina gobernadora, María Cristina, lo nombró teniente coronel del recién creado Regimiento de Milicias de Caballería. Fue prócer del Reino en las legislaturas de 1834 y 1836. Gran amante de la música, después de estudiar órgano, cultivó la voz bajo la dirección de Francisco Valldemosa. Fue mecenas de artistas, a los que pensionó para que acabaran sus estudios en el extranjero. Presidió el Liceo Artístico y Literario de la Villa y Corte, fundado en 1837, donde se daba cita la flor y nata de Madrid para aprender los rudimentos de la música, el canto y la práctica instrumental, y para escuchar y practicar el repertorio que se estilaba entonces.

El general Córdoba, en «Mis memorias íntimas», publicadas en 1881 en *La Ilustración Española y Americana*, hablando de los grandes hombres del reinado de Fernando VII escribía: «El Duque de Osuna, de arrogante figura, de amabilidad extrema y de talento poco común. Su temprana muerte privó a la Grandeza de un ilustre jefe y al país mismo de un personaje llamado a figurar, por sus cualidades, por la respetabilidad de su carácter y por su posición social, la más visible entre los primeros hombres de su país». El 29 de agosto de 1844, a punto de cumplir los treinta y cuatro años de edad, falleció en el palacio de Osuna de la calle Leganitos, de Madrid. Murió soltero y sin hijos, siendo sucedido en sus títulos por su hermano Mariano Téllez-Girón y Beaufort (1814-1882). Este, embajador en San Petersburgo (1860-1868) y en Berlín (1860-1881), excéntrico y derrochador —lo que había dado lugar a la expresión popular «ni que fuera Osuna»—, dilapidó los bienes de la casa ducal en una vida de lujo suntuoso. Todo ello, unido a una situación de endeudamiento secular, provocó la estrepitosa ruina de la casa de Osuna. Su colección de cuadros se exponía para su venta en el palacio de la Industria y de las Artes en 1896.

Fuentes y bibliografía:

Ignacio Atienza Hernández: *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos* XV-XIX, Madrid: Siglo XXI, 1987.

Aurelia Díez Huerga: «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)», *Anuario Musical*, 58, Madrid: CSIC, 2003.

Fernando Fernández de Córdoba: «Mis memorias íntimas», *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), año XXV, n.º XIII (VIII-IV-1881).

Alberto García Carraffa: *Diccionario heráldico genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. 37, Madrid: Imprenta de Antonio Ibarra, 1931, pp. 108-109.

Antonio Marichalar: *Riesgo y ventura del duque de Osuna,* Madrid: Letras madrileñas contemporáneas, 1959, p. 27.

Gonzalo Pasamar Alzuri e Ignacio Peiró Martín: *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Madrid: Akal, 2002, p. 612.

[E. S. G.]

Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I conde de Santa Olalla

(Cáceres, 1799-1851)

Desarrolló una importante carrera política. En 1817 contrajo matrimonio con María Teresa Ladrón de Guevara y Blázquez, de quien tuvo dos hijas y un hijo, Hipólito, que fue diputado por Cáceres en 1857. Su hermana Teresa se casó con Donoso Cortés.

Al finalizar la Guerra de la Independencia, su padre lo envió a estudiar al Real Seminario de Vergara y posteriormente a Inglaterra, de donde trajo un nítido compromiso político con el liberalismo además de formación económica. Se convirtió en uno de los principales líderes de esta ideología en Extremadura, e incluso sufragó con sus bienes parte de los gastos de la puesta en marcha de la Milicia Nacional. En 1823 intentó organizar la defensa de Extremadura frente a las tropas francesas del duque de Angulema, pero cayó prisionero. Escapó a Portugal y de allí a Inglaterra, iniciando un corto exilio de Londres a Fráncfort, y de allí a París. A su vuelta a España en 1826, se instaló en Madrid, y su hermano Rufino en Cáceres. Después de los sucesos de 1830 en Francia y los intentos militares de los liberales españoles, Fernando VII lo destierra y le fija residencia en Manzanares.

Los hermanos José y Rufino García-Carrasco tuvieron un papel importante en la consolidación del trono de Isabel II y en la del partido liberal. Tras la aprobación de la Constitución de 1837, fue elegido diputado por Badajoz, y senador en 1840, 1843 y 1844; en 1845 es nombrado senador vitalicio. Su actividad en el Senado se centró en cuestiones económicas. Durante esos años, y con su cuñado Donoso, inició una intensa relación con la reina María Cristina, llegando a actuar como transmisor de noticias con el Gobierno durante los sucesos de octubre de 1841. En el Senado se convirtió en defensor de la «reina gobernadora», restando legitimidad al Gobierno de Espartero.

Ocupó la cartera de Hacienda en el Gabinete presidido por Luis González-Bravo, el primero netamente moderado. En ese breve periodo —del 10 diciembre de 1843 al 3 de mayo de 1844—, dictó disposiciones como la anulación de la suspensión, aprobada en 1841, de la asignación concedida a la «reina gobernadora», y la creación del Banco de Isabel II. Un importante número de sus disposiciones estuvieron destinadas a acelerar la venta de los bienes desamortizados.

Al dejar el ministerio se trasladó a Francia a reponer su salud. En 1850, unas operaciones bursátiles lo llevaron a la ruina, lo que le provocó la locura. Su familia lo trasladó a Extremadura, donde falleció poco después. Allí tenía diversas propiedades, algunas de las cuales fueron adquiridas durante el proceso desamortizador. En 1844 recibió el título de conde de Santa Olalla para agradecer los servicios prestados a la reina.

Extracto de: J. R. Urquijo Goitia: *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013.

[P. G. P.]

Ramón de Santillán González

(Lerma, Burgos, 1791 - Madrid, 1863)
Gobernador del Banco de España, 1849-1854

De familia de escasos recursos, en 1805 ingresó en la Universidad de Valladolid, donde se inclinó por la carrera de leyes. Fue militar entre 1808 y 1825, oficio que dejó para entrar en la Contaduría General de Valores en 1825. Desde ese momento inició una carrera de ascenso continuado en el Ministerio de Hacienda, que lo llevó a ser ministro en dos ocasiones, en 1840 y en 1847. Colaboró con Alejandro Mon durante sus mandatos ministeriales, especialmente en la reforma tributaria de 1845, en la que tuvo una influencia capital. La reforma —conocida como "Mon-Santillán"—, supuso la creación del primer sistema impositivo moderno de España.

En 1847, como ministro de Hacienda, propuso la fusión de los bancos de San Fernando y de Isabel II, pero una crisis gubernamental llevó a José Salamanca a sustituirle al frente del ministerio. Salamanca, accionista y hombre fuerte del Banco de Isabel II, fue quien finalmente decretó la fusión, favoreciendo en ella los intereses de

los accionistas del Banco de Isabel II. El resultante de la fusión conservó el nombre de Banco Español de San Fernando.

La Ley de Reorganización del Banco de San Fernando de 23 de abril de 1849 creó las figuras de gobernador y subgobernador —de nombramiento ministerial— en sustitución de las de director y subdirector, recayendo el primer nombramiento en Ramón de Santillán. Permaneció en el cargo cuando el Banco de San Fernando se transformó en Banco de España por la Ley de 28 de enero de 1856 y continuó en él hasta su fallecimiento. Su mandato como gobernador —catorce años, menos unos pocos meses en 1854— es el más largo de la historia del Banco de España.

Como gobernador del Banco Español de San Fernando, Santillán emprendió un programa de saneamiento interno para acabar con la situación de inestabilidad financiera que afectaba al Banco al cabo de casi tres años de producirse la fusión. Tomando como modelo el Banco de Francia, procedió a reducir paulatinamente la suma de préstamos de dudosa realización y de cuentas pendientes por quiebras y litigios. Al mismo tiempo, preparó las bases para reformar la ley de 1849, dando paso a la Ley de Reorganización del Banco de 15 de diciembre de 1851.

En agradecimiento a su labor de reorganización, en 1852 el Consejo de gobierno acordó encargar su retrato a uno de los más acreditados pintores de la corte —pagado del bolsillo de los propios consejeros y subgobernadores— «para que estuviese siempre expuesto en el salón de sesiones del Consejo», donde todavía hoy se ubica, "con la finalidad de que sea ejemplo de la gratitud con la que el Banco paga los buenos servicios y señala el camino que deben seguir los gobernadores que aspiren a dejar grato renombre». Fue realizado por el pintor José Gutiérrez de la Vega y con él se inaugura la serie de retratos de gobernadores del Banco de España.

Santillán era un firme convencido de la necesidad de que un banco nacional tuviese la competencia en exclusiva de la emisión de billetes y manifestó en múltiples ocasiones su opinión contraria al régimen de pluralidad de sociedades emisoras en provincias, establecido por la Ley de 28 de enero de 1856, que cambió el nombre del San Fernando por el de Banco de España. Pudo ver cómo se gestaba la crisis de 1866, que ya no vivió, consecuencia, en su opinión, del régimen bancario creado en 1856.

Redactó una historia sobre el Banco de España desde sus orígenes como Banco de San Carlos, *Memoria histórica sobre los bancos*, que lo convierte en su primer historiador, adoptando, en palabras de Pedro Tedde, un punto de vista objetivo, distanciado y exento de pasión. Santillán se preocupó en esas páginas de dejar claro cuáles eran las doctrinas económicas y financieras que inspiraban su juicio sobre los institutos bancarios que historiaba. Escribió, además, sus *Memorias* (1815-1856) y la *Memoria histórica de las reformas hechas en el sistema general de impuestos de España y de su administración desde 1845 hasta 1854*, uno de los mejores estudios sobre la Hacienda aparecidos en el siglo XIX, por la amplitud de sus análisis sobre la reforma tributaria de 1845 y la evolución del sistema liberal fiscal hasta 1863.

Fuentes y bibliografía:

Diccionario biográfico español, t. XLVI, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, pp. 121-124.

Pedro Tedde: «Prólogo a la reedición», en *Memoria histórica sobre los bancos*, Madrid: Banco de España, 1982.

Pedro Tedde: «El Banco de España, 1856-1874», en *150 años de historia del Banco de España [1856-2006]*, Madrid: Banco de España, 2006.

Pedro Tedde: *El Banco de España y el Estado liberal (1847-1874*), Madrid: Banco de España, 2015.

Rafael Vallejo Pousada: «Ramón Santillán González, reformador de la Hacienda liberal», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada (eds.): *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899,* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006.

Ramón de Santillán: *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, nuevo de San Fernando, y de España*, 2 vols., Madrid: Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1865.

El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015, Madrid: Banco de España, 2016.

Manuel García Barzanallana: *Guía del Banco de España para 1897*, Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

Archivo Banco de España, Actas del Consejo de gobierno, L. 124, sesión 19 febrero 1852.

[E. S. G.]

Pedro Salaverría y Charitu

(Santander, 1821 - Donostia / San Sebastián, 1896)
Gobernador del Banco de España, enero-octubre de 1877

Nacido en el seno de una familia vasca emigrada en Santander, se decantó políticamente hacia posiciones conservadoras. Comenzó su carrera en la Administración siendo muy joven y recorrió todo el escalafón del Ministerio de Hacienda hasta llegar a su cúspide. Fue cuatro veces ministro de Hacienda y una ministro de Fomento. Tras un primer brevísimo período al frente de la Hacienda en 1856, su segundo mandato tuvo lugar en el Gobierno largo de la Unión Liberal (1858-1863), presidido por el general Leopoldo O'Donnell, donde pudo desarrollar una política hacendística propia en un período que económicamente se caracterizó por su crecimiento y su confianza en el progreso y, desde el punto de vista de la Hacienda Pública, por la abundancia de recursos. Salaverría se convirtió en "el financiero de O'Donnell", como lo llamó José Larraz, en un gabinete que fue uno de los más estables del siglo XIX. Entre 1863 y 1864 fue subgobernador del Banco de España.

Durante su tercer mandato, en el Gobierno formado por Alejandro Mon en marzo de 1864 —que duró solo unos pocos meses—, Salaverría realizó la reforma monetaria que consagraba el escudo como unidad de referencia en el sistema español. Su último mandato como ministro de Hacienda tuvo lugar durante el primer Gobierno de la Restauración presidido por Cánovas del Castillo, encontrándose Salaverría en una situación crítica con una Hacienda cercana a la bancarrota. Aunque solo permaneció en el cargo un año y medio, de diciembre de 1874 a junio de 1876, antes de dimitir dejó presentados el nuevo presupuesto y las leyes complementarias, y se puede afirmar que, en los siguientes años, en general, sus objetivos y previsiones se vieron cumplidos. Dimitió porque el agotamiento y las preocupaciones habían minado su salud. Cuando se repuso, fue nombrado gobernador del Banco de España, cargo que ocupó entre enero y octubre de 1877 y que abandonó también por problemas de salud. Se retiró entonces de la vida política, de la que no quiso saber nunca nada más. Murió muchos años después, en 1896, en Donostia / San Sebastián.

[E. S. G.]

Cornelis Van Cleve

(Amberes, Bélgica, 1520-1567)

Se formó junto a su padre, Joos van Cleve, a quien debe sin duda la cuidadosa técnica. Tras la muerte de este se interesó más por los modelos italianos, especialmente por los de carácter leonardesco, adoptando un especialísimo *sfumato*, y los de de Andrea del Sarto, obteniendo cierto éxito con las figuras de carácter piadoso, la *Virgen con el Niño* especialmente.

En 1556 abandonó Amberes para trasladarse a Londres, pero las dificultades que encontró y la falta del éxito en que confiaba le hicieron enloquecer. Trasladado a su tierra natal, sobrevivió hasta 1567; allí fue conocido como «sotte Cleff» (Cleef el loco).

Fuentes y bibliografía

Giorgio T. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia: Marchi e Bertolli, 1968.

Max J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, t. IX. Bruselas: Springer Netherlands, 1971.

Karel van Mander, *Vida de pintores flamencos*. Madrid: Casimiro, 2012.

[A. P. S.]

Mariano Salvador Maella

(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

Hijo de un modesto pintor valenciano del mismo nombre, Mariano Salvador Maella nació en Valencia en 1739, si bien cuando el futuro artista era aún niño su familia se trasladó a Madrid, donde su padre lo colocó en el taller del escultor Felipe de Castro. Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 por consejo de su maestro, y obtuvo varios de los premios de pintura que atestiguaban tanto su calidad como la adecuación de su estilo a los ideales de la institución, entonces dirigida por Antonio González Velázquez.

En 1759, a los veinte años y después de un período en que residió en Cádiz (seguramente con su familia y tal vez con la intención de haber viajado todos a América a probar fortuna), Maella se trasladó a Italia solo y por sus propios medios, ya que la institución no le había otorgado una de las becas de estudio. Solicitó, sin embargo, una ayuda extraordinaria de la Academia de San Fernando para completar su formación artística en la Roma, donde mediado el siglo XVIII, a la influencia del estilo de Corrado Giaquinto y del ya tardío rococó, se unían los incipientes ideales neoclásicos. Los cuatro reales al mes que le concedió la Academia eran suficientes, ya que contaba con el patrocinio del franciscano José Torrubia; a la muerte de este, consiguió un apoyo decidido de la Academia de San Fernando, de 400 ducados, que equivalía en realidad a las becas oficiales.

Del período romano, el Museo del Prado guarda un interesante cuaderno de dibujos, un conjunto notable de copias que revelan los intereses del joven Maella por recoger con precisión en iglesias y palacios diversas esculturas clásicas y pinturas, o detalles de figuras, de artistas del Renacimiento y del clasicismo romano del siglo XVII.

A su regreso a España en 1764 el artista fue elegido miembro de la Academia de San Fernando, si bien fue aún más decisiva su vinculación al rey como pintor de cámara y a las órdenes de Anton Raphael Mengs. Realizó entonces numerosas decoraciones del Palacio Real, así como obras para otros encargos regios, como ideas para los cartones de la Real Fábrica de Tapices o gran parte del monumental conjunto de frescos del claustro de la catedral de Toledo. Por otro lado, a su carrera cortesana se unía su vinculación a la Academia de San Fernando, de la que fue teniente director de Pintura en 1782, director de Pintura en 1794 y director general en 1795, a la muerte de Francisco Bayeu.

Maella alcanzó finalmente en 1799 el puesto de primer pintor del rey, junto a quien había estado a sus órdenes desde 1785, Francisco de Goya.

Había desarrollado asimismo otras funciones al servicio del rey, como la redacción de inventarios de la colección real o la dirección del equipo de pintores que, como restauradores, mantuvieron en buen estado la numerosa e importante colección de pinturas del rey. Además, tanto para el rey como para otras personalidades de la corte, el artista había tenido desde sus inicios una importante faceta de retratista, en la que siguió, con su técnica brillante y colorista, las ideas de perfección y cercanía al modelo de Mengs.

En el nuevo siglo, Maella fue perdiendo el favor de sus mecenas, de los personajes de la política —como el influyente Godoy, más interesado por Goya— e incluso de los reyes. Del rey José Bonaparte Maella aceptó condecoraciones y premios y, sin haber tenido apoyos de figuras políticas de importancia como ocurrió con Goya, fue depurado como funcionario al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió, «por vía de limosna», una pensión vitalicia. Murió en 1819.

Maella fue, sin duda, junto a Francisco Bayeu, uno de los artistas más significativos e influyentes entre los que trabajaron para la corte en la segunda mitad del siglo XVIII, y alcanzó los máximos puestos cortesanos.

Su pintura se ciñe en las composiciones al orden racional del Neoclasicismo; mantuvo el movimiento y la brillantez de colorido del tardobarroco o del rococó, que hundía sus raíces en las obras de Corrado Giaquinto.

Su técnica fácil, que revela sus orígenes valencianos, de pinceladas libres, sueltas y delicadas, se diferencia de la de otros artistas de su tiempo y protagoniza sus cuadros de altar y sus bocetos. En las obras de gran formato —especialmente en los grandes frescos decorativos de colegiata de

La Granja (1772), la capilla de El Pardo (1778), el claustro de la catedral de Toledo (1775-1776) o la Casita del Príncipe de El Pardo (1789)—, siguiendo las directrices racionalistas de Mengs, permanece el gusto por un número importante de figuras, así como la gracia clásica y delicada en las actitudes de los personajes, el exquisito preciosismo de los detalles, como en las manos o en el movimiento sutil de las cabezas, y la belleza envolvente de los plegados de los paños.

Fuentes y bibliografía
Marcos Antonio de Orellana: *Biografía Pictórica Valentina* (Xavier de Salas, ed.), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967.

Santiago Alcolea: «Mariano Salvador Maella. 1739-1819», *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), 1967, vol. III, n.os 8-9, pp. 24-42.

Dolores Mollinedo: «Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1973, pp. 145-157.

José Manuel de la Mano: *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011.

José Manuel de la Mano: «El *Cuaderno italiano* de Mariano Maella y la fragilidad de la memoria», en *Roma en el bolsillo. Cuadernos Italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*, Madrid: Museo del Prado, 2013, pp. 485 y ss.

[M. M.]

Giacomo Zoffoli

(Roma, c. 1731-1785)

Hacia 1760, Giacomo Zoffoli abrió en la actual Via Sistina de Roma, junto a su hermano Giovanni (1745-1805), una fundición especializada en obras de arte. En poco tiempo, el lugar se convertiría en uno de los talleres más importantes de la ciudad del Tíber. Giacomo, además de fundidor, obtuvo su licencia de orfebre en 1775. Los hermanos hicieron buena fortuna al especializarse en la copia en bronce y en pequeño formato de las más importantes piezas grecolatinas que se encontraban en las colecciones capitalinas, así como de las que se iban rescatando en las excavaciones de los yacimientos de Pompeya y Herculano. Roma era por entonces una ciudad muy visitada por artistas, conocedores, literatos y filósofos; personas de clase media alta y alta que consideraban el viaje al origen de Europa —el denominado Grand Tour— una etapa fundamental de su formación educativa que marcaba su diferencia social a través del conocimiento y el gusto. Este viaje, que podía durar desde varios meses hasta años y que podemos entender como el antecedente del actual turismo, generó un gran mercado de antigüedades y de copias, de detalles y recuerdos que los viajeros compraban para poderlos mostrar al volver a casa. Los Zoffoli supieron aprovechar este importante nicho de mercado, que sería lo que más tarde se han denominado los *souvenirs*. No solo esculturitas de los Zoffoli: también las *vedute* de Canaletto o los grabados de ruinas de Giovanni Battista Piranesi acababan en el equipaje de los viajeros, sirviendo, una vez en su país, como elementos difusores de la cultura clásica.

Fuentes y bibliografía
Gaspar Gómez de la Serna: *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1974.

Alvar, González-Palacios: «Souvenirs de Rome», en *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Gran Tour*. Milán: Silvana, 2008.

Attilio Brilli: *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Antonio Machado, 2010.

[I. T.]

Francisco de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, Francia, 1828)

El nombre que figura en los documentos del bautismo del artista, Francisco Joseph Goya, cambió en 1783 cuando incluyó en su firma el «de» que antecedía al apellido y que consagró bajo el autorretrato de los *Caprichos*, publicados en enero de 1799, como «Francisco de Goya y Lucientes, Pintor». Estaba en el cenit de su carrera y de su ascenso social a los 53 años, a punto de ser nombrado por los reyes primer pintor de cámara en octubre de ese año, y había ansiado desde joven recuperar en los archivos de Zaragoza los títulos de hidalguía que nunca localizó. Su carrera y reconocimiento fueron lentos. A los 13 años Goya inició su carrera en el taller de José Luzán, pero pronto, en 1762, trató de obtener una ayuda de la Real Academia de San Fernando para jóvenes de provincias; al año siguiente se presentó al Premio de Pintura de primera clase, fracasando en sus pretensiones en dos ocasiones. Después de unos años en los que probablemente residió entre Madrid y Zaragoza, tal vez en el taller de Bayeu, decidió en 1769 emprender la aventura italiana por sus propios medios, aunque tampoco lograría el Premio de la Academia de Parma en el concurso de 1771. Regresó a Zaragoza, donde debía de contar con apoyos, porque pintó ese año el fresco de la bóveda del coreto en la basílica del Pilar. Se casó en 1773 con la hermana de Francisco Bayeu. Eso fue determinante para que en 1775 llegara a Madrid, invitado por su cuñado para colaborar en el proyecto de ejecución de los cartones para tapices para los Sitios Reales, que supuso su ascenso cortesano —lento en su caso— en los años siguientes.

En 1780, a los 32 años, Goya fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la presentación del *Cristo en la cruz* (Museo del Prado, Madrid); al mismo tiempo, el cabildo del Pilar le encargó el fresco de la cúpula de *Regina Martyrum*. El favor de Floridablanca en los inicios del decenio de 1780 fue además decisivo, al pintar su retrato en 1783 y recibir el encargo de uno de los cuadros para San Francisco el Grande, así como seguramente la recomendación para servir al infante don Luis y a su familia en 1783 y 1784, además de su apoyo para el encargo de los retratos de los directores del Banco de San Carlos. En 1785 Goya era teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando y en 1786 fue nombrado finalmente pintor del rey. Al año siguiente conseguiría el mecenazgo de los duques de Osuna y poco después el de los condes de Altamira. La subida al trono en 1789 de Carlos IV supuso el nombramiento de Goya como pintor de cámara a sus 43 años. No le quedaba ya más que uno de sus hijos, Javier, de cinco años, de los seis que había tenido, y seguía pintando cartones de tapices para el rey.

Sin embargo, ese decenio iba a suponer un cambio fundamental en la vida y la actitud de Goya hacia su arte, en lo que tal vez influyó la grave enfermedad de 1793 de la que quedó sordo. Fue entonces cuando comenzó sus obras independientes, como la serie de «diversiones nacionales» que presentó en la Academia en 1794, o las series de dibujos y las consiguientes estampas de los *Caprichos*. Paralelamente continuó con los encargos religiosos, llenos de novedades que nadie había ejecutado

hasta entonces y que se consideran incluso más revolucionarios que los de otras escenas de género, como los lienzos de la Santa Cueva de Cádiz, en 1796, o el *Prendimiento de Cristo* en la sacristía de la catedral de Toledo en 1798, encargo del gran cardenal Lorenzana. Alcanzó, además, la fama gracias a sus retratos, desde los reyes hasta los representantes de la más alta aristocracia, como los duques de Alba, y los personajes más interesantes de la actualidad cultural, militar y política de esos años, como Jovellanos, Urrutia, Moratín y Godoy, que culminó en 1800 con la *Condesa de Chinchón* y la *Familia de Carlos IV* (Museo del Prado, Madrid), y otros que abrieron el camino de la modernidad, como su visión de la Venus como una modelo desnuda en las *Majas* (Museo del Prado, Madrid).

En el nuevo siglo, la vida del artista estuvo marcada, como la del resto de los españoles, por la guerra contra Napoleón, de la que él fue uno de los más impresionantes testigos, con una visión profundamente crítica por sus reflexiones sobre la violencia, plasmadas en los *Desastres de la guerra* o en los lienzos del *2 y 3 de mayo de 1808*, en 1814 (Museo del Prado, Madrid). Los retratos ilustraron la nueva sociedad y a los patronos aristocráticos, como el de la *Marquesa de santa Cruz,* la *Marquesa de Villafranca pintando a su marido,* o el del *X duque de Osuna* de 1816 (Musée Bonnat, Bayona), a los que se unieron los de la nueva burguesía, como *Teresa Sureda* (National Gallery, Washington D. C.) o el de su propio hijo Javier y su mujer, Gumersinda Goicoechea (colección Noailles, Francia), y el de la actriz Antonia Zárate. Antes y después de la guerra, Goya continuó con sus series de dibujos y estampas como la *Tauromaquia* y los *Disparates*, fechables en los años de la abolición de la Constitución de 1812, que culminan con las *Pinturas negras* en los muros de su propia casa.

La represión de Fernando VII, de quien Goya consiguió uno de los retratos más reveladores del carácter de una persona, fue seguramente la razón por la que el artista marchó a Francia en 1824, después de la llegada a Madrid de los Cien mil hijos de San Luis en mayo de ese año. Tras su estancia en la capital de Francia en julio y agosto de 1824, donde visitó el Salón de París de ese año, se estableció definitivamente en Burdeos. Sus innovaciones en esos años finales fueron muchas, como el uso de la litografía para sus nuevas estampas de los *Toros de Burdeos* y las miniaturas sobre marfil, con temas que aparecen también en los dibujos de esos años y que ilustran la sociedad contemporánea uniéndola a recuerdos y vivencias con su obsesión permanente por llegar al fondo de la naturaleza humana.

Fuentes y bibliografía

Valentín Carderera: «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista,* 1835, t. II, pp. 253-255.

Louis Matheron: *Goya,* París: Schulz et Thuillié, 1858.

Charles Yriarte: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites,* París: Henri Plon, 1867.

Francisco Javier Sánchez Cantón: «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1946, XIX, pp. 73-109.

Folke Nordström: *Goya. Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya,* Estocolmo: Almqvist & Wilsell, 1962.

Edith Helman: «Trasmundo de Goya», *Revista de Occidente* (Madrid), 1963.

Pierre Gassier y Juliet Wilson: *Vie et oeuvre de Francisco de Goya,* Friburgo: Office du Livre, 1970.

Nigel Glendinning: *Goya and his Critics,* New Haven: Yale, 1977.

Mercedes Águeda y Xavier de Salas: *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater,* Madrid: Istmo, 1982.

Janis A. Tomlinson: *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Jeannine Baticle: *Goya*, París: Fayard, 1992.

Arturo Ansón Navarro: *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.

José Luis Ona González: *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.

Manuela Mena Marqués y Gudrun Mühle-Maurer: *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia*, Madrid: Ediciones El Viso, 2006.

Jesús López Ortega: «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 2008, t. XXVI, n.º 44, pp. 62-68.

Gudrun Mühle-Maurer: «Una leyenda persistente: El viaje de Goya a Andalucía en 1793», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 2010, t. XXVIII, n.º 46, pp. 71-78.

Gudrun Mühle-Maurer: «Goya, sordo, y la máquina eléctrica», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 2012, t. XXX, n.º 48, pp. 94-96.

Manuela Mena Marqués: «Biografía de Francisco de Goya», *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2014, t. XXIV.

[M. M.]

Pietro Melchiorre Ferrari

(Sissa, Italia, 1735 - Parma, Italia, 1787)

Se formó primero con su padre, Paolo, modesto pintor de obras devocionales; más tarde, en Bolonia, consiguió ser discípulo de Vittorio Bigari. En Roma frecuentó la recién creada Academia de Bellas Artes y conoció a Giuseppe Baldrighi, que será desde entonces su verdadero maestro y guía. Obtuvo sucesivamente varios premios en los concursos de la Academia los años 1758, 1760 y 1761, y fue, por último, elegido miembro de la propia Academia y profesor de Dibujo en la misma. En 1774 fue nombrado académico de honor de la Clementina de Bolonia y, en 1785, retratista de la corte parmesana, con la protección del ministro Guillaume du Tillot, de quien había hecho el retrato y cuyo palacio decoró.

Cultivó todos los géneros, marcando el paso del mundo rococó a un cierto neoclasicismo mesurado. En el momento de su fallecimiento estaba realizando «un gran cuadro de la familia del Infante».

Fuentes y bibliografía

Lucía Fornani Schianchi *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, Parma: Alfa, 1979, pp. 111-122.

[A. P. S.]

Francisco Folch de Cardona

(Valencia, 1744 - Madrid, 1808)

De noble familia por parte materna, pues el apellido paterno era Tiller, se formó en la recién creada Academia de San Carlos de Valencia, y hacia 1780 se instaló en Murcia, donde sucedió en 1784 a Francisco Salzillo como director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, que había

fundado el famoso escultor. En Murcia contrajo matrimonio y nacieron sus hijos. Hacia 1789 se trasladó a Madrid, protegido por la familia del conde de Floridablanca, y comenzó su actividad para la corte.

En 1790, Carlos IV lo nombró retratista de cámara y realizó un retrato de la familia real que se adelantaba al que poco más tarde hiciera Goya (ambos en el Museo del Prado, Madrid). Su pintura abarca algún retrato de discreta calidad; frescos en una capilla de la iglesia de Santa María de Gracia de Cartagena; algún cuadro religioso de tono muy barroco, como la *Inmaculada* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y el curioso retrato alegórico de Floridablanca, como protector de Murcia, recibiendo los planos del encauzamiento del Segura, que se conserva en el Ayuntamiento de Murcia.

Fuentes y bibliografía

Marcos Antonio de Orellana: *Biografía Pictórica Valentina* (Xavier de Salas, ed.), Valencia: Gráficas Marinas, 1967, pp. 471-473.

J. L. Morales Marín: «Francisco Folch de Cardona, Director de la Económica Murciana y Pintor de Cámara de Carlos IV», Murcia, año III, 1977, n.º 11, julio-agosto-septiembre.

[A. P. S.]

Agustín Esteve y Marqués

(Valencia, 1753 - c. 1820)

Perteneciente a una familia de artistas en la que hubo arquitectos de retablos, escultores y grabadores, recibió su primera formación en su ciudad natal con el escultor Ignacio Vergara. En 1768 ya asistía a los estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde consiguió el primer premio mensual concedido por la institución. A su vez, asistía al estudio del pintor José Vergara.

Se trasladó a la corte en 1770 e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde obtuvo el primer premio general de la tercera clase en 1772. Acudía, a la vez, al estudio de Francisco Bayeu, a través del cual recibió la influencia de la pintura de Anton Raphael Mengs que se aprecia en su obra. Bajo la dirección de Bayeu copió varios cuadros de la Colección Real, demostrando desde entonces su preferencia por la pintura de Murillo. Desarrolló esta faceta como copista a lo largo de toda su vida y, al menos desde finales de aquella década, la alternó con la realización de dibujos para grabados y diversos encargos de asunto religioso.

Aunque también se le puede atribuir algún retrato desde dichos años, sus primeros ejemplares firmados son de mediados de la década de 1780, momento en que empezó a sobresalir en este género. También entonces se documenta su trabajo al servicio de alguna de las más importantes familias nobiliarias, como la de los duques de Osuna, los duques de Montemar o los condes de Altamira.

En 1789 inició su fructífera colaboración con Francisco de Goya, cuando este fue nombrado pintor de cámara y Esteve lo ayudó en la realización de los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma con motivo de su proclamación. Esta relación profesional —que se mantuvo, al menos, hasta 1799— fue crucial para Esteve, pues le proporcionó otra serie de encargos, entre ellos, los que Goya no pudo llevar a cabo por su enfermedad, pero, sobre todo, porque hizo evolucionar su forma de pintar. Siempre mantuvo interés por el dibujo, el gusto por la minuciosidad en los detalles y el tipo de luz clara y uniforme propias de la pintura neoclásica, pero comenzó a utilizar una pincelada más suelta y a trabajar dejando la preparación a la vista, además de adquirir un sentido más naturalista de la luz. Asimismo, en esos años se convirtió en una especie de copista oficial de Goya y, por mediación del maestro, o bien directamente, hizo numerosas réplicas de sus retratos. También gracias a Goya Esteve comenzó a pintar retratos en miniatura.

Su período más fecundo como pintor de retratos se inició a mediados de la década de 1790 y se mantuvo durante las dos siguientes, en las que estuvo considerado como el retratista cortesano más destacado después de Goya. Retrató a las personalidades más importantes de la sociedad madrileña del momento, desde los reyes y sus ministros, nobles, eclesiásticos y militares, hasta intelectuales, amigos y compañeros de profesión. Por lo general, en todos prevalece el interés por destacar aquellos elementos que indican el estatus social y la posición de los retratados, aunque captó con dignidad y elegancia a todos sus modelos, algunos de los cuales no dudaron en recurrir a él en distintas ocasiones.

El 14 de junio de 1800 fue nombrado pintor de cámara, y el 22 de septiembre del mismo año recibió el nombramiento de académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Durante el reinado de José I Bonaparte retrató al monarca en varias ocasiones, así como a reconocidos afrancesados. Tras la vuelta de Fernando VII, fue sometido a un proceso de depuración sin que se demostrase su colaboración con el Gobierno de Bonaparte. Continuó en su cargo de pintor de cámara y realizó varios retratos de la familia real, entre otras obras.

En 1815 empezó a sufrir las consecuencias de un problema de la vista. Dos años después redactó testamento, en el que se declaraba soltero y, finalmente, en otoño de 1819 solicitó su retiro por problemas de salud, lo que se le concedió con sueldo íntegro, en atención a su consideración de «benemérito profesor». En julio de 1820 se marchó a Valencia, donde falleció sin que se conozca aún la fecha exacta.

La única monografía que se le ha dedicado hasta la fecha ha sido la escrita en 1957 por Martín S. Soria. Actualmente se está revalorizando su figura con nuevos estudios que buscan concretar su catálogo y devolverle obras que tradicionalmente se han considerado como de mano de Goya.

Fuentes y bibliografía

Barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897.

Francisco Javier Sánchez Cantón: *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid: Hauser y Menet, 1916.

Elías Tormo: «Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, 4.º trimestre, pp. 311-317.

Joaquín Ezquerra del Bayo: *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos Duques de Osuna*, Madrid: Blass, 1934.

Joaquín Ezquerra del Bayo: «Esteve, miniaturista», *Arte Español*, 1942, 14/1, p. 22.

Enrique Lafuente Ferrari: «Goya y Agustín Esteve», en Enrique Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 171-179.

Martín S. Soria: *Agustín Esteve y Goya*, Valencia: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.

Juan Carrete: *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid: Club Urbis, 1978.

Antonio Gallego: *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid: Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.

Jeannine Baticle: «Esteve, Goya y sus modelos», *Goya*, 1978-1979, 148-150, pp. 226-231.

José Valverde Madrid: «El testamento del pintor Agustín Esteve», *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 93-96.

Manuel Jorge Aragoneses: «Manuela Isidra Téllez Girón y el pintor Esteve», *Miscelánea de Arte*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1982, pp. 224-226.

José Luis Morales y Marín: *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid: Cátedra, 1994.

José Manuel de la Mano: «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en Manuela B. Mena Marqués (dir.): *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 55-81.

Virginia Albarrán: *El desafío blanco: Goya y Esteve retratistas de la Casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017.

[V. A.]

Bartolomé Maura y Montaner

(Palma de Mallorca, 1844 - Madrid, 1926)

Considerado el grabador de reproducción por excelencia, especializado en el grabado calcográfico, mostró predilección por la pintura de la Escuela Española, que se caracterizó por su extraordinaria habilidad para captar el colorido de los cuadros a través del juego de luces y de sombras y el de las tintas y los tonos.

Grabó también numerosos retratos de personajes públicos de su época, además de medallas y monedas, entre otros proyectos. Descendiente del pintor y grabador en talla dulce Juan Montaner y Cladera, inició su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes de Baleares en 1861, donde fue discípulo de Guillermo Torres y Francisco Parietti. En 1868 se trasladó a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde fueron sus maestros Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera, además de asistir a las clases de Grabado de Domingo Martínez Aparici.

Fue uno de los grabadores más premiados y reconocidos durante el último tercio del siglo XIX. Entre sus cargos figuran el de administrador de la Calcografía Nacional desde 1872 hasta 1893, año en que ganó la oposición de director artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. En junio de 1887 ingresó como grabador segundo en la Sección de Confección de Billetes del Banco de España, y en 1898 obtuvo el cargo de grabador primero por jubilación de Martínez Aparici. Un año después fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El título de su discurso de ingreso fue «Sobre la conveniencia del Renacimiento en España del grabado calcográfico, llamado también de talla dulce».

Fuentes y bibliografía

«Necrología: Bartolomé Maura y Montaner», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 1926, 20, pp. 171-172.

J. Amorós: «Bartolomé Maura, Grabador», *Clavileño*, 1956, 39, pp. 40-44.

José E. García Melero: «Bartolome Maura, Grabador», *Goya*, 1984, n.os 181-182, pp. 100-105.

Jesusa Vega: *El aguafuerte en el siglo XIX: técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 8-15 y 59-62.

M.ª Dolores Arroyo: *Bartomeu Maura i Montaner 1844-1926*, Palma de Mallorca: Sa Nostra, 1990.

José Luis Sampedro Escolar: «Bartolomé Maura, medallista de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre», *Goya,* 1993, 235/236, pp. 77-80.

Marina Cano Cuesta: *Catálogo de Medallas Españolas*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 308-309.

Javier Blas Benito: «Maura y Montaner, Bartolomé», en *Diccionario Biográfico Electrónico*, Real Academia de la Historia [consulta: 16-VII-2018].

[V. A.]

Zacarías González Velázquez

(Madrid, 1763-1834)

Fue miembro de una importante saga de artistas, que incluye a su hermano, el arquitecto Isidro González Velázquez, y a su padre, Antonio, que fue pintor de cámara de Carlos III y director de la Academia de San Fernando. Su formación artística, sin embargo, estuvo vinculada a su cuñado Mariano Salvador Maella. Ese contexto lo mantuvo desde el inicio de su carrera cerca de los comitentes oficiales más importantes del país, empezando por la Casa Real, para la que realizó numerosas pinturas al fresco en la Casita del Labrador de Aranjuez, que decoró con temas de carácter mitológico y alegórico, en un estilo en el que se mezclan elementos tardobarrocos con características neoclásicas. En 1802 fue nombrado pintor de cámara y durante ese tiempo compaginó su labor al servicio de la monarquía con encargos procedentes de otras instituciones, con frecuencia religiosas. Tras la Guerra de Independencia trabajó al servicio de Fernando VII e intervino de nuevo en la decoración de los sitios reales, especialmente del Palacio de El Pardo.

Además de como prolífico autor de decoraciones al fresco, Zacarías González Velázquez ha pasado a la historia de la pintura española como autor de una notable serie de retratos, que en varios casos reflejan a personajes de su entorno familiar y profesional, realizados con una técnica precisa y cuidadosa que demuestra un manejo muy sutil y delicado de las expresiones y afectos, lo que constituye un espléndido reflejo de las apariencias y las expectativas de la sociedad burguesa madrileña a caballo entre los reinados de Carlos IV y Fernando VII.

Fuentes y bibliografía

José Luis Morales y Marín: *Pintura en España 1750-1808*, Madrid: Cátedra, 1994.

Bertha Núñez Vernis: *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

[J. P.]

Antonio María Esquivel

(Sevilla, 1806 - Madrid, 1857)

Como ocurre con otros pintores sevillanos de la época, su biografía tiene como puntos de referencia su ciudad natal, en cuya Escuela de Bellas Artes se formó con Francisco Gutiérrez y donde le fue transmitido el culto a Murillo, y Madrid, adonde acudió en 1831 gracias a la protección del cónsul inglés en Sevilla. Al año siguiente fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando y, una vez instalado en la corte, se dedicó a abrirse camino en el mercado artístico madrileño y a introducirse en los círculos artísticos locales mediante la colaboración en la fundación de entidades culturales, el trato con escritores e incluso la redacción de crítica artística. Su interés por las artes y las letras lo convirtieron en un típico

representante del Romanticismo que queda expresado en cuadros como la *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe* (Museo del Romanticismo, Madrid), o *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (Museo Nacional del Prado, Madrid).

Fue uno de los fundadores del Liceo Artístico y Literario de Madrid, en 1837, y al año siguiente acudió a Sevilla para organizar el Liceo Sevillano. Allí se quedó ciego, pero la ayuda de sus amigos pintores y escritores le permitió curar su enfermedad en el extranjero, en junio de 1840. A su vuelta a Madrid, en 1841, reemprendió una brillante carrera artística que lo llevó a ser nombrado pintor de cámara dos años más tarde, y académico de número en 1847. Muestra su interés por intervenir en los sucesos artísticos locales el hecho de que en 1856, un año antes de su muerte, participara en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes. Esquivel supo influir en el ambiente artístico madrileño a través de su magisterio directo y mediante su *Tratado de anatomía pictórica*, publicado por primera vez en 1848.

Fue un pintor prolífico y, aunque su catálogo incluye una amplia variedad de géneros, se especializó en los retratos. Reinas, infantas, políticos, militares, nobles, burgueses o escritores, individualmente o en grupo, constituyen sus modelos; y nos sirven para reconocer a los miembros más importantes del Romanticismo madrileño, así como a las clases medias y altas de la sociedad de la época. Aunque menos, también cultivó la pintura religiosa, con un estilo al principio deudor de Murillo, que fue evolucionando hacia simplicidades compositivas y cromáticas que lo acercan a los nazarenos. Otros temas que trató fueron los históricos y mitológicos. Es autor de algún cuadro costumbrista ambientado en su ciudad natal, y produjo algunas obras de carácter erótico, poco frecuentes entre los demás artistas españoles de su tiempo.

Fuentes y bibliografía

José Cascales: *Las bellas artes plásticas en Sevilla*, Toledo: Imprenta del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929.

José Guerrero Lovillo: «Los pintores románticos sevillanos», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 1949, XI, pp. 36-38.

José Guerrero Lovillo: *Antonio María Esquivel*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1957.

Bernardino de Pantorba: «Antonio María Esquivel», *Arte Español* (Madrid), 1959, XII, pp. 57-179.

Enrique Pardo Canalís: «Antonio María Esquivel», *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 1959, XVII, pp. 251-272.

Juan Enrique Arias Anglés: «Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel», *Goya* (Madrid), 1980, p. 158.

Enrique Valdivieso y José Fernández López: *Pintura romántica sevillana*, Sevilla: Fundación Endesa, 2011, pp. 102-105.

[J. P.]

Vicente López Portaña

(Valencia, 1772 - Madrid, 1850)

Hijo y nieto de pintores, su futuro se orientó desde su infancia hacia la pintura, que estudió desde 1785 en la Academia de San Carlos. Sus grandes dotes como dibujante enseguida le granjearon varios premios académicos y propiciaron su viaje a Madrid como pensionado en la Academia de San Fernando. En la corte recibió influencias estílisticas de Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Luis Paret, que supo aunar con la formación tardobarroca que recibió en Valencia, con un extraordinario dominio del dibujo y una notable capacidad para la composición. En Madrid cosechó algún premio académico que le sirvió para que a su vuelta a Valencia en 1793 le encargasen numerosos trabajos, principalmente cuadros y frescos religiosos. Durante la visita de Carlos IV a la ciudad en 1802, López le hizo un retrato alegórico cuya calidad animó al rey a nombrarlo pintor de cámara. El artista permaneció unos años más en Valencia, dedicado a la copia, por encargo real, de originales de la escuela local de los siglos XVI y XVII que iban a ser enviados a las colecciones de palacio. En 1815 el nuevo rey le confirmó en su cargo de pintor de cámara y lo reclamó para la corte. A partir de entonces, y hasta su muerte, se convirtió en una de las figuras fundamentales del panorama artístico español, en el que sobresalió no sólo por la importancia de sus encargos, sino también por su intervención en destacadas empresas de carácter oficial y administrativo. Así, fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando en 1819, dirigió la Escuela Real de Pintura, además de jugar un papel fundamental en la formación y organización del Museo del Prado, del que fue su primer director artístico.

Su catálogo es muy variado: en el caso de las pinturas ronda las 900 piezas y se compone de obras de tema religioso tratadas con un estilo todavía deudor del Barroco tardío y del Neoclasicismo; algunos cuadros y frescos de carácter alegórico realizados para residencias reales y templos; y un numeroso grupo de retratos cuyos modelos son principalmente los miembros de la familia real, grandes nobles y altos funcionarios del Estado. Algunos de ellos, como el de Goya (Museo del Prado, Madrid), revelan una gran capacidad de penetración psicológica, y todos destacan por su verismo, por su precisión dibujística, por su capacidad para reproducir las texturas de las telas, y por el mimo y detalle con que se entretiene en la plasmación de los elementos accesorios del ropaje. También realizó un destacado número de dibujos destinados a ser grabados, principalmente para ilustraciones de libros. Se conocen más de 500 dibujos y cerca de 300 estampas basadas en sus diseños.

Gracias a la versatilidad y la calidad de su obra fue el mejor artista español de su generación, y la calidad y cantidad de retratos convierten su catálogo en uno de los principales instrumentos a través de los cuales es posible asomarnos a los ideales, las ambiciones y las expectativas de la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX, especialmente en lo que se refiere a los ámbitos oficiales.

Fuentes y bibliografía

Antonio Méndez Casal y Manuel González Martí: *Vicente López: Su vida, su obra, su tiempo* (catálogo expositivo), Valencia: Centro escolar y mercantil, 1926.

Emiliano M. Aguilera: *Vicente López*, Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946.

Diego Angulo y Marqués de Lozoya: *Vicente López*, Madrid: Instituto de España, 1973.

Marqués de Lozola y Enrique Lafuente Ferrari: *Vicente López* (catálogo expositivo), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1972.

José Luis Morales y Marín: *Vicente López*, Zaragoza: Guara, (s. a.).

José Luis Díez: *Vicente López (1772-1850)*, 2 vols., Madrid: FAHAH, 1999.

[J. P.]

Federico de Madrazo

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Fue uno de los miembros más activos e importantes de la familia y controló el panorama artístico madrileño durante casi todo el siglo XIX. Al mismo pertenecieron importantes pintores como José, Ricardo o Raimundo, el historiador Pedro e, incluso por vía política, Mariano Fortuny. Su formación temprana tuvo como escenario Madrid, y más concretamente el taller de su padre José y la Academia de Bellas Artes, de la que llegó a ser académico de mérito antes de cumplir veinte años. En esa época realizó algunos cuadros para la casa real, cuya calidad le granjeó el título de pintor supernumerario de cámara en 1833, año en el que pasó unos meses en París trabajando en el taller de Ingres. Hombre de acusadas inquietudes intelectuales, a su vuelta a Madrid aglutinó a un grupo de amigos con aspiraciones comunes, entre los que figuraban Valentín de Carderera o Eugenio de Ochoa, y fundaron en 1835 la revista *El Artista*, una de las publicaciones emblemáticas del Romanticismo español.

Entre 1837 y 1842 su vida transcurrió en París y Roma, donde asentó las bases de un prestigio internacional que le acompañó hasta su muerte, y completó su formación al amparo de Jean-Auguste Dominique Ingres y Johann Friedrich Overbeck, que se convirtieron en los principales puntos de referencia de su estilo; el primero por la elegancia y hábil composición de sus retratos, y el segundo por el tratamiento del color y de las masas, especialmente en lo que se refiere a las composiciones de carácter religioso.

Tras la experiencia romana regresó a Madrid en 1842 con la intención de dedicarse a la realización de grandes cuadros de tema histórico o religioso, a través de los cuales pudiera mostrar sus grandes dotes técnicas y su preparación intelectual. Pero el mercado para este tipo de obras ya estaba copado y tuvo que dedicarse fundamentalmente al retrato. Su extraordinaria habilidad técnica, su enorme capacidad de trabajo, su elegancia y su inteligencia para embellecer la realidad física de sus modelos sin necesidad de alterar sustancialmente la realidad lo convirtieron en el retratista más solicitado por la alta sociedad madrileña, y en uno de los mejores cultivadores del género que ha habido en España en ese siglo. Por lo mismo, su obra es un documento excepcional para conocer no sólo las efigies de los principales miembros del mundo de la política, las artes o la economía del país, sino también sus ideales y aspiraciones, que se reflejan tanto en el estilo de las obras como en su puesta en escena, o en los elementos de ajuar e indumentaria.

A partir de 1842 vivió fundamentalmente en Madrid, aunque realizó numerosos viajes al extranjero, llegando a residir durante dos años (1878-1880) en París. Esa parte de su vida está jalonada por los éxitos artísticos y el reconocimiento oficial, que lo llevó a ocupar importantes cargos en las instituciones culturales de la corte. Así, en 1843 fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando; en 1857 la reina Isabel II lo nombró primer pintor de cámara; y entre 1860 y 1868 y 1881 y 1894 fue director del Museo del Prado.

Fuentes y bibliografía

Federico de Madrazo: *Epistolario*, Madrid: Museo del Prado 1994.

M. de Madrazo: *Federico de Madrazo*, Madrid: La Estrella, 1922.

Bernardino de Pantorba: *Los Madrazo*, Barcelona: Iberia, 1947.

Los Madrazo: Una familia de artistas (catálogo expositivo), Madrid: 1985.

Carlos González López: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona: Subirana, 1981.

Montserrat Martí: «Federico de Madrazo y Kuntz: Arte y Política, 1854», *Goya* (Madrid), 1994, 238, pp. 21-226.

J. L. Díez (dir.): *Federico de Madrazo* (catálogo expositivo), Madrid: Museo del Prado, 1994.

[J. P.]

José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra

(Sevilla, 1791 - Madrid, 1865)

Sus orígenes artísticos se relacionan con la Real Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla, en la que aparece matriculado desde 1802, y con el taller de su tío, el pintor Salvador Gutiérrez, uno de los mejores copistas de Murillo de Sevilla y quien inculcó en su sobrino el interés por este artista, que se convertiría en el referente fundamental tanto de su estilo como de parte de su temática. Tras una larga etapa de formación, en 1825 obtuvo la plaza de ayudante de pintura, e inició una importante carrera como retratista y pintor de escenas religiosas, que además de convertirlo en uno de los artistas más solicitados por la burguesía y la iglesia sevillanas, propició su traslado a otras ciudades de la península. Así, en 1829 viajó a Cádiz, donde trabó amistad con el cónsul inglés John Brackenbury, a cuya familia retrató.

Una vez de vuelta en Sevilla, trató de acercarse a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Tras regalar un cuadro de tema murillesco, en 1831 viajó a la capital con Antonio María Esquivel para optar al premio de primera clase de la Academia, que no consiguieron, pero en 1832 fueron nombrados académicos de mérito y se instalaron en la corte. Su cargo y sus dotes para la pintura de retratos le abrieron las puertas de importantes casas y del Palacio Real, de manera que sus obras constituyen una auténtica galería de los personajes más destacados de la vida social y oficial española del segundo tercio del siglo XIX. Entre sus retratados figuran los miembros de la familia real, como Isabel II, de quien hizo varios cuadros en diversas edades; María Cristina o la duquesa de Montpensier, a quienes encantaba verse reflejadas en el estilo dulce, hábil y halagador de Gutiérrez de la Vega. Sin embargo, nunca vio cumplidas sus aspiraciones de ser nombrado pintor de cámara.

Aunque afincado en Madrid, siguió manteniendo relaciones con Sevilla, adonde acudió en 1843 para tomar posesión del cargo de director de la Real Escuela de Tres Nobles Artes, del que dimitió en 1847 por la imposibilidad para ocuparse desde la corte de las obligaciones que conllevaba su empleo. A partir de entonces trabajó preferentemente en Madrid y continuó su carrera docente en la Academia de San Fernando. Participó activamente en la vida artística y literaria de la ciudad, lo que venía propiciado por el hecho de que en esa época se hizo más estrecha la comunidad de intereses entre escritores y pintores. Fue, de ese modo, miembro importante del Liceo Artístico y Literario, una de las instituciones de referencia del Romanticismo español.

Además de retratos —el género que cultivó más asiduamente—, Gutiérrez de la Vega realizó un destacado número de pinturas religiosas, campo en el que le ayudó a prosperar el hecho de que su estilo derivado de Murillo sintonizaba con el interés por la obra de este pintor que se estaba generalizando en Europa. De su catálogo forma parte también un conjunto de obras de carácter costumbrista, relacionadas principalmente con su etapa sevillana, y que son reflejo del acendrado gusto por estos temas que se fue formando en la ciudad durante el Romanticismo.

Fuentes y bibliografía

José Cascales: *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Imprenta del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929.

José Guerrero Lovillo: «Los pintores románticos sevillanos», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 1949, XI, pp. 36-38.

Enrique Pardo Canalis: «José Gutiérrez de la Vega», *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 1971, 115, pp. 267 y ss.

Ana María Arias de Cossío: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978.

Enrique Pardo Canalís: «José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo», *Goya* (Madrid), 1982, pp. 169-171.

Enrique Valdivieso y José Fernández López: *Pintura romántica sevillana*, Madrid: Editorial El Viso, 2011, pp. 114-125.

[J. P.]

Benito Soriano Murillo

(Palma, 1827 - Madrid, 1891)

Subdirector del Museo del Prado y académico de la de San Fernando, Soriano inició su formación en Roma en 1847, pensionado por el duque de San Lorenzo, donde estudió en la Academia de San Lucas; luego lo hará en París, asistiendo al estudio de Dumas junto a Luis de Madrazo. Desde allí envió sus obras a las Exposiciones de la Academia de San Fernando, la Universal de París de 1865 y a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, donde obtuvo diversas recompensas, entre ellas Segunda Medalla en 1856. Ganó también la Medalla de Plata en la Exposición de Bayona de 1864.

Fue profesor de Dibujo de figura por oposición en la Escuela de San Fernando y catedrático de Anatomía pictórica. Participó en las obras de restauración de San Jerónimo el Real y realizó dibujos para la edición del Quijote de 1862, publicada en Barcelona. Pintó para el Museo del Prado la serie cronológica de los reyes de España. Poseía, entre otras condecoraciones, la de caballero de la Orden de Carlos III.

Fuentes y bibliografía

Manuel Ossorio y Bernard: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ed. facsímil 1882, Madrid: Librería Gaudí, 1975.

Bernardino de Pantorba: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, 2.ª ed., Madrid: J. R. García Rama, 1980.

José Luis Díez: *Federico de Madrazo: Epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

[J. G. S. y M. J. A.]

English Texts

R.v.^{on} 2.328

Presentation

Pablo Hernández de Cos

Throughout its history, Banco de España's attitude to collecting has been a sort of precursor of today's institutional social responsibility, a way of returning part of the institution's profits to society while constantly supporting the art and artists of each historical moment. Prolonged over nearly two hundred and forty years, this activity has given the institution what is now one of the most important corporate collections in the country, and one of the finest among the central banks of our theatre of operations. We have set ourselves the target of showing and disseminating this exceptional patrimony among the public with the aid of various different tools.

Recently, the publication of the three volumes of the *catalogue raisonné* of the Colección Banco de España, together with the dedication of a website to the bank's heritage, have made it possible to bring more than 1,500 works from our collections within society's reach. However, although new technologies help us to spread and expand knowledge of this collection, the physical experience of art is still irreplaceable, especially at a time when the digital occupies so much of our lives. For us, the inauguration of an exhibition gallery on the chamfered corner facing Cibeles is therefore a cause of great satisfaction. After careful refurbishing to provide the gallery with the proper conditions for conservation and security, public use has now been restored to one of the historic and representative entrances of the bank's traditional building. Through a long-term programme of temporary exhibitions, it will enable us to draw wider attention to this institution's cultural and artistic patrimony.

2328 reales de vellón*. Goya and the origins of the Colección Banco de España*, the first exhibition to be programmed for the renovated chamfer on Cibeles, and the one we present in this catalogue, is designed to show how this patrimonial collection was formed over its first seventy-five years, from 1782 until the year when Banco de España took its current name, 1856.

Curated by Manuela Mena, one of the leading experts on eighteenth-century painting and the figure of Francisco de Goya, and by the conservator of Banco de España, Yolanda Romero, the exhibition studies the role played in the origins of thais collection by Banco de San Carlos and Banco de España's other predecessors. It does so not only through a magnificent set of paintings but also with pieces of decorative art and documents, printed papers, books or banknotes preserved in the Historic Archive and Library of Banco de España.

The exhibition presents much of the gallery of portraits of directors, governors and other figures linked to the institution that entered the collection during the period in question, including admirable works we owe to the mastery of Francisco de Goya, Mariano Salvador Maella, Vicente López, Federico de Madrazo, Antonio María Esquivel and José Gutiérrez de la Vega. In short, all the pieces on display construct a narrative that brings us closer to the history of the institution through its art, its documents, and the figures they represent.

All that is left, then, is to invite you on the journey proposed by these images, and to express my profound gratitude, in the name of Banco de España, to all those who have made this exhibition and its catalogue possible.

1. Javier Portús: "La galería de retratos", in *Catálogo Banco de España*, vol. 1, Madrid: 2019, p. 31.

2. Nigel Glendinning and José Miguel Medrano: "La primera sede del Banco Nacional de San Carlos y su adorno", in *Goya y el Banco Nacional de San Carlos,* Madrid: Banco de España, 2005, p. 84.

2328 reales de vellón. Goya and the origins of the Colección Banco de España

Yolanda Romero

This exhibition marks the start of a programme aimed at showing society the priceless artistic and documentary legacy accumulated by Banco de España over a long history that began in the Age of Enlightenment. It is not the first time that the institution has placed its heritage at the disposal of the viewing public, but this initiative is intended as a step towards the systematic dissemination of this collection on a permanent basis, making the institution more accessible to all those with an interest in finding out about our history.

We have to go back to 1982, the bicentennial of the creation of Banco de España, for the last major exhibition of this kind, which showed much of the bank's historic collection in various rooms and spaces in its building on Cibeles. Curated by José María Viñuela, that show tried to present the genesis and development of the banking institution from its origins until 1982. From then until the present day, there have been many and varied efforts to share this legacy by different means: publications, loans of artworks to temporary exhibitions, travelling shows, or patrimonial visits to the bank's buildings. In the twenty-first century, however, Banco de España has made it a strategic objective on its route map to bring its cultural and artistic treasures to wider attention, employing such tools as the publication of the *catalogue raisonné* of the collection, the establishment of its first patrimonial website, and the start of a programme of exhibitions that will show selections from the collection over the coming years under a variety of curatorial gazes.

2328 reales de vellón is an investigation of how this patrimony was formed between 1782, the year of the founding of Banco de San Carlos, and the first years of Banco de España, which appeared with its current name in 1856 after the merger of Banco de San Fernando and Banco de Isabel II. It looks also at how those beginnings conditioned the subsequent evolution of the collection.

The show analyses the role played by the precursory banks in the configuration of this artistic legacy, not only through the magnificent set of paintings commissioned or bought during the historical period under analysis, but also through documents, books, printed matter or banknotes from the Historic Archive and Library of Banco de España. Alongside the gallery of official portraits made up of likenesses of directors, governors, members of the monarchy and other figures linked to the history of the institution, there are also items on display from the bank's collection of decorative arts, such as clocks, furnishings and silverware.

2328 *reales de vellón* is the amount that appears in one of the bank's accounting journals (see illustration), in the name of Ceán Bermúdez, for the remittance of payment to Francisco de Goya for the portrait of José de Toro y Zambrano, the first director of Banco de San Carlos. This figure reflects various circumstances that have marked the origins and subsequent development of this art collection. The inspired choice of Goya by the bank's first board of directors as one of the artists entrusted with the task of safeguarding the memory of the institution initiated the tradition, maintained to the present day, of commissioning official portraits of leading figures linked to the establishment. This tradition has given rise to a gallery of images that over the years, in the words of Javier Portús, has become "one of the best groupings of works in existence for studying the evolution of the official portrait in Spain from the end of the Early Modern period through the Contemporary Era."[1] The choice of Goya also exemplifies the support shown for contemporary artists at each point in history. Such an artistic policy was not frequent in other contemporary institutions, which generally resorted to acquiring works by great artists of the past,[2] and it has distinguished the evolution of the collection up to the present day. The objective of the first commissions and acquisitions was not only to preserve the memory of the institution or to express gratitude to its directors but also to live up to the Enlightenment ideal of the cultivation and progress of art, and to its firm belief in patronage as an instrument for sustaining and fuelling creativity. These ends led not only to commissions

for official portraits but also to the hiring of other artists in such varied fields as the decorative arts, the design of banknotes, the production of books and documents, or the development of architectural projects.[3] We have therefore made a selection of various objects that formed part of the everyday life of the so-called precursory banks, ranging from items of decoration or display to others linked to their financial activity (charters, shares, minutes, memorials, etc.). All tell us of the history of Banco de España, but also of the society of the time. For example, the presence of clocks in the exhibition documents the interest in such timepieces that arose among the elite circles of the Enlightenment and was intensified after the creation of the Royal Clock Factory, which functioned between 1788 and 1793. We have included three pieces with their original chimes, which rang the hours in the halls and offices of the banks. Two of them were probably chosen – or bought – on the advice of Francisco de Cabarrús, a great collector of clocks, as we learn from his testamentary inventory, and responsible along with the Count of Altamira for directing the refurbishment and decoration of the bank's original headquarters in Calle de la Luna. Ever since, clocks have played a leading role in the institution, not only as timepieces for halls and offices but also as pieces of architecture in their own right, presiding over its buildings and assembly rooms.

The shares, banknotes, publications and other documents issued by the bank are included not only as a reflection of its economic and administrative activity but also because of the close attention that was paid to them, which led to developments in the graphic arts. It is well known that the publication of both books and prints advanced considerably in Enlightenment Spain. Banco de San Carlos was selectively active in both fields, developing their application to the issue of banknotes adorned with chalcographic engravings. Banco de San Fernando and Banco de Isabel II also continued this tradition, incorporating new techniques like lithography that were both more secure and more economical. Although these were objects with a clear utility, they were nonetheless also spaces for artistic development that could incorporate anything from decorative motifs to symbolic references (the god Mercury and his attributes, horns of abundance, merchant ships, etc.) alluding to the productive activities fostered by the bank. One sign of the importance attached to the creation of the first Spanish banknotes, studied in this catalogue by María Inclán and Elena Serrano, is the agreement taken by the board of Banco de San Carlos in 1783 to allow the directors Juan Bautista Rossi and José del Toro "to make all the necessary arrangements for the formation of the fifty-two million *reales de vellón* into *Cédulas* (warrants) of the Bank, having the paper made as well as the designs, or plates for them, taking care that they are as fine and perfect as they could be; and also that in the printing of the *Cédulas*, the value of each should be distinguished by colour."[4] The latter was a distinctive feature of Spanish banknotes from then on, differentiating them from their European contemporaries printed with black ink. The Count of Floridablanca himself became involved in the project, ordering that Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma, Juan Barcelón and Juan Moreno Tejada "not be excused from engraving the banknotes of the National Bank that they are charged with, since it is a more urgent thing than those they are doing."[5]

The artworks and documents have been arranged in two sections or chapters. The first covers the legacy received from Banco de San Carlos: the portraits of its initial directors, and of King Charles III and the Prince and Princess of Asturias. Also in this section are other paintings acquired by Banco de España in the twentieth century owing to their special relationship with the history of the institution. These are the portrait of the Count of Floridablanca and that of Miguel de Múzquiz, the main political supporters of the leading promoter of the project to create the national bank, Francisco de Cabarrús, a trader and economist of French origin. An extraordinary, multifaceted and contradictory character, he went from running a soap factory in Carabanchel de Arriba to becoming one of the most enthusiastic proponents of the new Enlightenment ideas aimed at the economic, political and social improvement of a lethargic nation with an allergy to change. His charm and intelligence, as Ovidio García Regueiro has pointed out,[6] enabled him to establish links with the figures of greatest political or intellectual prestige at that time, such as Floridablanca, Múzquiz, the Count of Altamira, Jovellanos and Ceán Bermúdez, and he intervened in the great projects of the moment. These ranged from the creation of Banco de San Carlos and the foundation of the Compañía de Filipinas (Philippines Company) to support for public works, some of them as imaginative, or even ludicrous, as the project to connect Madrid with Seville via the so-called Guadarrama Canal, whose financing was approved by the shareholders' assembly. The exhibition looks into this world of relations involving these characters, each in their respective sphere. All of them moreover played an important role in the life of another of the protagonists of this tale, Francisco de Goya, whose early years at court were undoubtedly linked to the destiny of this group of Enlightenment thinkers who coincided on the common project of the birth of the national bank. The political and financial rise of Cabarrús was to benefit all his friends and protégés, Goya among them, although his fall and that of his circle of supporters brought disagreeable consequences for all of them after 1790, as Manuela Mena relates in detail in the pages that follow this introduction.

The exhibition also contains a small group of works of religious iconography that formed part of the oratory consecrated to the king's patron saint, Saint Charles Borromeo, at the bank's original headquarters in Calle de la Luna. It is revealing that the reason given for setting up a chapel inside the establishment itself was clearly related to a concern with the productivity of the employees, since it enabled them to fulfil their religious obligations without having to leave the building.[7] Mariano Salvador Maella was the artist who received the commission for the painting for the altar of the chapel, which Ceán Bermúdez referred to as *Saint Charles Borromeo administering the viaticum to the dying plague victims of Milan*, a title we have revived for the painting.[8]

The second part of the exhibition is dedicated to the works that entered the collection from Banco de San Fernando, Banco de Isabel II and Banco de España in its early years. This chapter opens with the monumental portrait of Ferdinand VII by Vicente López. Symbolically, this portrait incarnates the end of Banco de San Carlos, which commissioned it in 1828, and the birth of Banco de San Fernando, which ended up paying for the picture, although the shareholders considered it an excessive expense.[9] Nevertheless, the new artworks contributed by Banco de San Carlos's successors never attained the number or the intensity of those of their predecessor. New commissions or acquisitions, as Carlos G. Navarro shows in his study in this catalogue, were restricted to court portraits. In the meantime, the custom of having portraits made of the directors had been lost towards the end of the 1780s, coinciding with the fall from grace of Cabarrús and his circle, and this explains the absence of portraits of the directors of the institution until 1852, the year when the Board of Banco de San Fernando agreed to show its gratitude to the bank's governor, Ramón de Santillán, for his work on its reorganisation and merger with Banco de Isabel II. It was decided to commission his portrait from one of the most reputed court painters, to be paid out of the pockets of the vice-governors and board members themselves, "so that it should always be displayed in the Boardroom", where it still hangs today, "with the purpose of exemplifying the gratitude with which the Bank requites good services and indicates the path to be followed by governors who aspire to leave fond renown."[10] Years later, in 1866, the archivist of Banco de España, Tomás Varela, proposed remedying the large gap in the institutional memory by resuming the tradition of commissioning portraits of the governors, even suggesting the use of photography for the purpose. Regrettably, his proposal fell on deaf ears, even though the medium was already widely accepted too among the governing classes, conscious of its symbolic and propaganda value. It was not until 1881 that the decision was taken to make portraits of the governors, adopting the three-quarter-length model that has been used ever since with only a handful of exceptions. Among these, one is the portrait of Ramón de Santillán mentioned above, which was painted by José Gutiérrez de la Vega, and another is Federico de Madrazo's portrait of Pedro de Salaverría, probably intended as a pair to the first, which is why it is included in this final chapter.

This exhibition, and the different essays making up its catalogue, show us how the history of Banco de España is profoundly linked with that of its historical and artistic legacy. The works making up its collection, whether paintings, decorative arts, documents, banknotes or prints, help us to understand its past better. However, the past also speaks to us of the present. The configuration of the Colección Banco de España, its *raison d'être* and the motives for its development throughout the nearly 240 years that have passed since its birth in 1782, have to be sought in its origins. The importance of the official portraits in the collection, the figure of Goya (whose presence in the collection has continued growing to the present day, marking some of its force lines), the tradition of commissioning from and supporting the contemporary artistic scene, the care taken with architectural and decorative projects, and the patronage of the arts in a very broad sense all have their roots in this institution's origin in the Enlightenment, and all largely remain of relevance today. The future exhibitions to be held in this gallery over the next few years will demonstrate this legacy's richness and variety while shedding light on new chapters of our history.

3. The bank's first headquarters was the Palace of the Counts of Sástago, whose refurbishment was commissioned from Juan de Villanueva. However, he turned down the job because of excessive work, and it finally went to Pedro Arnal.

4. Juan Carrete Parrondo: "Estampas, impresos y billetes", in *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exhibition to commemorate the foundation of Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España, pp. 135.

5. *Ibid.*

6. Ovidio García Regueiro: *Francisco de Cabarrús. Un personaje y su época*, Madrid: Centro de Estudios políticos y constitucionales, 2003.

7. José de la Mano relates how the Count of Floridablanca was informed in 1786 that: "The Board of Directors has had an oratory constructed in the building of the Bank in order that the obligation of attending mass should not distract these individuals from the operations to which they owe their dedication, as would surely happen if they had to attend mass off the premises." Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría Cª 1084. Document cited in De la Mano, José Manuel: *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, p. 437.

8. See the commentary on this work by José de la Mano in this publication, which cites the documentary sources in which this title is used.

9. Javier Portús: "La galería de retratos", in *Catálogo Banco de España*, vol. 1, Madrid: 2019, p. 37.

10. For more information, see the biography of Ramón de Santillán in this publication written by Elena Serrano García.

The Image of Banco de San Carlos through its Art and its Archive

Manuela B. Mena Marqués

The works of art at Banco de España have been shown to the public at numerous exhibitions both inside and outside Spain, often as a result of generous loans by those responsible for their care. Within the walls of the institution, however, few people have had access to them, and it is therefore significant and somehow transcendent that the Bank should have taken the initiative to provide a suitable space for exhibiting its artistic and documentary collections in a series of exhibitions to be held over the next few years, this being the first. It is a way to make everyone aware of the importance of the duties of a major institution that represents and at the same time serves all Spaniards. The project is made still more interesting by the idea of beginning the series of exhibitions with the artworks from the original bank, Banco de San Carlos, which started to commission them during the very period it was founded. The exhibition continues up to the transformation of that first national bank into Banco de España in 1856, with the incorporation of the collections from Banco de San Fernando, set up by Ferdinand VII, and Banco de Isabel II, the two banks that continued the work of the first. It is not an exhibition of a purely artistic nature, valuable though this is in itself, but it expands the limits of its social and cultural impact by using images to present the history of the creation of this bank and the personalities involved. It thus allows everyone to participate in the Bank's beginnings during the Enlightenment, one of the most brilliant periods in Spain's history, by placing some of the country's leading figures and greatest modernisers within their context. It may be tempting to regard the exhibition as a kind of 'portrait gallery', since it is portraits that predominate, but that is not really the deep significance of this project. The force of the images, the character of the personalities represented, and the creation of a specific design for the documents that defined the institutional concept of Banco de San Carlos all help us to recreate a singular period in the history of Spain, one marked by the intelligence, ambition, austerity and decidedly modern tastes of the institution's founders.

Banco de San Carlos

Banco de San Carlos was founded by a Royal Charter of 2 June 1782, and the first decisions of its Shareholders' Assembly, which met in December that year, included not only the appointment of the Directors who would run the new institution but also the proposal to find appropriate premises for it. Conversion work began rapidly on the first building in Calle de la Luna, the property of the Count of Sástago. By the following year it already needed an extension, which was entrusted by the stockholders to the Count of Altamira and Francisco de Cabarrús at the Assembly of December 1783. In August 1784, these two presented a plan to annex two small adjoining houses in Calle Silva, and proposed engaging the architect Pedro Arnal to connect them with the Sástago Palace by means of a newly constructed building of stone and brick, which was finished in 1785. The refurbishment of the new headquarters also coincided with the social acceptance of this new economic enterprise, which had had its detractors at first, and had suffered from wavering among investors. It began a phase of greater stability in 1784, after the war with England, which was begun in 1779 in support of the independence movement of Britain's American colonies, had ended in 1783. The brilliant work of the first Directors of the new institution was rewarded by the shareholders at the Assembly of December 1784, when several of them resigned their posts, which had to be renewed every two years. It was proposed that they should be portrayed by painters of their choice at the Bank's expense, so that their images would hang in the General Assembly Hall. In the nineteenth century, the creation of Banco de España would lead to the construction of a new building whose architecture had to be sufficiently noble, and whose decoration had to be sufficiently symbolic of its financial content, to constitute a public display of the function of the institution and its national and international importance. In the eighteenth century, the founders of Banco de San Carlos acted in much the same way, no doubt influenced by the modern-minded attitude of Francisco de Cabarrús, and set out to provide themselves with new headquarters that would contain offices, a library and archive, specific meeting rooms and a chapel.

The interior décor was also fundamental, with furnishings suited to the executives of the day, businessmen who had already proven themselves in their own private companies, whose portraits formed a gallery that was equally modern in inspiration. There were also religious paintings for the chapel and artistic objects of great value, such as the silver crosses and the ballot box for votes, all forming a key part of the new institution. The same importance was meanwhile attached to the specific design of its products, including the royal debentures, bonds, transfer documents, notepaper, registers and archives, together with everything that constituted the structure of the bank's activity and public image. The reigning Neoclassicism of those years is manifest in the design of all those documents incorporating the symbology of the classical world, consubstantial to western culture. In Spain, it was moreover a period when the determination of King Charles III to recover the ruins of Pompeii and Herculaneum led to further archaeological excavation and the publication of excellent illustrated volumes documenting classicism. Juan Agustín Ceán Bermúdez, who was secretary from his youth to his countryman Gaspar Melchor de Jovellanos, and later to Cabarrús,[1] joined the bank in 1783 as second official of the bookkeeping department. In 1785, Ceán was promoted to the position of head clerk of the Secretariat, with the authority even to stand in for the secretary, and must have had a great influence on the iconography of the new institution. He had studied for a time with Anton Raphael Mengs, and was himself a keen painter and collector of prints, as well as an excellent documentalist and archivist, but above all he was one of the first and foremost scholars of Spanish art, with essential publications culminating in 1800 with his *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España* (Historical Dictionary of the Most Illustrious Professors of the Fine Arts in Spain).

Ceán Bermúdez must have been one of the promoters of the novel iconography of Banco de San Carlos, for which there were no precedents in Spain, but he must have acted in an advisory capacity on other artistic questions too. For example, he must have proposed the artists who were to work for the institution by producing the paintings it required. At first, in 1782, Mariano Salvador Maella was asked to paint the portraits of the Prince and Princess of Asturias, the future King Charles IV and Queen Maria Luisa of Parma, but he declined the commission because he already had excessive commitments to the king, and suggested they might be executed by one of his assistants, a proposal to which Floridablanca agreed. Nevertheless, he did paint the altar picture of *Saint Charles Borromeo* for the chapel, a classic piece in its skilful, lively, colourful and symbolic representation of the Bank's patron saint, but Maella did not undertake any further projects for the institution. It would also have been Ceán who proposed the painters for the portraits of the directors, such as Francisco de

1. On Ceán Bermúdez and his relationship with Banco de San Carlos, see Miriam Cea Brera, "Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España", *Anuario del Departa-mento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. 26, 2014, pp. 55-68.

Goya in 1784 and in all probability Francisco Folch de Cardona (1744-1808) in 1788, when Goya was also very busy with work for the king and his own clientele.[2] The room dedicated to Ceán Bermúdez in this exhibition is thus a tribute to an essential servant of the institution in its early period, and it is around him, his erudition and his friendship with Goya that the documentation of the period is articulated, providing part of our narrative image of the early years of the bank, its directors, the prince and princess, King Charles III, and the founders of the institution, Floridablanca and Cabarrús.

Among the documents on display, such as the first royal debentures (*vales reales*) and the registers in the Archive, one of particular interest shows the name of Goya, among many others, as one of the bank's shareholders, which he certainly was by 1785. This was brought to light for the first time in research by García de Valdeavellano, published in 1928 on the occasion of the first centenary of the artist's death,[3] who expressed great gratitude to the vice-governor of Banco de España at that time, Francisco Belda, Marquis of Cabra (p. 17). It is to Belda, who served the institution for fifty years until his death in 1931, that we owe the discovery and attribution to Goya of the portraits painted by the artist for Banco de San Carlos. Belda found them lying forgotten in a room at the headquarters of the Directorate-General of Debt, which was occupied by Banco de España before the conclusion of its current building on Calle de Alcalá, and he also located the documents in the Bank's archives that recorded the works painted by the artist, the dates they were delivered, and the payments received for each of the portraits. Of even greater interest, as Valdeavellano pointed out, was the fact that Belda had also located royal debentures and shares in the archives that had been acquired at an early date by Goya, a find he reported in a low-circulation periodical, the special issue of *Vida Económica* devoted in March 1914 to Banco de España. The vice-governor's obituary in *ABC* (12 January 1931) was revealing of his character and his determination to retrieve the Bank's history, praising "his intelligence, his industry and his wise decisions", and stating that "he performed his tasks very competently and honourably, which gave him supreme authority over the Board and the Bank's functionaries …", as well as the fact that "… he was very well-read in literature and history, and wrote interesting works in these fields …". Belda was responsible not only for these discoveries and the documented recognition of the authorship of the portraits, but also for exhibiting them to the public for the first time, as Valdeavellano reports. Valdeavellano relates the curious fact that when Belda found the portraits, "he then consulted acknowledged experts who considered some to be by Goya, others to be doubtful, and one as not attributable to his hand. Señor Belda rightly disagreed with this opinion and considered all six portraits as Goya's, regarding precisely the one that had been denied as one of the most characteristic […] These portraits were exhibited for the first time in the exhibition on Goya held at the Palacio de Fomento." Valdeavellano was referring to the crucial exhibition of 1900 held in that building, which then housed the Ministry of Public Instruction and Fine Arts.[4] However, they were not present in the exhibition held for Goya's centenary in 1928 at the Museo del Prado, although all six were mentioned in the catalogue with the curious indication that: "These pictures can be seen at the Bank of Spain upon request from the conservation department (second floor)".[5]

Goya's working finances in the 1780s

Valdeavellano's detailed report of 1928, together with those published by Belda in 1914, showed that Goya was one of those who placed their trust in Banco de San Carlos from the start, as the royal debentures and notes he acquired in 1785 were among those belonging to the earliest issue of 1782. These revealing documents, which were stored in the Bank's archive, tell us something about the finances of the young Goya, but also allow us to glimpse his contacts with the founders and the way in which he may have secured the important commission to portray nothing less than its first Directors. Among these portraits, painted in 1788, is that of the great Francisco de Cabarrús, the honorary director of the institution he had masterminded, but Goya had even provided a portrait of King Charles III in 1787. Many years passed between the discovery and publication of these financial documents, which were also mentioned in Goya's correspondence with his childhood friend from Zaragoza, the merchant and Enlightenment thinker Martín Zapater y Clavería,[6] and the appearance of the *Italian Notebook* (p. 18), acquired by the Museo del Prado in 1993,[7] whose pages contain two mentions of the "*vales reales*" he had bought. On the left-hand page of two contiguous leaves (64 and 65: see illustrations) in this book, fundamental for an understanding of the young painter, Goya noted down the list of his shares in descending order, the numbers of which correspond to the fifteen subscribed shares published by Valdeavellano. Numbered 88,145 to 88,159, they were acquired in 1785 as specified in the document on display: "Banco Nacional de San Carlos.= Number 88146= Share of two thousand *reales de vellón* with which interest is acquired in the formation and products of the National Bank by (manuscript) Señor Don Francisco Goya, Denizen of this Court… with the faculty to cede and negotiate it freely and as otherwise provided in the Royal Charter of 2 June 1782 for the creation of the bank./ As commissioners appointed by H. M. (signed) The Count of Sarzeda. Franco. Cabarrús/The Marquis of Las Hormazas. Juan Davot. Benito Briz, scribe of H. M.=Treasurer's receipt/ (signed and sealed).=Approved by the Directors. (signed and sealed). The seal says: Cancelled" (p. 19). On page 65 of the *Notebook*, Goya's annotation refers to "*vales reales*", whose numbering corresponds to the first paper money created by Banco de San Carlos in 1782. These "*vales*" (debentures) were transferred by Goya to other investors in 1788, as records in the Bank's archive confirm, but of the debentures whose numbers are noted by the artist on pages 64 and 65 and later on page 138 of the *Italian Notebook*, the lowest numbers appear on the last of these pages, which means they were issued even earlier than the ones listed on page 65. Goya noted: "Royal debentures of the issue / of 1 October /Large .. / 12643 / 6981. / 7945. / 7949 / 9397 / 11337 / – / Small from / the same / issue / 19878 /22171/ 23314 / 24751 / 28619 / 30362 / 33041 / 33662 / 17979 / 17997 / 23749 / 29410 / 29380 / 29546".

"*Vales reales*" had been issued at the urging of Cabarrús as early as 1780 in order to provide fiscal compensation for the financial situation caused by the war with England, but they became consolidated after the creation of Banco de San Carlos. Since they were legal tender, these "*vales reales*" were valid as paper money, but at the same time they were government bonds redeemable after twenty years at four per cent interest. As Goya also wrote in his correspondence with Zapater, he had already invested in those first "*vales reales*" of 1780, and it is interesting that he should confidently have used the modern financial methods promoted by Cabarrús for his early investments. In February 1780, he invested in a life annuity for his wife at an interest of nine per cent on a capital of 24,400 *reales*, and another on the same terms for himself of 36,800 *reales*. It seems impossible that he would have made this investment on his own account at such an early stage of his life, when he had only just emerged from a family economic situation that had never been buoyant. He was counselled by others whose identities remain unknown, since several letters to Zapater reveal his concern that he might not have chosen the right advisors for this investment. In February 1780, he had asked his friend what he should do with the 5,000 pesos he had saved up. "May it please God that they can be invested with profit, and if you could let me know of anything I should be grateful, for I regard you as a real genius, and if you say it's not good it won't be good."[8] He probably did not receive a reply to his request because in August that year, when he had already invested his money, he told Zapater that "I regret very much that you don't think it's a good idea to invest the capital in life assurance, and believe me, had I known at the time, I should have gratefully followed your advice, but since it cannot now be changed, we shall have to put up with it." He tells him he has invested "over 1,000 doubloons. I have assured my wife 6 *reales* per day" on the advice of someone whose name he does not give.[9] The following year, in any case, he deposited a further 30,000 *reales* in another of these life annuity funds.[10] Apart from the money he received for the three series of tapestry cartoons for the king, for which he was paid 8,000 *reales* a month plus a flat sum upon delivery of each one, he had 20,000 *reales* on 4 February 1779. By 30 April 1780, the artist had already collected another 114,000 *reales* for the 30 tapestry cartoons painted up to then, which decorated the bedchamber and antechamber of the Prince and Princess of Asturias in the royal palace of El Pardo.

Goya may also have been able to earn some extra money from the sketches for the cartoons, some of which he had sold, or

2. See Javier Portús, "La galería de retratos", in *Colección Banco de España. Catálogo razonado,* vol. 1, pp. 35-36.

3. Luis García de Valdeavellano, "Apuntes para la biografía goyesca. Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1928, April, XXXVI, pp. 56-65.

4. García de Valdeavellano, *op. cit.*, p. 61. *Goya,* Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900; all the pictures were shown except the *Portrait of Charles III,* exh. cat. nos. 22-26.

5. *Museo del Prado. Centenario de Goya. Exposición de Pinturas*, exh. cat., Madrid, Museo del Prado, 1928, p. 100.

6. Águeda, M-Salas, X. de, *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya,* 2003 (2nd ed. ISTMO), Madrid.

7. *Italian Notebook*, the sketchbook that the artist acquired during his journey to Italy (from 1769 to 1771), and which he continued to use upon his return, both in his early years in Zaragoza and, from 1775, in Madrid, until an indeterminate date in the late 1780s. Although Goya continued to use the *Notebook* after his return to Spain for quick drawings as first ideas for some of his works, he frequently made annotations of a different character, fundamentally related to events of his life such as his marriage, his journey to Madrid or the birth and baptism of his children, as well as invoices for painting materials and a minute record of his *vales reales* from Banco de San Carlos. See *Roma en el bolsillo*, exh. cat., Madrid, Museo del Prado, 2008.

8. Águeda-Salas, *op. cit*., letter no. 9, 25 February 1780, New York, The Hispanic Society of America. English translation: Sarah Symmons (ed.), *Goya. A Life in Letters*, 2004, Pimlico, London, p. 91.

9. Águeda-Salas, letter to Zapater, no. 14, 9 August 1780, whereabouts unknown. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 95. Goya calls the person who gave him the advice a "confessor", according to the translation by Von Loga, who published the full letter in German (Valerian von Loga, "Drei Briefe Goyas", in *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerb*, pp. 65-67). Goya was perhaps referring to Mosén Manuel Fumanal, a cleric from Zaragoza known to Zapater, who was in Madrid in 1781, and of whom the artist wrote to his friend in a letter of 13 November 1781 that he was a "pest with his presumptions" (Águeda-Salas, letter no. 29, Museo del Prado). He was a friend of the Minister of Grace and Justice, Manuel de Roda, also Aragonese, with whom he had had dealings on economic matters related to the seminary of San Carlos in Zaragoza.

10. Antonio Matilla Tascón, "Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid", *Villa de Madrid,* no. 58, 1978-81, pp. 17-20.

perhaps given, to the architect Sabatini.[11] He possibly received something too for the prints on works by Velázquez in the royal collection, published in 1778, but they were not sold at a very high price: 6 *reales* each for the equestrian portraits, and 3 *reales* for those showing a single figure. He probably earned quite a lot more from his paintings for private devotion, similar to those he had painted in Zaragoza prior to his arrival at court in 1775,[12] of which there are mentions in his correspondence with Zapater over those years. Goya had painted portraits by then, but nothing remains of his earliest works in the genre except the extraordinary youthful *Self-portrait* (Zaragoza, Ibercaja) (p. 21). Although the precise date of this work is uncertain, it may well have been painted around 1780, when the artist was admitted to the Royal Academy of San Fernando. The occasion would have been worth recording, and it also gave him a chance to make his face known. In a letter to Zapater of 13 November 1781, the artist wrote that a mutual friend of theirs, Mosén Manuel Fumanal, had remarked that "he had promised that I would paint some majos for the chimneypieces in Villamayor's house, which is astonishing, and he mentioned the one in your house as if they had seen it."[13] The paintings to which he refers are obviously among those that have not been preserved, since they were almost certainly murals, but they would have had the beautiful colouring and the grace of the attractive figures in his first series of tapestry cartoons, as exemplified by compositions like *The Parasol*, *Dance on the Banks of the Manzanares* and *The Pottery Vendor*. News of his investments of 1780 and 1781 shows that he had managed his savings well, since he tells Zapater in later correspondence of December 1782 that he is shortly to be paid a certain amount of interest on his capital: "Christmas is coming and I collect my pay."[14]

If the 5,000 pesos Goya mentioned to Zapater in the letter of 1780 were a real amount, this was not an inconsiderable sum, since the peso was equivalent in 1791 to eight silver *reales*. Goya was therefore speaking of some 40,000 *reales*, which probably formed part of what he invested then. After 1780, when he had finished the two series of tapestry cartoons for the palace decorations of El Escorial and El Pardo, but had failed to secure appointment as the King's Painter, the first step in a courtly career that had started to present difficulties for him despite his entreaties, the artist did not work again on palace decorations until 1786, when he finally attained the desired position. After the spring of 1780, however, his independent career by no means ground to a halt. He was admitted as a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando with the presentation of his magnificent *Christ on the Cross* (Madrid, Museo del Prado), and he also started to receive independent commissions of interest. The first was for a fresco, *Regina Martyrum*, on the dome of one of the chapels in the Basilica of El Pilar in Zaragoza, though here he ran into serious trouble with the Chapter, who demanded it be revised by Francisco Bayeu. This resolution, which Goya took as an attack on his honour and dignity as a painter and a member of the Academy of San Fernando, and which he saw as a manoeuvre by his brother-in-law, prompted him to go back to Madrid and not return to Zaragoza for ten years. On several occasions in the 1780s, the artist told his friend Zapater how contented he was in Madrid, and after the first moments of rage just after his return from Aragon in July 1781, when his indignation burst out in a revealing phrase: "… when I think of Zaragoza and painting, I am consumed with fury",[15] the prestigious commissions he then received, completely separate from his brother-in-law Francisco Bayeu, made him regard his future with more optimism.

The artist must have been paid fairly soon for the fresco at El Pilar in Zaragoza, as on 5 July 1781, a month after his return from Aragon, Goya had placed 30,000 *reales* at nine per cent interest in the lifetime stocks issued by Cabarrús, which he mentioned in a letter to Zapater at the beginning of October that year.[16] That month, in fact, his affairs had already improved, since the artist wrote again on 25 July about the royal commission for a large altar painting, *The Preaching of Saint Bernardine of Siena*, to decorate the Basilica of San Francisco el Grande in Madrid. The order came directly from the Minister of State, the Count of Floridablanca. Other painters from the Academy also took part, and the artist was glad to be involved in "the greatest undertaking in painting that Madrid has offered", and asked him to show the letter in Zaragoza to "those contemptibles who did so much to discredit my competence".[17] By early August, he had already started the preparatory sketches for the great picture, and on 29 August he wrote to Zapater: "If you were thinking that all those Saragossans are on my mind, that is not so, for now I feel as if I were born on another planet."[18] From his remarks to his friend in the letter of early October, it seems Goya expected to receive 30,000 *reales* for this picture, but he was paid only 6,000 *reales* in late 1782 and another 4,000 in June 1785, a few months after the presentation of the works at the end of 1784. He had had to send a memorial to the Count of Floridablanca, which he did through the influential Antonio Ponz, a great scholar and academic who was by then writing the last volumes of his essential work, the *Viage de España* (Journey through Spain). Goya requested an increase in the payment along with two other artists, Gregorio Ferro and José del Castillo, who had also painted pictures for San Francisco. The money was granted, but the record of approval bears an apostille that has been considered to be in Floridablanca's own hand. It reveals the minister's unenthusiastic opinion of the quality of the works by the three artists, which may explain why he appears to have distanced himself precisely in 1784: "let a further 4,000 *reales* be remitted to each one; although the pictures have not been up to much, it is true the ones by these are the least bad."[19] It is possible Goya already knew of Floridablanca's displeasure at the result of the pictures for San Francisco el Grande, his own included, because the expectations he had had in previous years of the minister's support in obtaining a position in the king's service had vanished, and he wrote to Zapater in January 1785 that: "There is no news about my affairs, nor anything from above, and I don't think there will be…"[20]

Patrons and institutions

We do not know all the commissions Goya received during that early period in the 1780s, but he was able to paint portraits of figures of some note, such as Antonio Veyán y Monteagudo, a professor of the Universidad Sertoriana in Huesca who was appointed to the Supreme Council and Chamber of Castile on 14 May 1782. The artist finished his portrait in October that year, and was paid 35 simple doubloons, about 5,000 *reales*, a sum consonant with what was generally paid for a portrait of this size. It was still an early work resonant with the influence of one of the courtly portraitists of the previous reign, Antonio González Ruiz, but besides the conventional presentation of the wealthy and studious figure and his setting, there is an astonishing new psychological penetration as Goya employs his characteristically unflinching realism to capture the character of the sitter. 1783 certainly marked the beginning of a new clientele for Goya. Ever since his arrival in Madrid in 1775, his clients had been restricted to those procured for him through his family relationship with Francisco Bayeu, or through a few Aragonese contacts, including the project for the great fresco at El Pilar in Zaragoza and the portrait of Veyán y Monteagudo. One result of this Aragonese influence was another altar picture, *Our Lady of the Pillar Appearing to Saint James the Apostle*, for the church of Urrea de Gaén in the province of Teruel,[21] painted between 1782 and 1783 and commissioned by the Duke of Híjar, a ducal house of Aragonese origin. The Duke also requested several other paintings for this place and other localities in the duchy, such as Vinaceite and Puebla de Híjar, from two other artists connected with work at court, José del Castillo and Goya's younger brother-in-law, Ramón Bayeu. Goya was paid 3,000 *reales de vellón* for the picture in April 1783, a sum collected by Zapater in Zaragoza in repayment for aiding the artist's parents, siblings and relatives over the two previous years. At the end of 1783, for example, the artist painted a portrait of the Count of Gausa, the finance minister since 1765, who had received the Order of Charles III the previous May, although no documentation is preserved on the picture's commission and payment, and Goya does not mention it in the extant correspondence. This large portrait must have had a public destination, perhaps the count's office in the Ministry, not only because of its size and format but also because two contemporary three-quarter-length copies are preserved, perhaps painted for another official purpose or for his family. The great portrait,

11. Águeda-Salas, letter to Zapater, no. 7, December 1778, whereabouts unknown.

12. Antonio Matilla Tascón, "Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid", *Villa de Madrid,* no. 58, 1978-81, pp. 17-20.

13. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 29, 13 November 1780, Museo del Prado. See note 9. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 128.

14. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 33, 23 November 1782, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 131.

15. Águeda-Salas, op. cit., letter no. 20, 14 July 1781, whereabouts unknown. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 117.

16. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 27, undated, but written shortly after 6 October 1781, Museo del Prado. Published by A. Matilla Tascón, "Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid", in *Villa de Madrid,* no. 58, 1978, p. 18.

17. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 21, 25 July 1781, whereabouts unknown. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 118.

18. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 23, 29 August 1781, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 120.

19. In Conde de la Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, su obra,* Madrid, 1887, pp. 179-181, and compiled by Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 62, note 6, pp. 128-129.

20. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 60, 14 January 1785, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 158.

21. Destroyed during the Civil War (1936-1939). Only a black and white photograph remains, but the preparatory sketch is preserved (private collection, Madrid).

acquired in 1993 by Banco de España (p. 59) owing to the role played by the minister in the founding of Banco de San Carlos, is similar to that of Veyán y Monteagudo in its approach to the character, the use of the setting, the strong and assured technique and the potent colouring, but it is more advanced in its representation of power and the evident nobility acquired by the sitter.

1783 was also the year when Goya came closest to Floridablanca, as seen in his letters to Zapater. He painted a large portrait of him (p. 53) that was commissioned in January and whose original destination is unknown, though the details of its abundant iconography reveal the count's political facet, with references to the engineering projects he had under way, as well as his cultured patronage of the arts, with Goya himself approaching the minister to present a sketch for his approval. On 26 April, he remarked to his friend that: "All day today, I made a painting of Moñino's head in his presence for his portrait, which turned out to be a good likeness and he is very satisfied. I shall tell you the result."[22] He wrote again in July, saying of the Minister of State that "on some days I spent some two hours in his company, and he told me he will see what he will do for me",[23] as though besides painting the count's portrait or portraits, like the one that shows the foundational document of Banco de San Carlos (Madrid, Museo del Prado), Floridablanca (p. 57) had also promised Goya a stable post in the royal service. The artist wanted to move a step further towards appointment as the King's Painter, but he would have to wait for this until 1786. Nothing is known about the payment for either this portrait or that of Gausa, but they would probably both have fetched an amount close to the 5,000 *reales* he had been paid the previous year for the portrait of Veyán y Monteagudo. After Floridablanca showed strong support for Goya from about 1781 to 1783, however, the promising situation seems to have come to an end. We cannot know what really happened between Goya and Floridablanca to curtail the latter's favourable attitude towards the artist. In a letter of 7 January 1784, Goya writes to his friend: "… there is no news about my affairs as far as Señor Moñino is concerned, and even less since before I made his portrait, but I shall not press him in any way, for everyone who understands these things tells me that silence is a good sign and I haven't had any approach from him: the most he said after showing his satisfaction was: 'Goya, we'll see later…'".[24]

Nor does it appear to have been Floridablanca who introduced Goya to the Infante Don Luis de Borbón, who lived apart from the court with his family in the palace of Arenas de San Pedro, since although it is true that the minister had a political relationship with the king's brother, he would never have given his official support to what Goya actually did, which was to construct an extraordinary family iconography parallel to that of the royalty. There is a large gap in 1783 in Goya's correspondence with Zapater, but it is possible he told him in one of the missing letters how he had been introduced to the Infante. It could have been simply through his brother-in-law, Marcos del Campo, married to María Bayeu, whose wedding was described by the artist to his friend in a letter of early March that year, and whose brother, Francisco del Campo, was Don Luis's secretary in Arenas, where, Goya says, "he is the master and, they say, a man of great talent".[25] Goya's relationship with the Infante and his two visits to Arenas de San Pedro in the summers of 1783 and 1784 not only benefited his painting, since he had a great opportunity to demonstrate his artistic skill by tackling new formats like the large family portrait or the equestrian portrait of Don Luis's wife, María Teresa de Vallabriga, but they also brought him considerable financial gain. Goya tells his friend Zapater about the gifts and payments he received from the Infante. During his first stay in Arenas, he received "one thousand *duros"* for the four medium-format pictures he had painted. The *duro* or *peso duro* was the *real de a ocho* or 'piece of eight', worth eight *reales*, so he had been paid 8,000 *reales*. For his wife, the Infante also gave him a dress "embroidered with gold and silver thread, worth some thirty thousand *reales*, according to what the wardrobe-keepers told me." The following year, in October 1784, he was paid 30,000 *reales* for the two pictures he painted that summer, the equestrian portrait, now lost, and that of the family (Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo [Parma]), and "his Highness" helped to procure a chaplaincy for Goya's brother, Camilo, at his church in Chinchón.

The other great figure for whom Goya worked in 1783 was Gaspar Melchor de Jovellanos, who had returned to Madrid in 1778 as a magistrate of the Royal House and Court. He was also a member of the Academy of San Fernando, to which he had been admitted on the same day as Goya in 1780. The same year, he also joined the Council of Military Orders and received the cross of the Order of Alcántara, while in 1782 he formed part of the committee that set up Banco de San Carlos. It was through the mediation of Jovellanos that Goya received the commission in 1783 for four large canvases for the high altar of the church of the College of the Order of Calatrava in Salamanca, possibly after he had portrayed him at the beginning of that year or the end of the previous one (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias). There is no information on the commission for the portrait, which is stylistically more advanced than the one of the Count of Gausa, and in which Goya reflected his knowledge of English portraiture, possibly even drawing inspiration from a work by Reynolds.[26] The elegance of Jovellanos's figure, a quality attained by Goya for the first time in his portraits so far, is also evident in those of Floridablanca – both the large official portrait and the one showing the minister presenting the foundational charter of Banco de San Carlos (p. 57) – and demonstrates the artist's progress in this fundamental facet of eighteenth-century painting. The pictures for the College of Calatrava were four large canvases, lost during the Peninsular War: *Immaculate Conception*, whose preparatory sketch is preserved (Museo del Prado); *Saint Raymond of Fitero Dubbed a Knight*; *Saint Benedict Destroying Idols* and *Saint Bernard Embracing the Cross*. The paintings were praised by Jovellanos and by Isidoro Bosarte, historian and secretary of the Academy of San Fernando, and Goya was paid 400 doubloons for them in October 1784.[27] This was a fairly high sum, equivalent to more than 12,000 *reales*. By the end of the year, between his earnings for his work for the Infante and the pictures for the Order of Calatrava, Goya had collected more than 40,000 *reales*, and on 3 November he wrote to Zapater: "On the advice of some friends of mine in Madrid, I have taken fifteen shares in the national bank; I shall probably buy twenty-five, as long as all my money doesn't disappear into thin air, as unfortunately it tends to do in this world."[28] These are the "*vales*" listed in the *Italian Notebook*, as mentioned above.

The portraits of the Directors of Banco de San Carlos in the eighteenth century

In the General Assembly of the shareholders of Banco de San Carlos in December 1784, when the directorial positions were renewed for the first time, it had been proposed that the directors be portrayed by artists of their choice so that their images could hang in the Assembly Hall. The project was to be financed by the Bank, and on view in the current exhibition are the works that were painted in that early period of the financial establishment and social and political diffusion of the Bank. There is no record of how these works were commissioned, but it does appear that the Directors could freely choose the artist they wanted to be painted by. The first to be finished, very soon, was Goya's portrait of Joseph del Toro Zambrano, for which he was paid 2,328 *reales*, disbursed in April 1785 to the chief clerk of the bank's General Bookkeeping Department, Juan Agustín Ceán Bermúdez. At that point, the artist was about to be appointed Deputy Director of Painting of the Academy of San Fernando, a post with a remuneration that he mentions himself in one of his letters as 25 doubloons (25,000 *reales*) a year.

There are no records in the Bank of payments for a portrait of Gregorio Joyes, who had been the correspondent of the French bank Greffuhle, Montz y Compañía and the director of the company created by his father, Patricio Joyes y Darcy, as well as a Director of Banco de San Carlos between 1782 and 1784.[29] He relinquished his biennial post in 1784, but no portrait of him is known, and there is nothing to explain why one was not painted. In 1786, however, payment was made for the portrait of the Marquis of Matallana, who was painted in Parma by an artist from that city, Pietro Melchiorre Ferrari. Matallana was one of the creators of the Bank in 1782, but on 18 June 1783 he had been appointed minister plenipotentiary to the Court of Parma, where he arrived in November that year. Perhaps it was because Joyes was not portrayed, possibly because his business took

22. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 44, 26 April 1783, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op.cit.*, p. 142.

23. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 45, 9 July 1783, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 142.

24. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 50, 7 January 1784, former Zuloaga Collection. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 145.

25. Águeda-Salas, *op. cit.*, letter no. 43, March 1783, Fundación Lázaro Galdiano. José Manuel Arnáiz, "Goya y el infante Don Luis", in the catalogue of the exhibition *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "Infanta María Teresa de Vallabriga)*, Zaragoza, 1996, p. 22.

26. The portrait of Jovellanos almost certainly draws inspiration from a famous work by Sir Joshua Reynolds, *Portrait of John Musters*, c. 1777-1780, Washington, The National Gallery of Art. Perhaps known through prints, the elegant pose, the objects carried by the sitter and the background landscape with its distant sea are all similar to Goya's portrait. Reynolds in his turn cites the *Resting Satyr*, a classical sculpture by Praxiteles that was known through Roman copies, of which one is currently preserved in the Museo del Prado (Inv. E-30).

27. The record of payment, preserved in the Archive of the Museo del Prado, was published by Zapater y Gómez, 1868, pp. 33-35, and collated by Águeda-Salas, *op. cit*., 1st ed. 1986, letter 57, p. 121, in note 14. With information on the works, Goya's delivery document, and the publication of the sketch of the *Immaculate Conception*.

28. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 56, 3 November 1784, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 153. Matilla Tascón, *op, cit.*, pp. 17-20, does not report any other deposit by Goya at Banco de San Carlos at this time or later, but these are without doubt the 15 shares that Goya notes down in the *Italian Notebook*, p. 65, "Numeros de acciones del Banco/Día 15".

29. Information on the Joyes, a family of Irish origin, is compiled in Mónica Bolufer Feruga, "El cáliz irlandés o la memoria del origen", in *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: apología de las mujeres,* Universitat de Valencia, Valencia, 2008, ch. IV, pp. 43-46.

him elsewhere after resigning his post, and because Matallana had his portrait sent late from Parma that the Bank decided to have the next portraits done by only one artist, and the question may well have been settled by Ceán. Ceán's knowledge of art, especially painting, had undoubtedly earned him the esteem of this new social class which had not emerged from the aristocracy, and whose representatives wished as they came to power to move confidently in what for them was the new and difficult world of art. It is possible that Ceán supported the choice of Goya for the execution of some of the portraits mentioned above, like that of Gausa and even those of Floridablanca, particularly the one showing the minister with the foundational document of the Bank, and this would have paved the way for the later commissions. In 1786, then, after the portrait of Zambrano, Goya painted those of the Marquis of Tolosa, the Count of Altamira and King Charles III, all to hang in the large General Assembly Hall. On this occasion, Goya was directly paid the sum of 10,000 *reales de vellón* on 30 January 1787, an operation recorded in the Bank's Directorate of Daily Transactions (p. 25).

To understand Goya's rise, it must be borne in mind that he was appointed on 7 July that year to the position of King's Painter, with an annual salary of 28,000 *reales de vellón*. He had reached a position he had been struggling to attain since the end of the previous decade, and which he thought he had assured himself through what he had seen as the esteem of Floridablanca, but which finally came to him from the direct influence of his brother-in-law and of Mariano Salvador Maella, who needed the collaboration of tried and trusted artists like Goya and Ramón Bayeu in order to cope with the new commissions from the king and the Prince and Princess of Asturias. In 1787, Goya moreover concluded another portrait for the Bank, that of Javier de Larumbe, who had been Director of Drafts. For this he received 2,200 *reales*, also directly, plus another 200 for the gilding of the frame, and the following year, 1788, he finally painted the last of his portraits for the Bank, that of Francisco de Cabarrús, its promoter and founder. For this work, regarded by many as one of Goya's most surprising and modern paintings, the artist received 4,500 *reales de vellón* on 21 April 1788 "for the painting and the gilding of the frame of the full-length portrait". It was possibly in this later period that he also painted, albeit privately, the *Portrait of Ceán Bermúdez* (p. 79), one of the most beautiful examples of the portraiture of the intellectuals and collectors of the time, combined in this case with the exceptional fact that the sitter was a friend of the painter's, something which had not often occurred before.

Modern Goya for a modern Bank

Between 1784 and 1788, Goya had managed to establish himself in the rarified atmosphere at court while obtaining commissions completely unrelated to the king that touched on different facets of artistic production: altar pictures, genre painting, and above all portraits of such significant figures as the Secretary of State, the finance minister, Jovellanos and the Directors of Banco de San Carlos, as well as the Infante Don Luis de Borbón and even the king himself, and other patrons and friends including the Duke and Duchess of Osuna and the Count and Countess of Altamira. In the letter where he informs Zapater of his appointment as King's Painter in August 1786, he tells him: "I have now established an enviable way of living. I do not wait on anyone in antechambers, and if anyone wants anything from me they must come to me; I have made myself more in demand and unless it is a person of some rank or a friend I do not work for anyone; and to the extent that I have made myself so in demand, they don't stop coming to me (and they still don't). I don't know how I shall be able to cope…".[30] It was not easy, and not even Francisco Bayeu or Mariano Salvador Maella, who occupied the highest positions among the artists of the court and the Academy of Fine Arts of San Fernando, had managed to build up a similar clientele. Antonio Ponz and Ceán Bermúdez, two of the beacons of artistic culture in the last third of the eighteenth century, never showed the same support for any other artist of the period as they did for Goya, clearly indicating their recognition of his quality and uniqueness. From the point of view of his relations, his social skill, his diplomacy and, in another dimension, his finances, the artist's *modus operandi* also constituted something of a novelty. Not even Mengs, during his period in Spain, had attained such a social category, and neither does he appear to have achieved his economic position or his lifestyle, let alone his public recognition. By 1790, Goya was already telling Zapater that "I happen to be a man who is known by everybody from the King down".[31] These words, and many others like them that appear in his correspondence with Zapater, are essential for casting light on an artist like Goya, on whom there is little reliable information that does not form part of his later legend. The inclusion of the artist's own self-portrait in the portraits of such significant figures as Floridablanca or the Infante Don Luis, and the culmination of this in the *Family of Charles IV*, was something none of his colleagues had managed or even dared to do. Mengs had introduced himself into the grandiose *Adoration of the Shepherds* that he painted for Charles III, who had it hung in his own bedchamber, and Goya, with great boldness given his age and circumstances at the time, had portrayed himself in a similar manner in *The Preaching of Saint Bernardine of Siena*, the great canvas for San Francisco el Grande. Nor was it easy for the artists of that period to make as much money as passed through Goya's hands in the 1780s and the following decades. There are no comparable reports on other painters, and some, like Luis Paret y Alcázar, an artist of some renown, are shown by their wills to have died penniless. Goya's accounts, which have been discussed above and on which the archives of Banco de España preserve essential information, reveal his finances and the way in which he invested his earnings with the advice (though not always) of his friend Zapater.

In the same letter in which he announces his appointment as King's Painter, he also informs Zapater of his earnings. He was making some 28,000 *reales* a year from his commissions, in addition to which he had his salary at the Academy and the return on his shares, which came to another 12,000 to 13,000 *reales* per year. To this, he was now going to add the 15,000 he would earn in the new post. There was a vast difference between the news he had given Zapater in November 1782 and what he achieved in 1786 and thereafter. In that earlier year, he saw a fall in his living standards, still not especially buoyant: "Christmas is coming and I collect my pay. All I can do is collect it, and it won't last long for I can assure you that if they don't pay for the painting and I have other demands on me, I shall have to cut back and restrict myself to the servant and household necessities…".[32] While there is no information on the lifestyle of, say, Francisco Bayeu, there is plenty of it on Goya. In 1786, as soon as he started to have money, he quickly bought a fine carriage ("there are not three like it in Madrid", he says) and went on holiday to Valencia with his wife, an extraordinary thing to do at the time. By 1790, he was expressing a desire to live well on what he made from his work, and he even cherished a hope of "liberty", meaning living only off what he had done on his own account, not for the king or private patrons. Goya earned, spent and was generous, and indulged his own tastes and whims: "I cannot do more than I am doing at present. My situation is very different to what many think, because I spend a lot, because I choose to and because I like to."[33] Such a way of thinking and acting was closer to the situation enjoyed by artists in other countries, which Goya wanted for himself. By then he thought he might free himself from the court and his private clientele if he devoted his efforts to the production of prints and cabinet pictures to be sold independently. In this respect, however, Spain differed from other European countries like England, France and even Italy, where there was a free and active clientele that purchased prints and satirical cartoons or commissioned cabinet paintings to decorate stately homes, and increasingly large numbers also for the homes of the bourgeoisie, a new social class that had become consolidated throughout the eighteenth century but was not yet widespread in Spain.

Banco de San Carlos formed part of the modern mentality that was emerging principally from merchants and entrepreneurs like Cabarrús. In his case, moreover, his French origins made him more open-minded in matters of both financial management and political affairs. Most of those who lay behind the origins of Banco de San Carlos were Basque or Navarrese, coteries with an immense influence at court. The first royal debentures and the Bank's shares meant support for those who had a business or, like Goya, made money from their work, providing them with guaranteed investments

30. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 81, 1 August 1786, New York, Morgan Library. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 175.

31. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 117, 20 February 1790, whereabouts unknown. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 214.

32. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 33, 23 November 1782, Museo del Prado. English translation: Symmons, *op. cit.*, pp. 131-132.

33. Águeda-Salas, *op. cit.,* letter no. 117, 20 February 1790, whereabouts unknown. English translation: Symmons, *op. cit.*, p. 214.

of a kind unknown in Spain until then. The idea that the portraits of the directors should hang in the Bank's Assembly Hall had no precedent in Spanish tradition other than the abundant portraits of bishops and archbishops in the chapter houses of cathedrals, as their significance was not the same as that of the galleries of ancestral portraits in the palaces of the nobility. The portraits of bishops had always conformed to a predetermined iconography in which the passage of time was marked by slight differences in their physiognomies. The portraits of the nobility had also had a rigorously standardised presentation centred above all on showing the high social position and dignity of the sitters by means of armour, swords and staffs of office. The faces, however, had the uniformity imposed by genetics, and there were only minimal differences between figures from the sixteenth and the eighteenth centuries. The opportunity that now presented itself to Goya was unique, and it is possible that other artists of the time would have proved unable to produce portraits like his, which do not even conform to an identical and conventional arrangement in each case. In fact, Goya's portraits for the Bank have no uniformity beyond their measurements, and even then not in all of them. Otherwise, every one is completely different to the rest. The General Assembly Hall, where they were to hang, was a room officially representing the Bank and its promoters, but at the same time it was a projector for the excellence of those portraits, which were going to be in full view of a large public that included shareholders and visitors to the Bank. Goya's image certainly benefited greatly, and his name started to spread outside what until then had been the confines of the king's pleasure palaces or the circles of some of the noblemen he portrayed. It is no coincidence that upon the death of the finance minister, the Count of Gausa, Goya was asked to do the preparatory drawing for the print (Museo del Prado) to illustrate the funeral eulogy written by Cabarrús (p. 28), which was published in late 1787 or early 1788. Goya took the image from the portrait of 1783, doubtless known in the Bank, which took part in the organisation of the funeral ceremonies.

Goya's portraits for Banco de San Carlos reveal the steady rise of a genius in the short period between 1785 and 1788, with no need to include those that now belong to the institution but belonged at the time to the sitters. If we compare them to those executed by the other two artists who made contributions to this project, the Italian Pietro Melchiorre Ferrari and the Spaniard Francisco Folch de Cardona, themselves by no means untalented (pp. 63 and 71), the difference with Goya's works is nonetheless evident. It resides primarily in the attraction exerted by Goya's portraits upon anyone who pauses in front of them. Each of his sitters, with their different characters perfectly rendered, is endowed with a realistic new expressive depth. The gazes, fixed on the viewer, define each one, with his severe or crafty character, his brilliant intelligence or his aristocratic confidence, and all are expressive of a dignity that seems to be inspired by the finest examples of the Italian Renaissance. The light, one of the supreme talents of Goya as a painter, here defines the different compositional structures and the sitters, the space and its depth, almost worthy of Velázquez, while perfectly reflecting both matter and the impalpable clarity of thought, and so revealing the characters of those who truly played a leading role in the Enlightenment. The incomparable technique, precise, direct and economical, successfully renders every variety of material and every nuance of chiaroscuro, adapted in each case to the situation and personality of the sitter. Goya is capable of painting a magnificent portrait of the Count of Altamira, whose diminutive stature, commented on by his contemporaries, goes unnoticed owing to the artist's skill at presenting his figure. Standing out above them all is the portrait of the imposing figure of Cabarrús, whose green suit (the symbolic colour of money) disguises his direct link with his model, the buffoon or actor *Pablo de Valladolid* by Velázquez, from whom Goya has taken the forward movement in an undefined space. The recent acquisition of a later portrait of Cabarrús by Agustín Esteve, who collaborated with Goya on the copies of the royal portraits and those of the Duke and Duchess of Alba, evidences the great master's creative thought and his technical ability through comparison with the interesting image painted by his collaborator.

The nineteenth century

The present exhibition continues and concludes with the development in the course of the nineteenth century of the Crown's financial institutions, Banco de San Fernando (founded in 1829) and Banco de Isabel II (founded in 1844), which culminated in the creation of Banco de España. As in the previous century, priority was still given to portraits of figures linked to the institution, and although there is no artistic personality of Goya's stature during that period, the new works were commissioned from the finest portraitists of the time (or bought by Banco de España in later years) such as Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega and Federico de Madrazo, who produced images of the kings and queens and of the directors of the institution. An important part of the exhibition also deals with documentation related to the nineteenth century.

The Requisite Portraits. Romantic Epiphanies of Power and Money at Banco de España

Carlos G. Navarro

Banco de España holds a painting collection with nearly fifty works from the nineteenth century. They include a very high predominance of portraits, which are moreover the only works from the period that were commissioned or purchased by the bank from their artists. This set of paintings is therefore naturally linked to the history of the establishment, and of the various institutions which form it, as it acquired definition over the course of that century and eventually became the powerful organ for the control of money and credit that it is today.

In nineteenth-century Spain, bankers – including, incipiently, certain private banks – became the main collectors of early art and the principal patrons of contemporary art. Far from rivalling them, the first institution to represent them, and the one which was eventually to govern them, itself had a tempered relationship with the fine arts, which were required above all for iconographic representation. Indeed, the formation of the gallery of portraits of the founders of Banco de España, whose identities were thus immortalised, was perhaps the only challenge to the transitoriness of the institution in the first half of the century.

The portraits which have come down to us therefore acquire a clear and precise value consonant not only with putting a human face on an institution born under the sign of Enlightenment progress, but also with the Romantic vindication of the individual as the measure of all things. Those responsible for Banco de España understood the importance of its visual association with political power, and they began by recalling its royal founders in a series of portraits that now make up the most important succession of artworks preserved at the bank. Portraits of monarchs, which were apt to be hung in the position of honour in the boardrooms or assembly rooms of the banks they were destined for, thus identified the principal validators of their public policies. Such a link was precisely what determined the public nature of the institution. Besides honouring their sovereigns, these banks also left memories of the distinguished appearance of their main luminaries. The portraits, all of men with the exception of the occasional queen, became the principal ornamentation of the building that housed the bank during the nineteenth century, making it a place redolent of sturdiness and respectability.

The succession of royal portraits accumulated in this collection was moved about a good deal during the nineteenth century. The pictures went from one room to another of the bank's old headquarters until they were found a place where they could remain with dignity. This is confirmed by their changed locations in the various inventories of the collections after the end of the reign of the monarch they represented. In a way, these appearances and disappearances from the bank's walls recall an entertaining story by Mesonero Romanos called *El retrato* (The Portrait).[1] There, the portrait of a friend of the narrator's goes through numerous vicissitudes from the moment when it is painted and presented to the sitter until after his death, when it is exposed to an imaginary string of misadventures by his widow. These end only when it is finally bought by the writer. The tale is a romantic nightmare about the fragility of personal identity as invested in the fortunes of a painting, but it almost seems to come true in the fate of the portraits hung on the walls of Banco de España.

Besides the royal portraits, the historical nucleus of the collection was completed and the institution's identity cemented by the sporadic appearance of portraits of the historical figures most closely linked to the creation of each of the institutions that gave rise to Banco de España. A board meeting of 18 May 1881 established a more or less organised protocol for the formation of the bank's own portrait gallery, to be made up essentially of pictures of its governors, the principal source of its artistic patrimony. Guidelines were laid down for portraits of directors, which were supposed to imitate that of Juan de Trúpita, painted by Rafael Benjumea[2] (p. 94). These instructions put an end to the spontaneous decision-making that had led to the anarchic and irregular nucleus of the collection, and they definitively consolidated the role of portraits as its central substance. However, beyond the orderly material history that can be followed in the documents associated with this collection, the ideological shifts undergone at each moment by the directors of the institution can be glimpsed more clearly in the years before its normalisation, when painters received commissions that were based less on institutional practices and more on individual volition or specific junctures. For those running the bank, the process of selecting the painters, all obviously active at court, meant adopting a position on Spain's complex cultural scene.

The starting point: the portraits in adulation of Ferdinand

It is therefore logical that the first clearly identifiable set of nineteenth-century portraits should be those of Ferdinand VII. It is well known that "*el deseado*" ("the desired one"), hungry for much-needed propaganda, exercised iron control over his own artistic image in order to stabilise his fearful silhouette on a throne subjected to a wide variety of serious tribulations in a very short time. With Goya (1746-1828) now replaced by Vicente López (1772-1850), a grandiloquently evocative image of the monarchs of the *Ancien Régime* was consolidated at Ferdinand's court. It was repeated countless times in spite of its anachronism, although it was not continued after his death. The artists who produced these authorised images of the monarchy, icons of adulation for King Ferdinand, displayed a spirit of fidelity to the monarch that bordered on devotion, and therefore remained far from the critical profundity of the Enlightenment portraits known to the previous generation. In the middle of 1828, Banco de San Carlos commissioned what must undoubtedly be considered the most important of the set of portraits of Ferdinand VII now held by Banco de España. Vicente López, the portraitist of Ferdinand *par excellence*, acknowledged the request to paint it but took so long to deliver the work that it was eventually paid for in 1832 by the institution's successor, Banco de San Fernando. The results, however, came as no disappointment, and the portrait must be regarded as the natural historical continuation of the spectacular group of works by Francisco de Goya preserved by today's institution.

Designed on the basis of a drawing now at the Biblioteca Nacional which was meant as a study for another propaganda portrait[3], the great picture of *Ferdinand VII Seated* (p. 107) is one of the choicest examples of the royal portraiture of the period, and the sincerity of its depiction of the king's bloated and insensible appearance is a singular contribution on López's part. In the drawing, López showed the monarch next to his brother, both posing as patrons of the Fine Arts. The artist never painted this image as he had prepared it, and Carlos María Isidro distanced himself gradually from his brother until their relationship became one of overt hostility, evidently accounting for his omission from the iconography. López then individualised the monarch in another drawing where he now appears as seen in our painting, and which must therefore be regarded as the second step in its creative process. The painter certainly accomplished his purpose of adulation, but although he was not possessed by the critical spirit of the Enlightenment, it is clear that his was an analytical talent that could not overlook the king of Spain's impoverished human qualities.

1. Ramón de Mesonero Romanos, "El retrato", in *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Enrique Rubio Cremades. Madrid, Cátedra, 1993. 136-46. On the story, see Russell Sebold, "Comedia clásica y novela moderna en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos", *Bulletin hispanique* 83.3-4 (July 1981), pp. 331-377; Leonardo Romero Tovar, "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela", *La lira de ébano: escritos sobre el romanticismo español*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010, pp. 235-53; Ramón Espejo-Saavedra, "Relato y ensayo en 'El retrato' de Mesonero Romanos", *Decimonónica*, vol. 10, no. 1, pp. 64-77.

2. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso: *Colección de pinturas del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988, p. 166.

3. On this portrait and its drawings, see José Luis Díez: *Vicente López (1772-1850)*, 2 vols., Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 92-93.

Nevertheless, the earliest royal portrait from that reign preserved in the collection, once attributed to José de Madrazo (1781-1859)[4] and now duly reassigned to its true author, Zacarías González Velázquez (1763-1834)[5], is of another order altogether. It shows the monarch *Ferdinand VII* (p. 103) beneath a canopy, and next to him a throne with his monogram embroidered on the back. Resting on this is his royal mantle, while his crown lies on a table on the other side. The king wears the uniform of Captain-General with the sash of the Order of Charles III and the insignia of the Golden Fleece. This, then, is a state portrait in which, as Gállego stated in his description, the monarch appears to be aged about forty, which would date it to the early 1820s. The exact provenance of this portrait is not known, although it has been associated in the past with an old reference to a portrait of the king painted for a private individual, something hard to reconcile with the highly official nature of the composition. However, it is known to have been used in the public functions held for the marriage of Ferdinand VII to Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies, his fourth wife, since the portrait was by then at Banco de San Fernando.[6] It must, then, date from before 1828, the year when López's work was commissioned. The drawing is inconsistent, as is appreciable in the perspective of the architecture and the slightly deformed throne. The synthetic and liquid brushwork meanwhile simplifies certain features, such as the chimeras that serve as legs for the table. Nevertheless, the artist put some concentration into the figure of the monarch, whose inexpressive, idealised and immobile face is softly illuminated. On the other hand, intensely contrasted lighting is used to model the body and especially the legs of the king, to a certain extent disguising the portliness of his forms. The painting was undoubtedly of low quality for the important institution it belonged to, and in particular for the culture of adulation in Ferdinand's court, where a work like this must soon have been judged unfashionable. Above all, however, it is a portrait bereft of any human trace of the king. His features are recognisable, but they harbour no expression of any kind, nor can his character be inferred.

Within the same class of hermetic effigy, the institution also preserves an interesting pair of portraits representing *King Ferdinand VII* and his fourth and last wife, *Queen Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies*, painted by Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853) (p. 95). They are dated 1833, the last year of the monarch's life. Though idealised, the king appears with more heavily marked features than in earlier canvases by the same artist. He wears the Golden Fleece on his cravate and the sash and Grand Cross of Charles III, while the queen appears with the Order of María Luisa. The format is similar to that of the pair at the Prado, dated 1825, which come from the collection of the Infante Sebastián Gabriel de Borbón, and show the same king with his third wife, Maria Josepha Amalia of Saxony.[7] Together with the two portraits previously discussed, the two by Luis de la Cruz complete a uniform set of artworks, all painted by artists loyal to the monarch and established at court who helped in one way or another to extol the figure of the king. López and González Velázquez were close supporters of his absolutist regime, as one might have expected, and took an aggressive stance on the formation of his courtly image. Luis de la Cruz's support for the absolutist regime went from the necessary adaptation and acceptance of the new situation to a committed defence of Ferdinand's absolutism as both a painter and a militant, for he fought against the liberal factions at court and worked actively to secure their removal. Indeed, he owed many of the promotions and distinctions he won in the course of his career to his open alignment with the king's most radical beliefs. Nevertheless, neither his works nor González Velázquez's transmit the personality of the sitter, while López, with his flattering skills, analyses Ferdinand VII implacably.

The one discordant note in the absolutist chronology is found in the portrait of *Pedro Sainz de Andino* (p. 105), painted at the very end of Ferdinand VII's reign for one of the bank's first benefactors by Antonio María Esquivel (1806-1857), a liberal painter, ideologically opposed to the absolutist regime, who enlisted as a combatant against the Hundred Thousand Sons of Saint Louis.[8] Sainz de Andino, a highly reputed jurist, was here portrayed as the architect of several of the key economic measures of Ferdinand's regime, though the main reason the bank holds his picture is that he drew up the project that became the decree to found Banco de San Fernando, the biggest national economic enterprise of the reign. However, also hidden away in Sainz de Andino's biography are certain chapters going back to his days in Seville – precisely where Esquivel came from – where he was apparently pointed to as a French sympathiser. The presence of this work of 1831 at the bank is an example of an ideological reorientation towards the liberalism of the period. After the monarch's death, neither López nor the painters in his ideological circle received any more significant official commissions from the institution, whereas it was precisely Esquivel and those close to him who assumed some of the most important commissions.

The new liberal images

There is nothing surprising about the choice of Esquivel to portray Sainz de Andino, since the painter's clearly liberal stance made him the obvious choice to immortalise the author of the decree mentioned above. However, neither is it surprising that he painted the portrait more than fifteen years later of *Juan José García-Carrasco* (p. 115), a militant liberal during Ferdinand's reign, who became the founder of Banco de Isabel II. Clearly, the founders of the first great Spanish banks subscribed to the same liberal ideology as that defended by Esquivel, putting themselves at great risk, so we can assume for want of fuller documentation that there was a certain affinity between these clients and the artist. The portrait of *Ramón de Santillán* (p. 119) was painted by José Gutiérrez de la Vega (1781-1865), an intimate friend of Esquivel's as well as a fellow liberal. It is evidently intended as a response – or an artistic accompaniment – to López's portrait of Ferdinand VII, and its boldness, ambition and technical quality make it one of the finest pieces in the bank's collection. While Banco de San Carlos had been transformed under Ferdinand VII into Banco de San Fernando, it was Santillán who engineered the latter's absorption of Banco de Isabel II, and with it the birth of today's Banco de España as a state institution. The response to the royal portrait is therefore fully justified. The image of the three fathers of the nineteenth-century institutions which made up Banco de España were thus painted by artists who did not hide their clearly pro-liberal stance during the years of absolutism.

The political slant shown in the artistic direction taken by the incipient collection is confirmed above all by the choice of Esquivel and Gutiérrez to paint the principal portraits of the new queen. The new portrait commissioned by Banco de San Fernando after the death of Ferdinand VII was thus entrusted to Antonio María Esquivel. The portrait could not be more subtle as regards the liberal concerns over the young queen's ascent to the throne, and the artist took great pains over the work. One of the great pieces of his production in Madrid, it has not always been fully appreciated, and should be viewed as the starting point for a broader range of portraits of Isabella II, all of them of interest. Dressed in the clothing of a little girl, the queen moreover bears the signs of her royalty in a complex image that engages directly with the sovereign's infancy as an allusion to the fragility of the new political regime (p. 111).[9]

In the meantime, Banco de Isabel II also commissioned a portrait of *Isabella II* from José Gutiérrez de la Vega (p. 97). It is to be regarded as one of the finest works in his entire production, and has proved one of the most popular. The work, preserved today at the Museo del Romanticismo,[10] shows Ferdinand VII's daughter beneath a canopy before the throne. To her right, arranged upon a table draped with a cloth embroidered with the queen's arms, are the crown and sceptre, while behind is an open horizon with a landscape and palatial buildings. The queen wears a court dress with a mantle and a sash emblazoned with the decorations of the orders she belonged to, namely that of the Ladies of María Luisa, that of Saint Elizabeth, that of Portugal and that of Our Lady of the Conception of Villaviciosa, with their respective crosses and what appears to be a court medal. As if this were not enough, Isabella holds her hand up to her breast to grasp a miniature encased in a spectacular piece of jewellery from which two thick strings of pearls rise over her shoulders. The dress is particularly sumptuous. White, as befits the Catholic Queen, it is adorned with three flounces of blonde lace with gold braid appliqués, which are also found on the trimmings of the neckline and sleeves. The queen's veil, made of the same type of blonde lace, is as eye-catching and sensual as the rest of her attire, coupled with the fact that the artist has decided to leave her shoulders bare. The mantle of iridescent pink tones with a mauve lining helps to accentuate the model's suggestive femininity, but fundamentally gives the artist an opportunity to insist on her sumptuous appearance. The work,

4. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso: *op. cit.*, cat. no. 89, p. 176.

5. Bertha Núnez Bernis: *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p. 221.

6. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso: *op. cit.*, p. 168.

7. Antonio Rumeu de Armas: *Luis de la Cruz y Ríos*, Gobierno de Canarias, 1997, pp. 105 and 114.

8. Antonio de la Banda y Vargas: *Antonio María Esquivel* (col. Arte Hispalense), Seville: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 27-57.

9. On the complex process of the creation of the image of Isabella II as queen, see Carlos Reyero: "Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina", in Juan Sisinio Pérez Garzón: *Isabel II: los espejos de la reina*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 231-246; José Luis Díez: *La pintura isabelina: Arte y política*, Madrid: RAH, 2010, pp. 33-41; and Carlos Reyero: *Monarquía y Romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, 2015

10. Ana María Arias de Cossío: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid: Fundación Vega Inclán, 1978, p. 77, no. 83, fig. 109; on its identification with the one at Banco de España, Aranzazú Pérez Sánchez: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid: FUE, 2005, p. 428.

then, is composed as an official portrait that could be satisfactorily used for representative purposes and at public functions, just as an establishment like the bank that bore her name would have required.

The painting is signed in Madrid in 1845, the very year it must have been delivered to the bank. In May the following year, the press reported that in preparation for the imminent painting exhibition that was to be held at the Liceo Artístico y Literario in Madrid, Gutiérrez de la Vega had asked Banco de Isabel II for permission to exhibit the portrait. The purpose of that year's exhibition at the Liceo was to illustrate the development of the Spanish School during the first half of the nineteenth century, from Goya onwards, with a display of paintings regarded as of exceptional quality but not normally on view to the public. The artist was duly authorised to show the portrait there.[11]

On its public appearance, the canvas did not go unnoticed. There were many commentators who praised the picture's vaporous effect as one of its greatest virtues.[12] The critic of *El Heraldo* wrote that "it has excellent tonality and is painted with great facility and lightness of touch. It belongs to Banco de Isabel II." Another newspaper, *El Siglo Pintoresco*, described it as possessing "excellent tonality and great veracity", while *El Tiempo* called it a "most beautiful picture that happily unites all the truth required in a portrait with all the idealism that this type of work may allow." However, opinions of the painting's quality do not appear to have been unanimous, since some of the published reviews were more daring, especially in view of the fact that the sitter, Isabella II, was a royal personage. The *Revista de Europa*, for instance, said that the queen seemed to be "covered with a silver veil. The artist has taken H.M. for some sort of *Willi*, and it seems to be painted in smoke rather than oil. The portrait, or whatever it is, is badly drawn, and it is in the hands that this incorrectness is most clearly evident."[13] The reference to smokiness, the criticism of Gutiérrez de la Vega's loose style, and above all the inappropriate remark on the queen, a covert reference to the fact that her shoulders are bare, all show that the work at the Museo del Romanticismo was far from being an image fully adjusted to Spanish taste at that time, and that the richness of the pasty highlights on her dress, an invitation to the sensual gaze, was not to the liking of all those who frequented art exhibitions in the mid-nineteenth century.

Shortly after the closure of the exhibition at the Liceo, in October 1846, the queen was married, and José Gutiérrez de la Vega's picture had another moment of glory when it was placed on the façade of what was now Banco Español de San Fernando, with which Banco de Isabel II had just merged.[14] The same thing would have happened to Vicente López's painting if the artist had delivered it in time for Ferdinand VII's fourth marriage.

Besides what should be regarded as the foremost female portrait in Banco de España's Romantic collection, other pictures of Isabella II have also come down to us. All well preserved, they are of varying quality and artistic interest, but together they make up a historical art gallery of the sovereign linked by a common thread: they were painted by artists who specialised in replicating the works of the leading Spanish Romantic masters, and they cover Isabella II's appearances as Queen of Spain at every age.

After Esquivel's portrait of the queen as a little girl, and before Gutiérrez de la Vega depicted her as a grown woman during the year before her marriage, another artist, possibly Bernardo López Piquer, painted her seated on the throne in a discreet and inexpressive demonstration of artistic talent. In the picture, whose provenance is unknown, the queen, still a very young girl, is assimilated to the décor around her in an image inherited directly from López Portaña. It marks López's sole reappearance – not in person, but in the form of one of his sons – at a time when his style of painting was not greatly valued and enjoyed the favour of only a very restricted public. López's portrait of the *Marquis of Montevirgen* (p. 99) reached Banco de España in the last quarter of the twentieth century, when its fine quality made it a worthwhile investment.

Besides the anonymous copy of the portrait of *Isabella II* (pp. 117) by Federico de Madrazo (1815-1894), a competent painting for representational use that reproduces the most widespread image of the queen but otherwise has no outstanding artistic value, mention must also be made of the imposing portrait of *Isabella II* in court apparel and mantle adorned with heraldic lions and castles, for which Benito Soriano Murillo (p. 123), a habitual collaborator and intimate friend of Federico de Madrazo, was paid 20,000 *reales* in February 1864,[15] four years before the queen went into exile in Paris, never to return to the throne. It is a clear example of the procedure employed by Federico de Madrazo's circle to multiply the number of images of the queen, resorting to well-established repertoires in order to satisfy the insatiable demand for official replicas of the sovereign's appearance during the years of her reign. Soriano Murillo must have based his painting on one of the photographs taken by Laurent (p. 98) in about 1861, where the queen poses with this imposing and emblematic costume. Several copies of these pictures are known, such as those at the Museo del Romanticismo[16] and those at the Museo de Historia de Madrid[17], where she appears adorned with exactly the same decorations and jewels. If the queen did not pose directly for the painter, the fact that he drew inspiration from a photograph would explain the hieratic stiffness of her expression and the lack of resolution in the flesh tones. These qualities, on the other hand, contribute to the iconic purpose behind the execution of this work, which is to show the queen dehumanised and almost transmuted into the concept of monarchy itself, as often occurred in the allegories she came to incarnate. The pose, obviously drawn from a repertoire, also came originally from a photograph, and is recognisable in other paintings produced by Madrazo's circle, although it is not known whether Madrazo ever used it himself. It is exactly the same, for instance, as the one used by Hernández Amores, also a pupil of Federico de Madrazo, for the half-length portrait now on long-term loan from the Museo del Prado to the Ministry of Agriculture,[18] and as that used by Luis de Madrazo for another pair of pictures in the same format, one in the collection of the Comunidad de Madrid[19] and the other, with a slight variation in the left hand, at the University of Granada,[20] to cite only some of the paintings produced by Federico de Madrazo's circle.[21] It is identical to the pose seen in a full-length royal portrait painted by a pupil of Madrazo's and now held by the Museo de Ponce, where it is erroneously attributed to Federico de Madrazo himself. Clearly by a different hand, the anonymous painter of the work in this Puerto Rican museum[22], perhaps Soriano Murillo himself, changed both the background and the costume. The interminable list of variations is the clearest evidence that Federico de Madrazo's circle provided the Isabelline machinery with its most productive source of ideal images of Isabella II. She always appears in them with the required decorum, suitably presented with all her attributes, idealised and bereft of almost any trace of her own personality.

However, the tempered language of Nazarene purism produced some of the other key works in the Banco de España collection. The most important of all the purist works is without doubt the portrait of the *Duke of Osuna* (p. 113) by Federico de Madrazo himself, regarded as a masterpiece of the Spanish Romantic portrait and one of the essential examples of the genre as it developed in the nineteenth century. It is, however, a work that reached the collection relatively late as a result of a late twentieth-century acquisition unrelated to the bank's history, and it is therefore unrepresentative of the acquisitions and commissions around which the core of the collection was formed. However, the bank does hold a painting of extraordinary artistic quality from the end of Federico de Madrazo's career as a portraitist. This is the portrait of *Pedro Salaverría*, dating from 1883 (p. 100). The Museo del Prado has a study of the sitter's head[23] for this work, which was painted by the artist in his last years as an echo of the portrait of Ramón de Santillán, whose measurements it shares and whose pose it replicates. With his delicate and serene manner of representing the most varied figures, Madrazo assumed the importance of the commission and accomplished his purposes. The rigorously drawn composition and the clean modelling of the figure are inspired by the styles of his own sons, showing that the master was still keen to remain abreast of artistic developments in his final years.

The idealist language of purism found a place for itself at the bank, as is demonstrated by the portrait of *King Amadeo I of Savoy* (p. 100) painted by Carlos Luis de Ribera (1815-1891) at what was already a late date for the survival of this style, since the taste for the realism of Rosales and Fortuny was now triumphant. This anachronistic choice laid the foundations for the dominant taste of the portraits which were to arrive at Banco de España for years afterwards, right up to the end of the century. These were marked by a moderately idealised realism, completely lacking in aesthetic commitment and devoted in reality to an immortality of the most lukewarm and complacent kind.

11. The request and the granting of permission are preserved in the Archive of Banco de España, A. 952, acta 127, 16 May 1846, cited *apud* Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso: *op. cit*., p. 172.. The news was immediately reported by the press. It is found, for example, in *La Esperanza*, 22/5/1846, p. 4; *El Heraldo*, 24/5/1846, p. 3.

12. *El español*, 19 July 1846, p. 3.

13. See Aranzazú Pérez Sánchez: *op. cit.*, p. 428.

14. *Semanario pintoresco español*. 1/11/1846, no. 44, p. 1.

15. Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso: *op. cit.*, p. 183.

16. Jean Laurent, *Isabel II, Carte de visite*. Albumen on cardboard, 93 × 57 mm. Madrid, Museo del Romanticismo, CE30000.

17. Jean Laurent, *Isabel II, Carte de visite*. Albumen on cardboard, 92 × 55 mm. Madrid, Museo de Historia, 1991/018/0001-001.

18. Francisco de los Santos (ed.): *Catálogo de pintura y escultura: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente,* Madrid: MAPAMA, 2018, p. 365.

19. Carlos González López and Montserrat Martí Ayxela: *El Mundo de los Madrazo: Colección de la Comunidad de Madrid*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2007, pp. 266-267.

20. Lola Caparrós Masegosa: "Retrato de Isabel II", in *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*. vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 112-114.

21. José Luis Díez: "Federico de Madrazo. El inventario de sus pinturas", in Díez (ed.): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 452, cat. no. 252, lists two others, one at the Academia de Bellas Artes, Barcelona, and the other at the Universidad Complutense, Madrid, which he attributes to Luis de Madrazo or to Soriano Murillo himself.

22. Pérez D'Ors: *Museo de Arte Ponce: colección española*, Barcelona: RM Verlag; Mexico City: Editorial RM, 2016, pp. 90-93.

23. José Luis Díez: *op. cit*., p. 456..

Banco de San Carlos and Banco de San Fernando. The Predecessors of Banco de España

Pablo Martín-Aceña

Banco de España is one of the oldest financial institutions in the world. It was created in 1782 under the name of Banco de San Carlos, and changed its name in 1829 to Banco de San Fernando. A few years later, in 1856, it adopted its current name of Banco de España. It has one of the longest histories of all central banks. It is the third oldest after the Bank of Sweden (1668) and the Bank of England (1694), and was founded before the Bank of France (1800) and the Bank of Portugal (1846).

It was born as a company limited by shares, with private capital and the capacity to issue banknotes convertible into gold or silver. In 1874, it obtained the monopoly for the issue of banknotes all over Spain in exchange for a loan to the national revenue. It came under strict government control in 1949 and was nationalised in 1962, upon which its capital became the property of the Spanish State. In 1994, the Law of Autonomy of Banco de España guaranteed its independence and gave it responsibility for the country's monetary policy. The reform of the Law of Autonomy, approved in 1998, established the integration of Banco de España in the European System of Central Banks together with the other national central banks that were to form the European Economic and Monetary Union and the European Central Bank.

Banco de San Carlos

Banco de San Carlos was founded through a Royal Charter (p. 132) signed by King Charles III on 2 June 1782. Although it was created under this name, it was identified from the start as a genuine national bank, and there were treatise writers of note both in Spain and abroad who called the institution the 'Bank of Spain' from the beginning. One such was José Canga Argüelles, a prominent jurist specialising in fiscal affairs, who catalogued the institution in his *Diccionario de Hacienda* as "the Bank of Spain with the name of San Carlos". The same nomenclature appears in the piece by the Comte de Mirabeau entitled "De la Banque d'Espagne, dite de Saint-Charles".

Banco de San Carlos was constituted as a private establishment, like most of its kind in the rest of Europe, but it fell under the protection of the public authorities, and it was founded to attend to the financial needs of the public revenue. There is no better account of this than a celebrated passage in the exposition addressed to King Charles III on 10 October 1781 by José Moñino y Redondo, Count of Floridablanca, then the prime minister:

> […] the enormous expenses that threatened to be occasioned by the last war made it imperative to seek measures to confront them, since the income of the Crown was barely sufficient for its ordinary expenditure […], in which case it was necessary to resort to the creation of *vales reales* [royal debentures] for a sum of ten million pesos […]. The later increase of this sum with new issues led to the discredit of paper currency, which came to lose 22 per cent of its effective exchange value. It was then that it was resolved to create the Bank to prevent the total ruin of the credit of the State, and at the same time to facilitate public works and the conduct of trade.

Indeed, the Crown's successive continental wars against the great European powers, France and England, demanded a growing volume of expenditure that was not covered by taxes or loans, and so led to the issue of a special type of sovereign debt, the so-called *vales reales* or royal debentures. The first two issues in 1780 and 1781 raised the debt to 229 million *reales*, and a third in 1782 placed it above 452 million.[1] Owing to the unfavourable progress of the wars, the interruption of the supply of silver from the mines of Mexico and Peru owing to the maritime blockade, and a lack of confidence in the financial capacity of the Treasury, there was a rapid fall in the price of the debentures. To sustain their value, it was then proposed to create a national bank to safeguard their market rate and guarantee their conversion into ready currency (silver) when so demanded by the holders.

The original project stemmed from Francisco Cabarrús (p. 134), a brilliant if eccentric French businessman and banker established in Madrid, who was also originally responsible for the idea of the *vales reales*. The Frenchman's proposal received the support of Floridablanca and most of the government, including the finance minister Miguel de Múzquiz, Count of Gausa, as well as the senior functionaries in the Treasury and the entrepreneurs at Court. Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos (two of the most important economists and statesmen of the eighteenth century) and the governor of the Council of Castile, Manuel Ventura Figueroa, declared themselves in favour of the establishment of a national bank as proposed by Cabarrús.

Although the essential goal of the institution was "to deduct the royal debentures and revert them to cash", it was also to have other functions. The Frenchman thought that Spain's backwardness in comparison with other nations was caused not by a scarcity of resources but by inequality in the distribution of wealth and excessively slow circulation. A bank could capture the savings of private individuals and turn them to productive ends, and it would offer a profitable alternative investment for many of private means. Other tasks it could perform included the *Real Giro*, the service that made foreign payments for the Crown with the output of the silver mines, and the administration of provisions for the Army and Navy. The project envisaged a capital of 300 million *reales*, with shares that could be purchased with cash, royal debentures or bills of exchange accepted by solvent traders. It also proposed a directorate made up of eight directors, two in perpetuity and the other six chosen annually at the shareholders' General Assembly.

Discussions on the project were long and laborious. In the course of six months, it was presented for scrutiny to functionaries in the secretariat of the finance ministry, representatives of trade, and critical economists. Floridablanca and Múzquiz made annotations and technical commentaries on the organisation of the institution. On 16 December 1781, the project was submitted to the *Junta de Medios*, the extraordinary financial committee of the Council of Castile, and then to a further extraordinary commission of experts that included representatives of the state councils for war, the Indies, military orders and finance, and of the General Committee for Trade. One of those who most intervened was Jovellanos, who voiced support for the project (perhaps influenced by his personal secretary, Juan Agustín Ceán Bermúdez, a significant figure who was also at the service of Cabarrús), objecting only to the excessive amount of the capital, which he proposed reducing from 300 to 200 million *reales*. He otherwise expressed misgivings at the possible danger of establishing close links between the future bank and the finance ministry, and said he thought it inappropriate for a financial institution to administer provisions.

Notwithstanding these and other amendments, the extraordinary commission voted unanimously in favour of the creation of the bank. It drafted its conclusions for the finance secretary, Múzquiz, who in turn informed the president of the Council of Castile on 18 May 1782 of the agreed necessity to found a national bank under the name of Banco de San Carlos. The Council quickly responded by promulgating the corresponding Royal Charter on 2 June 1782.

1. The *real* was the Spanish unit of account until the creation of the *peseta*, equivalent to 4 *reales*, in 1868.

The articles of the Royal Charter are brief and straightforward. The preamble recalls that there has been a concern since the reign of Philip II to establish public banks or treasuries to facilitate commerce and act as a restraint on usury or monopolies. The first articles then lay down the three exclusive aims of the Bank. The first is to set up a general fund for remittances and reimbursements with the function of paying, advancing and redeeming royal debentures, treasury bonds and bills of exchange. The second is the provision or supply of victuals to the Army and Navy, and clothing for the land troops in Spain and the Indies, for a period of twenty years in exchange for a 10 per cent commission. Finally, the third object was to provide the *Real Giro* service, the payment of debts incurred by the Treasury in foreign countries, in exchange for a commission of 1 per cent. For this purpose, the Bank was given authorisation to "take currency outside the Kingdom".

The Bank's capital was fixed at 15 million strong *pesos* (300 million *reales*), divided into 150,000 shares at 2,000 *reales* each. Shares could be subscribed by "persons of any kind, whatever their status, quality or condition", both Spanish and foreign. The Charter stipulated that the first 75,000 of the 150,000 shares would go to persons "from these Kingdoms and the rest in Europe", indicating that preference would be given to those "born and resident in the realms and dominions of the King". For the rest of the shares, preference was to go to subscribers in the Indies. The shares could be paid for indistinctly in cash, royal debentures, treasury bonds or bills of exchange accepted by accredited traders. The administration of the Bank remained in the hands of the shareholders' General Assembly, where it was necessary to hold a minimum of 25 shares in order to have a vote. The effective management of the institution would be the task of eight directors chosen from among the stockholders, necessarily Spanish subjects and owners of a minimum of 50 shares.

It is known who were the first to subscribe shares in Banco de San Carlos (p. 135). The first thousand shares were bought by King Charles III, the next five hundred by the Prince of Asturias (the future Charles IV), and the five hundred after that by the Princess of Asturias (Maria Luisa of Parma). Coming successively after the royal family are the noblemen, merchants and directors of the Bank, making up the first 6,000 shares in all. Provinces, cities, towns and other localities took almost 10,000 shares, and the municipal granaries more than 9,000. Entailed estates, trusts, universities, foundations, charitable institutions, military orders, religious communities and other organisations subscribed nearly 18,600 among them. When all these shares are added together, they represent a third of the declared capital.

The first General Assembly of the shareholders of Banco de San Carlos (p. 136) was chaired by Manuel Ventura de Figueroa, president of the Council of Castile. It was attended by 85 stockholders and delegates. For the six directorial posts, the assembly unanimously elected the Marquis of Astorga and Count of Altamira (who was to chair many later meetings as the oldest board member); Gregorio Joyes; the Marquis of Matallana; Juan Bautista Ross; José del Toro Zambrano; and Pedro Bernardo Casamayor. In addition, Juan Provihlet, Ramón Talavera, Juan José de Goicoechea and Diego Gardoqui (who later became finance minister) were designated as directors of provisions, two more of whom had to be chosen by the Crown (which named Drouilhet and Goicoechea). Pedro Davout was appointed as chief bookkeeper, Joaquín Pacheco de Goicoechea as cashier, and Benito Briz as secretary. Cabarrús was made an honorary director for an unlimited period and with the right to vote. Besides the Frenchman, twenty other board members had terms as directors during the early years of San Carlos. Especially active among them were the Count of Altamira, the Marquis of Matallana, the Marquis of Tolosa, Francisco J. de Larumbe, and Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas.

An enlightened project

The creation of Banco de San Carlos was an initiative that belonged to the context of Enlightenment thought in Spain and the desire for the country's development. Before Cabarrús, the Marquis de la Ensenada had been the first person in the eighteenth century to propose the establishment of a national bank. Ensenada sent the Marquis of El Puerto, the ambassador to the Netherlands, to study the experiences of the banks that had appeared in Amsterdam, Hamburg, London, Copenhagen and Stockholm. In 1747, the Marquis reported from The Hague with his "Key to a useful project for the institution of banks in Spain". He suggested that the institution might be a useful instrument for financing foreign trade, boosting economic activity, the traffic in colonial products, exchange controls and maritime insurance.

The idea of establishing a national bank is also found in the work of Bernardo Ward. In his *Proyecto económico* (Economic project) of 1762, he argues the importance of the availability of capital for increasing productivity in the agricultural, industrial and commercial sectors, and points to the beneficial influence it would have for promoting public works. The project, which is really a plan for an agricultural credit or mortgage bank, is interesting for its explanation of its expected economic effects. The author thought there were idle resources in the Spanish economy, and that the mobilisation of all this hoarded cash would lower the interest rate on loans between individuals, increase investment and achieve full employment. At the same time, productivity would rise with the result of an increase in general consumption, transactions and tax revenue. One determining factor in the growth of the Spanish economy was to be the revitalising action of domestic savings duly channelled into investments, a function that had to be performed by a fund or bank as a financial intermediary with a national scope. Ward believed there was an abundance both of available savings and of unsatisfied demand for capital, making the action of such intermediaries essential.

In the late 1770s, the group representing Enlightenment thought voiced firm support for the creation of banking institutions. In his *Apéndice a la educación popular* (Appendix to the people's education) of 1777, Campomanes recalled the long-standing projects and debates on public funds. A year later, the Sociedad Económica Matritense proposed the creation of a banking institution in Spain to hold the high sums that went abroad to pay interests on loans. During the same period, Miguel Jerónimo Suárez y Núñez, a member of the General Committee for Trade, Currency and Mines and an expert in economic matters, sent Floridablanca an outline proposal for a "great manufacturing bank". It would serve to mobilise savings and channel them towards investors, as well as fulfilling other tasks like the direct promotion of manufacturing and public works.

When the Count of Floridablanca took charge of his Ministry, he decided to set about drafting his own project for a national fund, of which he produced several versions in 1779. The question of a credit institution was now one of some urgency owing to the war with England, which jeopardised the shipments received from America. A national bank, Floridablanca thought, would serve to finance the trade with the colonies, help to sustain the Royal Treasury, and forestall commercial crises.

In summary, various tendencies that became manifest in the Spanish economy and economic thought between 1778 and 1782 converged on the creation of a national bank. Supporters defended the utility of a credit institution with resources and branches all over the country, providing an instrument for the stimulation of productivity, the undertaking of infrastructure projects, the promotion of internal exchange and the channelling of private savings. When Cabarrús appeared on the political and financial scene at the end of the 1770s, then, the men of the Enlightenment were already debating projects similar to the one proposed by King Charles III.

Peace and prosperity, 1782-1793

The history of Banco de San Carlos can be seen as divided into three periods. The first decade was one of prosperity aided by both external and internal factors, such as the peace with England in 1783, the improvement in the Royal Treasury accounts, and the renewed arrival of American silver, especially abundant in the two-year period from 1784 to 1785, which allowed due payment of the annual interests on the royal debentures and helped to shore up their value. The Bank had no difficulty redeeming all the bonds that were presented to it for exchange.

The increase of its total assets from 102 million to 455 million *reales* was largely a result of the bank's commercial activity, including discounting bills of exchange, increasing the number and

size of its loans to the private sector, investing in infrastructures, and buying shares in the Compañía de las Islas Filipinas (Philippine Islands Company) and French government bonds. It granted loans for the construction of ports, roads and canals, and in this way took charge of administering construction work on the Guadarrama and Manzanares Canals. It also lent money to public works projects like the roads from Oviedo to Gijón and from Madrid to the royal estate of San Ildefonso via the Navacerrada Pass. It also advanced considerable sums to the municipal granary of Madrid.

However, notwithstanding this intense activity, Banco de San Carlos did not find enough profitable investments on which to employ its immense capital of 300 million *reales*. The directors looked for areas into which to steer their idle resources, leading them in some cases to flout the rules and prohibitions stipulated in the statutes. They were accused of abusing their privileges, using the bank for their own benefit, granting themselves credit at interest lower than the market rate, and discounting the bills of their private businesses without proper control. It was also said they awarded credits to stockholders with their shares as collateral, something expressly forbidden in the statutes. The financial authorities mistrusted the bank's accountancy and its unorthodox practice of distributing dividends to the shareholders before the profits had even materialised. Relations between the directors of Banco de San Carlos, especially Cabarrús, and the Count of Lerena, Múzquiz's successor as finance secretary, were stormy.

There was an especially jarring confrontation between the Treasury and the Bank over the provisioning of victuals and clothing for the Army and Navy. Besides the fact that this activity fell outside the purposes of a financial institution, it presented difficulties from the start owing to the large number of geographically dispersed suppliers, the high quantity of contracts it was necessary to draw up, and the occasionally inflated cost of the items acquired. There were continual disagreements with the Treasury officials in charge of supervising the supplies and their payment. In the end, the Bank had to admit that its expectations of a source of profit had been overly optimistic. In 1790, in fact, the accumulated losses of the business had a very negative effect on the bank's annual results. To put an end to the losses, the Crown proposed the annulment of the contract subscribed by the Bank, and the stockholders gladly assented.

Initial expectations were not fulfilled either by the Bank's issue of *cédulas* (banknotes). They were received with less enthusiasm than predicted by the public, which showed a clear preference for silver currency as a means of payment. One difficulty was their high denomination, which made them unsuitable for local commerce and payments to retailers. Another was that the *cédulas*, unlike other forms of paper money like debentures or bills of exchange, offered no remuneration whatsoever. The failure of the first issues persuaded the Board to interrupt their release and begin their gradual withdrawal from circulation. Of the 18.2 million that were put into circulation in 1783, only 6.2 million remained in 1790.

By contrast, the export of silver proved to be a splendid business owing to the commercial imbalance with Europe and the foreign payments made by the Crown, which had a multitude of obligations to attend to. The Bank's monopoly in silver extraction brought it nearly half the profits it registered in those years. It obtained an overall sum of 107 million *reales* between 1783 and 1789, which provided it with an average annual rate of profitability of nearly 6 per cent.

War and decline, 1794-1808

The last years of the eighteenth century were a period of continuous war, first against revolutionary France from 1793 to 1795, and then against England until 1808, with only a brief pause in 1802-04. Military hostilities necessitated new issues of royal debentures to a total value of 1,764 million *reales*, four times the sovereign debt in circulation. The market value of the debentures consequently collapsed. In 1798, the Bank, then chaired by the Marquis of Cerralbo, suspended the convertibility of the debentures into cash, and the following year they were being negotiated at 60 per cent of their face value. The Bank was thrown into disarray by having to trade in the debentures, its prestige evaporated, and the public swarmed round its offices demanding cash. By the end of the century, Banco de San Carlos had ceased to fulfil the mission for which it had been founded, which was to sustain the value of the Monarchy's debt.

The requirements of war also brought a second consequence for Banco de San Carlos. This was its growing connection to the State. By 1807, advances and credits made to the Royal Treasury amounted to the unmanageable sum of 217 million *reales*. This debt represented 70 per cent of the Bank's total assets and 90 per cent of its disbursed capital, which had been reduced in 1790 from 300 million to 240 million *reales*. The government absorbed practically all the institution's resources. Banco de San Carlos was plainly on the verge of bankruptcy, since most of its assets were tied up with a Treasury that lacked funds or any means of raising them, and were therefore irretrievable. The Bank's successive chairmen between 1802 and 1807, the Marquis of Altamira and the Marquis of Hormaza, were unable to do anything about this situation despite their overtures to the successive finance secretaries, Diego Gardoqui, Francisco de Saavedra and Cayetano Soler (who occupied the post from 1798 to 1808). None of them showed any intention of paying the State's debts. Nor could anything be expected of the shipments that had been dispatched more or less regularly from the American colonies for the past three centuries, since the British fleet's Atlantic blockade was preventing commercial traffic between the metropolis and the overseas territories under Spanish sovereignty.

The Bank's balance figures leave no doubt as to its commercial decline. Its assets shrank from a maximum of 460 million *reales* in 1790 to about 300 million in 1807, a fall of 35 per cent. Mercantile relations with the private sector were reduced, and the Bank thus ceased to perform its role as a financial institution at the service of the economy. Investments in infrastructure dropped, and the Bank even relinquished the administration of the public works it was in charge of. The *cédulas* (the banknotes issued by Banco de San Carlos on its own account) in circulation, which had amounted to 6.4 million *reales* in 1794, diminished to 4.3 million the following year, and the fall continued. There were less than 2 million by September 1801, and the nadir was reached in March 1802, when only 0.9 million were in circulation. In view of the Bank's weakness and reduced silver reserves, the public demanded the conversion of their notes into cash out of fear that the institution would fail. Before it did, the directors withdrew the few *cédulas* still remaining in circulation, so putting an end to Spain's first experience with paper currency. The last year of the eighteenth century was a dire one for the Bank, which registered losses of 2.3 million *reales* for the first time in its history. The profits were later recovered, but thanks only to the interests on the credit operations with the government.

The Peninsular War, the division of the Bank and the final crisis, 1808-1829

The invasion of the country by the Napoleonic army in 1808 was the start of six years of war. Banco de San Carlos split into two halves. Some of its board members remained in Madrid with Manuel de la Torre as chairman, and were thus left under the control of the French authorities, while another group went to the city of Cádiz (p. 139), the headquarters of the Revolutionary Committee, and reorganised the institution there in 1810. The director was the Marquis of Astorga and Count of Altamira. Now with no contact between them, the ordinary activities of both institutions were interrupted. Both the San Carlos in Madrid and the one in Cádiz were intervened and their resources placed at the disposal of the public treasuries of the respective governments. For instance, the Bonapartist authorities changed the institution's regulations so that it would devote itself exclusively to discounting and negotiating bills.

The end of the conflict in 1814 allowed the two administrations to be reunified, and an estimate could be made of the money that had been used to finance the war. A comparison of the balances of 1808 and 1814 shows that the debt of the Royal Treasury had increased, and that the amount owed surpassed the Bank's capital. Moreover, the Crown's total debt in 1814 came to the astronomical sum of 12,000 million *reales*, around 150 per cent of the national income, so there was no likelihood whatsoever of the State's returning what it owed to the Bank. If the financial situation of Banco de San Carlos was already critical before the war, by 1814 the institution was virtually dead.

"Nothing was to be expected from the Treasury to enable the Bank to survive," wrote Ramón de Santillán, a senior civil servant, historian and future governor of Banco de España. The war against Napoleon had left the country devastated, exhausted and disorganised, with a monumental debt, disarticulated property rights and no hope of the arrival of more silver from the American colonies, which had now set out along their path to independence. Santillán nevertheless pointed out that the only way to resuscitate the Bank was through State action, since in spite of all, only the State had a capacity to obtain resources and rescue such a vital institution. For while the future of Banco de San Carlos depended on the Treasury, the Treasury depended in turn on the Bank for its own financial survival.

The sick body of Banco de San Carlos slumbered in almost complete inactivity for the next fifteen years. It did not close, but it was plagued with financial and organisational difficulties that brought its life as a credit institution to a standstill. The sole task to which its directors devoted themselves was reclaiming the due outstanding debt from the Treasury. They achieved nothing with Martín de Garay, Mariano Egea or José Canga Argüelles, to name only three of the foremost finance ministers during those years.

In 1818, the Board drew up a document declaring that the Bank was in a ruinous situation, with no activity and no resources with which to attend the smallest request for credit. In 1820, at the start of the Liberal Triennium, it was on the point of being liquidated when Canga Argüelles offered the stockholders Treasury bonds in exchange for their shares. If they had accepted, Banco de San Carlos would have ceased to exist. They turned down the offer and the institution remained, though its sole goal was to recover what was owed to it by the State. That year, the Treasury's debt amounted to 380 million *reales*, more than 80 per cent of the Bank's total assets and 1.5 times its capital. It did not even receive the interest on the loans to its principal debtor, a figure of 16 million *reales* that appeared in the fictional accountancy of its annual results.

The solution came in July 1829, six years after the restoration of the absolutist regime. The previous September, Luis López Ballesteros, who had occupied the Finance Ministry since December 1823, devised an operation to amortise the credits owed to the Bank by the Treasury in exchange for an amount in cash. Ballesteros wrote to the chairman of the Board of the Bank with details of the proposed transaction, as the exchange was termed:

> The faculties accorded to the Board of the Bank are confirmed, authorising it to effect a transaction with His Majesty's government, in the most favourable terms possible as dictated by its concern for the interests of the establishment, of all its rights, liquidated and unliquidated credits and claims pending on those items with the Royal Treasury, for an amount in cash to be received afterwards, and to dispose and arrange whatever would best serve the regeneration of the said establishment.

In the end, the Treasury had to admit that the Bank was completely unviable unless its outstanding obligations were fulfilled. Salvation depended on returning part of the loans, however small. The finance minister negotiated with the directors of Banco de San Carlos, at that time José de Fagoaga Dutari and Julián Aquilino Pérez, and proposed staggered cash payments in exchange for a reduction of the debt. This time, the stockholders accepted the transaction. They would receive 40 million *reales* in cash in return for erasing the 316 million still pending from the balance sheet. They thus accepted a markdown of 90 per cent as the only way for the institution to forge ahead. The government's plan also included the reorganisation of the Bank, a change in its statutes and a new name. The initial capital would be the 40 million *reales* provided by the Treasury. In short, the Bank's paralysation had come about as a result of its close ties to an impoverished state revenue, but in one of history's paradoxes, its survival was the result of a rescue operation orchestrated from the offices of that same revenue.

Ramón de Santillán, who was to become the first governor of Banco de España in 1856, thought that Banco de San Carlos was born with too many defects. The goals set for the establishment and its constitution were enough to predict "the fate that awaited it from the outset". The conversion of the royal debentures meant an excessive interdependence with the public Treasury while discounting bills of exchange was an almost accessory operation, and the administration of provisions a cause of financial loss. "How was the Bank to administer the provisions economically throughout the kingdom," he wondered, "when it was forced to rely for purchases and supplies on a large number of salaried agents whose intelligence, diligence and loyalty it could not properly monitor?" He also thought the capital of 300 million *reales* was excessive because it obliged the Bank to seek business outside the strictly financial sector, and to invest its capital in commercial and industrial enterprises that committed its funds and immobilised them for long periods. The same excess had also been pointed out by Gaspar de Jovellanos, who, despite his enthusiastic approval for the Bank, had warned of the "immense capital that could not be envisaged without alarm", as he was afraid the large resources would lead to inflation or that the impossibility of investing all the funds would make for small dividends, and he therefore proposed a figure under 200 million. The highly critical Santillán went so far as to assert that since the institution had to deal with such extraneous affairs, "it can almost be said that San Carlos was a Bank solely in name." By contrast, Santillán indicated, the Bank of England "was not allotted other purposes than those known beforehand to consist in the holding of deposits and discounting, and it was moreover authorised to issue paper credit payable on demand to the bearer, circumstances that allowed it to replace cash advantageously." Although he conceded that the Bank of England, which he took as a model, was tied to the government, "it has not deviated from the most essential principles of these institutions, having combined commercial and general credit without becoming entangled in operations of industrial or mercantile speculation."

Banco de San Fernando

Banco de San Fernando, the immediate predecessor of Banco de España, was constituted by a Royal Charter of 9 July 1829 (p. 139), when Luis López Ballesteros was finance minister. The successor to Banco de San Carlos, it was decided to change its name for that of the current monarch, King Ferdinand (Fernando) VII. The founding of the institution was justified with appeals to "measures for development (…) to lift the productive classes of the Kingdom out of the lethargy and prostration they have been led to by the two political catastrophes."

The same Royal Charter contained the statutes of the establishment, which were drawn up by Pedro Sáinz de Andino, the prestigious jurist who drafted the Code of Commerce that same year. The authorised capital was fixed at 60 million *reales*, although only 40 million were disbursed, which were inherited from the Bank's predecessor under an agreement subscribed by the shareholders and the State. The owners of Banco de San Fernando, then, were the same as those of Banco de San Carlos, five of whose shares were exchanged for one in the new institution. 10,000 *reales* in San Carlos paper were thus exchanged for 2,000 in its San Fernando equivalent, a reduction in the value of the first to one fifth of its original price. The new Bank was established for an extendable thirty-year period, and although its governing body wanted to set up its head offices in part of the Casa de los Cinco Gremios (House of the Five Guilds) on Plaza de la Leña, the premises proved unsuitable and so it was decided instead to refurbish the building in Red de San Luis and remain there.

Banco de San Fernando was set up as an issuing and discounting bank. The Royal Charter gave it the "exclusive faculty" of issuing notes payable to the bearer on demand in Madrid, though they could and did circulate in the provinces. The maximum denomination of the notes was fixed at 4,000 *reales* and the minimum at 500 (p. 142). The Bank was also authorised to perform six types of operation: discounting commercial letters of credit and promissory notes within a period of no more than one hundred days and with duly established guarantees; collecting payments; opening current accounts and receiving voluntary and legal deposits in money or gold and silver bullion or jewellery; making loans to private individuals against collateral of cash, public securities or the Bank's own shares; performing operations with the Royal Treasury, *Real Giro* (the foreign payments bureau) and *Real Caja de Amortización* (the fund for the redemption of state debt); drawing

letters of credit on the Bank's agents in the provinces and abroad; and negotiating in government bonds.

The senior administration of the Bank was made up of four components. The first was the royally appointed Regal Commissioner, who had to be a high-ranking civil servant. Next came the General Assembly, formed by the stockholders who owned a minimum of twenty shares. Each member had only one vote, even if their number of shares was higher. The Assembly was responsible for appointing the members of the Board of Directors and designating the key positions of secretary, cashier and bookkeeper, as well as presenting the government with a shortlist of proposals for the post of Director. The ten-man Board consisted of the Director, seven councillors and two syndics. The Director was in charge of the administration of all the Bank's businesses and the control of its operations.

In the first General Assembly, held on 24 July 1829, the Director, councillors and syndics were duly appointed, and the Bank's foundational charter was read out. The Count of Guaqui was appointed Regal Commissioner. The management of the Bank in the early years was entrusted to three Directors. The first, Manuel de la Torre Rauri, remained in the post until 1832, when he was replaced by the Marquis of Casa Irujo. Afterwards, in 1834, the directorship was assumed by Andrés Caballero Rojas, an eminent merchant and court banker who had previously belonged to the Board of Banco de San Carlos, and who proved one of the most professional and efficient of the Bank's Directors. Those appointed as Vice-Directors, while the post lasted, were Julián Aquilino Pérez in 1829, and then Francisco Muguiro in 1832. All fifteen of the employees of Banco de San Carlos were readmitted to Banco de San Fernando with the same salaries and categories. The Bank's agents in different towns and cities were also appointed in 1829.

One of the first decisions taken by the newly constituted General Assembly was to circulate banknotes to the sum of 4 million *reales*. Issued in 1830, they were so well received that the amount was raised to 12 million immediately and to 24 million in 1833. The public's acceptance of paper money on this occasion, a sharp contrast with the fate of the notes issued by Banco de San Carlos, was a result of trust in the Bank and also of the cash shortage brought about by the end of shipments of silver from America after the independence of the colonies.

The first years: 1829-1839

The first four years of Banco de San Fernando were characterised by prudence. The institution was marked at birth by the stormy history of its predecessor and its ill-fated relations with the public Treasury. The main concern of its management was to keep its assets as liquid as possible and guarantee the convertibility of the banknotes. They tried to be cautious when issuing and scrupulous when granting discounts and loans, to such a point that the capital was occasionally idle. The Directors proposed to keep their distance from the Royal Treasury in order to avoid the problems that had led the Bank's predecessor to ruin. Its solvency, measured by the coefficient of disbursed capital in relation to total assets, rose to the extremely high proportion of 60 per cent.

After the death of Ferdinand VII in 1833, the First Carlist War began and the supporters of absolutism confronted the defenders of the new constitutional regime, who maintained the legitimacy of the claim of Isabella II, the late king's eldest daughter. The Bank was drawn into attending the financial needs of the State, and the conservative policies of the early years were dashed. The war moreover coincided with the independence of the American colonial empire, whose wealth, with its massive consignments of silver, had been one of the pillars of the royal revenue since the sixteenth century. The nascent Isabelline state had to seek alternative income. Juan Álvarez de Mendizábal and his successors at the finance ministry found it in the disentailment of the lands of the Church and the religious orders, the negotiation of credits abroad, and, when these two sources proved insufficient, the resources of Banco de San Fernando.

In 1833, the Treasury's assets in the Bank came to just 10 per cent of the total. Four years later, in the middle of 1837 (p. 143), the Board recognised that most of its operations consisted of loans and advances to the government. In August 1839, when the signing of the Convention of Vergara brought the conflict to an end, the Treasury's debt to the Bank now amounted to 60 per cent of its assets. The issue of notes increased from 12 to 18 million *reales*. The banknotes in circulation, which were amply covered in the early years, now lost much of their cash security, as the Bank's reserves were reduced from 22 to 4 million *reales* and the convertibility of the paper was no longer assured. Five years of war left not only a weakened Treasury but also a Banco de San Fernando in a fragile financial position.

Economic and financial expansion, 1840-1847

The war was followed by a phase of economic expansion and new expectations in the wake of the disentailments of 1836, the rise of the Catalan textile industry, the exploitation of iron ore in the Basque Country, the creation of the first railway companies, and the tax reforms of 1845 with the consolidation of the floating debt issued during the war, the work of the minister Alejandro Mon and his close collaborator Ramón de Santillán. The confidence of investors was reflected in rising share prices and the incorporation of trading companies of all kinds. The economic upturn was paralleled by a growth in financial services to attend the demand for credit and methods of payment.

Two new issuing banks were founded in 1844, breaking the de facto monopoly enjoyed until then by Banco de San Fernando. January saw the opening in Madrid of Banco de Isabel II (p. 143), a financial giant with a capital of 100 million reales, dedicated to credit and discount operations and authorised to issue notes. The finance minister, Juan José García Carrasco, First Count of Santa Olalla, who sanctioned the opening, justified it with criticisms of Banco de San Fernando, "which had gained high profits thanks to the monopoly on issuing notes, without its credit favouring the interests of trade and industry, which had to seek financing elsewhere with exorbitant collateral paid nearly always at usurious prices." At the head of Madrid's new issuing bank were very well-known personalities from the world of business and politics, not all of them from Madrid, beginning with its first chairman, Gaspar Remisa, and its vice-chairman, Manuel Gaviria, a former steward of the Royal Household. The illustrious list of shareholders includes the names of Manuel Agustín Heredia, Juan Bravo Murillo, the Larios brothers, Daniel Weisweiller (Rothschild's representative in Madrid) and Luis González Bravo, the prime minister whose government had approved the creation of the bank. Another highly influential personality was José de Salamanca, who was involved in the bank's management from the start.

Banco de San Fernando opposed the creation of the new institution. Predictably, the shareholders of Banco Español de San Fernando reacted indignantly to the removal of their privileged status in Madrid, and all the more when the measure was accompanied by harsh criticism of the institution by a government with which it held close financial ties. A special committee of councillors and syndics of Banco de San Fernando was formed, and it was decided to make representations to the Queen and seek a court ruling forbidding its competitor to issue notes. It was to no avail. Banco de Isabel II had been born as an issuing bank, and was to remain for some years.

Banco de Isabel II posed a challenge for several reasons. The first was its size. 100 million *reales*, more than twice the cash reserves of Banco de San Fernando, made it a fearsome competitor. The second reason was its introduction of innovations into the country's financial practices, such as credits for mercantile, industrial and transport companies with the borrowing corporations as security, an essential step for promoting firms; current account loans, until then an uncommon operation; and ample use of its authorisation (p. 145) to issue notes with denominations as low as 200 *reales*, unknown until then (the smallest denomination had been 500 *reales*), helping to popularise paper money, reserved until then for high finance and commerce. It also opened branches. In 1846 it founded Banco Español de Cádiz with the aim of putting notes into circulation in that heavily commercial city, with the particularity that the bank in question had its own capital and its operations were independent of those of Banco de Isabel II.

Banco de Barcelona was also formed in 1844 with a capital of 20 million *reales*, its chief promoter being a well-known Catalan entrepreneur and financier, Manuel Giron i Agrafel. He brought together a group of 338 shareholders that included the leading patricians of Catalonia's industrial bourgeoisie. Like Banco de Isabel II, it was founded as a commercial bank with authorisation

to issue notes and dedicate itself to the business of discounting bills of exchange, making short-term loans and opening credits on current accounts. Unlike the Madrid bank, however, it did not enter the field of entrepreneurial investment.

Banco de San Fernando had no alternative but to confront the challenges raised by the new issuing banks, and especially the one that had opened in the capital. It had been accused of passivity and slackness in the provision of services for the private sector, and of a lack of ambition regarding the circulation of banknotes. It had to react if it were not to lose ground. It reinforced its capital with an increase from 40 to 80 million *reales*, extended the territorial scope of its operations, and activated the issue of notes. Its assets in 1841, 117 million *reales*, multiplied by three and a half to a total of 424 million in 1846, and the issue advanced notably during the same period from 17 to 80 million. The institution's earnings soared until they represented over 40 per cent of the disbursed capital, and the shared profits rose to around 22 per cent in the three-year period from 1844 to 1846.

Financial crisis, 1847-1848

The good times came to an end at the start of 1847. The financial crisis erupted in London, and in a matter of months had propagated through Europe's principal markets with devastating results. In Madrid, panic gripped the money market, which was acutely short of cash reserves, and the capitals market, which saw a sharp drop in the price of public securities. Furthermore, the crisis revealed the critical situation then faced by both Banco de Isabel II and Banco de San Fernando.

The value of Banco de Isabel II's shares, which had risen vertiginously in the initial months to reach 230 per cent in October 1846, now collapsed. The alarms sounded because it was known that its assets included a high number of loans guaranteed by its own shares. Moreover, the concentration risk on a few clients, among them the Marquis of Salamanca, came to 30 per cent of the total. Unease spread through the shareholders and depositaries, who started to withdraw their money in the first weeks of 1847. Insolvent and beset with an acute liquidity problem, Banco de Isabel II was heading for bankruptcy. The situation of Banco de San Fernando was more solid, although its future depended on its principal debtor, the State. In December 1846, the advances and credits to the public sector that featured on its balance sheet amounted to more than half its assets. In its favour, however, was the fact that accounts showed its cash reserves to be more than enough to attend to its immediate obligations.

Ramón de Santillán, who was appointed finance minister in January 1847, knew what was going on in the financial centres of London and Paris, and was aware of the monetary tensions, the shortage of hard cash owing to the negative commercial balance, and the weak position of Banco de Isabel II. If the latter defaulted, he was afraid it might set off uncontrollable panic. As an emergency solution, he suggested the possibility of a merger between the Madrid issuing banks, and this immediately materialised on 26 February. The idea was that Banco de San Fernando would absorb Banco de Isabel II and then clean up its accounts. The operation meant that there would at last be a single issuing bank for the whole of Spain, with the exceptions of those in Barcelona and Cádiz. Since relations were smooth between Santillán and the director of Banco de San Fernando, Manuel Cantero, there were not expected to be any major obstacles. However, this was not the case. The management of Banco de Isabel II wanted equal representation on the Board of the merged bank, and more critically, they did not want to leave the rating of the assets in the hands of the directors of Banco de San Fernando, nor did they wish them to dictate the terms of the merger.

On 28 March, in the midst of the negotiations, a governmental crisis brought about a change in the political scenario. Santillán left the government and the Marquis of Salamanca took over the Finance Ministry. From then on, the reins of the operation were in the hands of the men of Banco de Isabel II. They proposed a union of equals, notwithstanding the fact that their balance sheet was in worse condition than that of the older Banco de San Fernando.

With Salamanca in charge, the merger of the two banks was accomplished by accepting the face value of the assets appearing on their respective balance sheets, which meant the shareholders of Banco de San Fernando assumed the possible losses of Banco de Isabel II deriving from the insolvency of its debtors and the devaluation of collateral. The decree that established the merger set a capital of 400 million *reales* for the institution, of which 200 came from equal contributions by the two merged banks, and the remaining 200 were to be subscribed later by the shareholders.

The bank resulting from the merger retained the name of Banco de San Fernando. It moved its head offices from Red de San Luis to the ones occupied by Banco de Isabel II, in the Cinco Gremios building in Plaza de la Leña. Salamanca appointed Count Romero, one of his closest collaborators, to the post of Regal Commissioner. The director chosen by the General Assembly was Joaquín Fagoaga, a long-standing member of the administration of Banco de San Fernando.

The merger did not mean the re-establishment of financial normality, since the worst of the crisis was yet to come. In 1848, the Bank weathered a storm that nearly left it shipwrecked. This came from the conjunction of three circumstances. The first was that the liabilities inherited from Banco de Isabel II turned out to be too heavy. The second was the repercussion of the political events in France, which put an end to the monarchy of Louis-Philippe and made way for the Second Republic. And the third, to make matters still worse, was an embezzlement committed by the Director himself to the considerable tune of 64 million *reales*, a third of the disbursed capital.

The convertibility of the banknotes was threatened. The public's waning confidence was reflected in the depletion of current accounts, which shrank from 146 million *reales* on 4 January 1848 to 48 million on 19 February that same year, a reduction of more than two thirds in 45 days. Clients asked for their withdrawals in cash, whose scarcity forced the Bank to make all its payments in notes, leading to a dangerous disproportion between the fiduciary circulation and the cash reserves. In May 1848, the silver reserves represented barely 5 per cent of the circulating notes. For some weeks, there were throngs at the doors of the Bank as bearers of notes turned up to demand their exchange. Although it did not default, the Bank was obliged in the spring of 1848 to slow down the rate at which it exchanged paper money for cash, which aggravated the tumults at the doors of the establishment. In the months of April and May, the notes sometimes changed hands between private individuals for 16 per cent less than their face value. The Bank's credit reached its nadir. Its shares, which had been quoted at 262.5 per cent in January, had fallen to 44 per cent by October. Unlike other European issuing banks, however, Banco de San Fernando withstood the battering and was not obliged to resort to its paper currency as legal tender. This was no doubt helped by the government's decision to accept the notes in payment of customs duties.

Reform and progress, 1849-1856

In an attempt to find a solution for the Bank's ills, Alejandro Mon promulgated a law in May 1849 that introduced major novelties to its organisation and functions. In the first place, he granted it the monopoly on issuing notes throughout the country, though still with the exceptions of Barcelona and Cádiz, which already had their own issuing banks. Secondly, in imitation of the Peel Act of 1844 in England, he created two separate departments within the institution, one for issuance and the other for operations. And thirdly, he made changes to the administration. He created the post of governor to replace the earlier one of director, and two vice-governors instead of the former single vice-director. The new posts were direct royal appointments rather than selections from a shortlist, the system used until then, and government control was thereby increased.

Despite the attempt, the reform of 1849 failed to solve any of the Bank's problems. A solution, albeit a partial one, was provided by Ramón de Santillán, who had been appointed governor in December – his second term at the head of the Bank – by Juan Bravo Murillo, the finance minister since August that year. His priority task was to redress the balance of the institution, which painted a desolate picture at the end of that year. Credits that were difficult or impossible to recover came to 205 million *reales*, more than half the total assets. In Santillán's words, "the Bank (…), while not exactly insolvent, since it easily covered the fulfilment of its obligations on demand, had an enormous

overdraft with its shareholders." He took the example of the Bank of France, which had overcome the crisis of 1848 with a restructuring plan that included the application of reserves and profits to write off unrecoverable loans and compromised credits. At the same time, he prepared a reduction of capital in order to offset the Bank's obligations to its shareholders. This took official form in a new disposition, the law for the reorganisation of Banco de San Fernando of 15 December 1851, which introduced more drastic and lasting reforms than the previous one. The capital was reduced from 200 to 120 million *reales*, enough to retain public confidence in the institution. The departmental division of 1849 was reversed and the two accounts unified once more. Security for the banknotes was strengthened by establishing a dual upper limit for the issue, the sum of the capital and three times that of the cash reserves (p. 147). One outstanding novelty was the obligation to compile and publish the balance sheet.

Having reformed the institution, Santillán brought a conservative approach to his management. He tried to keep the Bank away from the Treasury, opposing ministerial efforts to have the institution at its service and ready to lend it resources whenever the budget so required. In 1852, he refused to advance funds to Bravo Murillo, who retaliated by withdrawing the external debt service. Santillán also created a new semi-financial institution, the Caja General de Depósitos, similar to the French Caisse des Dépôts, where funds could be deposited either officially or voluntarily, and which could advance short-term credits to the Treasury. This measure was harmful to the Bank, not because it drained away current accounts, whose amount increased over the following years, but because of the withdrawal of legal and obligatory deposits, such as those deriving from State contracts with private individuals, which had until then provided Banco de San Fernando with a secure and easy source of liquid assets.

Even tenser than Santillán's dealings with Bravo Murillo were his relations with the moderate governments that followed. He had profound disagreements with the ministers who succeeded one another between 1852 and 1854, and particularly with Luis María Pastor and Jacinto Félix Doménech. The Bank was overtly wary of the Treasury credit operations planned by those governments, and repeatedly cut down or even refused the support requested by the finance ministers. Santillán meanwhile tried unsuccessfully in 1853 to have the Bank's authorisation to issue notes extended. The lack of entente between the finance ministers and the Bank reached its zenith a year later, in April 1854, when Doménech dismissed Santillán for imposing conditions for the umpteenth time on a loan the Treasury urgently needed.

The Bank's results between 1850 and 1854 reflect Santillán's conservatism. Rather than increasing, the assets shrank from 425 million *reales* in the first of these years to 387 million in the second. Credits for the public sector were kept to an absolute minimum, with a figure registered in 1854 that barely surpassed 30 million. Only discounts and loans to the private sector saw an increase, from 72 to 175 million. This explains why the volume of notes in circulation went from 100 to 120 million, the upper limit established by the law of 1851, although Santillán asked for this limit to be raised.

On 28 June 1854, the so-called *Vicalvarada* began. This was a military movement led by the progressivists and a sector of the moderates who were discontented with the regime. Generals Leopoldo O'Donnell and Baldomero Espartero took charge of the national government. Espartero presided over the Cabinet for the whole of the Progressivist Biennium from 1854 to 1856, and Manuel Collado became the finance minister. Despite standing out as a prominent moderate in the preceding years, Santillán was reinstated at the Bank by a Royal Decree of 11 August, and collaborated closely with the new government.

Good relations between the government and the Bank during the Biennium were greatly assisted by the fact that most of the finance ministers during this period, like Collado, Manuel Cantero and Francisco Santa Cruz, were or had been shareholders of Banco de San Fernando. Collado was a major shareholder, Cantero had been a councillor, and Santa Cruz was even to succeed Santillán years later as governor of the institution. There was also mutual understanding with Pascual Madoz, probably the most characteristic finance minister of the period.

One thing that helped to ease relations was that by contrast with the previous period, the Bank now agreed to nearly all the operations proposed by the Treasury, some of considerable magnitude. For example, on the very day of General Espartero's entry into Madrid and the formation of the first revolutionary government, the Bank approved an advance of 15 million *reales*. In September, it guaranteed the negotiation of promissory notes for a sum of 65 million, and it was always ready to lend money to the Treasury against orders of payment from the overseas funds. After forwarding 224 million *reales* to the government between 1851 and June 1854, in the next eighteen months alone, up to December 1855, it provided a further 184 million. The Bank's balance sheet, always a reflection of its policies, shows that increased financial activity led to a leap in its assets from 136 million to 502 million by the end of 1856. And on this occasion there was an increase both in credits for the private sector (to 180 million) and in loans to the public sector (which multiplied by four to 127 million *reales*).

From Banco de San Fernando to Banco de España

In the mid-nineteenth century, the winds of liberalism swept Europe, including Spain, and blew away the institutions and privileges of the *Ancien Régime*. The progressivists who came to power in 1854 proposed liberalising the economy, creating open markets, opening up windows to the exterior and doing away with monopolies. It is not surprising, then, that one year after the revolution, in 1855, the possibility was discussed of reorganising the Spanish banking system. At the same time, requests reached the Finance Ministry from businessmen and financiers for permission to establish free issuing banks. It seemed an aberration that there should be only three, in Madrid, Barcelona and Cádiz.

The first bill for a law on issuing banks was presented in Parliament on 15 June. The finance minister was then Juan Bruil, well known as a free trader. He was planning to authorise the opening of one bank of these characteristics in every major commercial city. Banco de San Fernando reacted to protect its privilege, even requesting that it should be the only issuing bank in the whole national territory. As mentioned above, this was one of Santillán's long-cherished ideas. He wanted to turn Banco de San Fernando into a Bank of Spain, raise the upper limit on the circulation of notes, and establish branches in every province. The project started to be debated on 4 January 1856, with discussions centring on the question of an issuing monopoly, and with arguments both in favour and against. The Board of Banco de San Fernando was continuously in session to follow the debates and try to amend the bill. It did not succeed.

On 28 January 1856, Queen Isabella II sanctioned two laws at once, the Issuing Banks Law and the Credit Institutions Law, which had been approved by Parliament the day before. The first law enshrined the principle of plural issuance, and at the same time changed the name of Banco Español de San Fernando to Banco de España, the nomenclature it retains to this day. The Credit Institutions Law meanwhile gave rise to various institutions able to perform a wide range of operations, from discounting and commercial credit to long-term loans and investment in industrial stocks and bonds.

The Bank inherited the capital of Banco de San Fernando, 120 million *reales*, which could be raised to a limit of 200 million when commercial necessities so required. It was divided into shares worth 2,000 *reales* each, and was authorised to issue notes payable to the bearer up to an amount three times its real capital, with the obligation to keep cash reserves to cover at least one third of the sum of the notes issued (thus establishing a dual upper limit: three times the real capital and three times the cash reserves) (p. 147). The notes could not be in denominations of less than 100 *reales* or more than 4,000 *reales*. In operating with its assets, it was stipulated that the Bank could discount, transfer, lend, hold current accounts, collect payments, receive deposits, and sign contracts with the government and its authorised dependencies. Conditions and security for the operations would be those established in the Bank's rules and statutes. It was forbidden to make loans against the collateral

of its own shares, nor could it negotiate in treasury bills. It was further stipulated that it could not advance funds to the Treasury, "without solid and easily producible guarantees, for a sum higher than its trade capital." The holders of notes and current accounts were henceforth to be regarded as creditors of the Bank. The institution was also obliged to set up a reserve fund equivalent to 10 per cent of its real capital to be taken from the liquid profits of its operations, with a deduction of the annual interest on the capital that was in no case to exceed 6 per cent. The profits remaining after paying expenses and interests would be applied in equal halves to the shares and the reserve fund until the latter was complete, in which case the whole of the remainder would be distributed as dividends. The Bank was obliged to publish its "current situation" every month in the Gazette in the form prescribed by the Finance Ministry. If the Bank's capital was reduced to half before the time of its duration or concession had expired, the government could propose new conditions to Parliament for its continuity, or could call for its dissolution or liquidation. It was also ordered that the Bank should establish branches within one year in Alicante, Bilbao, Coruña, Málaga, Santander, Seville, Valencia and Zaragoza.

The law decreed that the governor would be appointed by the national government. The shareholders would meanwhile appoint the members of the Governing Council or Board of Directors in General Assembly. Through sub-committees, the council and board would have full scope to safeguard all the shareholders' interests. The governor, council and board were responsible for making sure that there were enough cash reserves and negotiable assets in the vaults and portfolios to cover debits for notes, current accounts and deposits.

Continuity between Banco de San Fernando and Banco de España was ensured by the continued leadership of Santillán, who was asked by Bruil to remain in his post, thus becoming the first governor of the renamed Banco de España. Diego de Mier remained alongside him as vice-governor, and the members of the Board of the extinct Banco de San Fernando also continued in their posts. Another aspect of this continuity was that it remained in the same location as that occupied by its predecessor, the noble building of Los Cinco Gremios Mayores (the Five Major Guilds) in Madrid's Calle Atocha, between Plaza de Santa Cruz and Plaza de Jacinto de Benavente. In this eighteenth-century building, designed in 1788 by the architect José de la Ballina, the institution was to remain until it moved in 1891 to its current headquarters on Paseo del Prado.

Bibliography

150 años de historia del Banco de España (ed. Pablo Martín-Aceña). Madrid, Banco de España. 2016.

Hamilton, Earl J., "El Banco Nacional de San Carlos, 1782-1829", in *El Banco de España. Una historia económica*. Madrid, Banco de España, 1970.

Martín-Aceña, Pablo, *The Banco de España, 1782-2017. The History of a Central Bank*. Madrid, Banco de España. Estudios de Historia Económica, 73, 2017.

Santillán, Ramón, *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, Nuevo de San Fernando y de Banco de España*. Madrid, F. Fortanet, 1865 (republished by Banco de España, 1982).

Tedde de Lorca, Pedro, *El Banco de San Carlos, 1782-1829*. Madrid, Banco de España and Alianza Editorial, 1988.

Tedde de Lorca, Pedro, *El Banco de San Fernando, 1829-1856*. Madrid, Banco de España and Alianza Editorial, 1999.

Tortella Casares, Gabriel, "El Banco de España entre 1829 y 1929. La formación de un banco central", in *El Banco de España. Una historia económica*. Madrid, Banco de España, 1970.

Tortella Casares, Teresa, *Índice de los primeros accionistas del Banco Nacional de San Carlos*. Madrid, Banco de España, 1986.

The Banco de España Archive, a Witness to History

María de Inclán Sánchez, Elena Serrano García

"As Governor of this Bank of Spain, I offer you this Archive so that you can investigate and help to enrich our knowledge of the past in order to confront the present that we are bound to act in, and so ensure that the future that befalls us is one of concord, understanding and well-being…" (Banco de España, 1983). With these words, José Ramón Álvarez Rendueles, the Governor of Banco de España from 1980 to 1984, inaugurated the "First Congress on Economic Archives and Private Banks", and the Banco de España Historic Archive was opened to researchers and the general public. The Archive had been formally created three years earlier, when the Executive Council determined it would be made up of documents over 40 years old selected for their historic, cultural and heritage value.

Since then, the Historic Archive has guarded the documentation generated and received by Banco de España (1856-) and its predecessors, Banco Nacional de San Carlos (1782-1829), Banco Español de San Fernando (1829-1847) and Banco de Isabel II (1844-1847). Through these documents, we can reconstruct the life, vicissitudes and history of the four institutions that make up today's Banco de España, and find out about their employees, organisation, customs, functions, management, and national and international relations. In short, we can ascertain what they were like and how they lived.

The documents displayed in the exhibition *2328 reales de vellón: The origins of the Colección Banco de España* give us a taste of how things were done at Banco de San Carlos from its foundation to its liquidation. They show the governing bodies and the finances of Banco de San Fernando and Banco de España, whose foundational statutes reveal how they were created. The documents tell us how we went from royal debentures to the first banknotes, and what kind of people breathed life into the institution from 1782 onwards. Moreover, they record the Bank's relationship with its artworks. How were they commissioned? How much was paid for them? Which artists were hired? We even learn how those documents have made it possible to clarify attributions and dispel many doubts about the origins of those works and the Collection as a whole.

The proceedings of the meetings of the Boards of Directors, the Committees and the shareholders' Assemblies, together with the shares, account books, rules, statutes, correspondence, reports, notes, personal files, miscellaneous papers, banknotes and many other types of document, allow us to travel through time and witness what occurred 238 years ago.

The Archive is inseparably linked to the creation of Banco Nacional de San Carlos. Six months after its constitution, at the first meeting of its Board of Directors on 9 January 1783, it was agreed "… that both documents should be copied in the Book of General Assemblies after the sole originals of their category for the uses that may need to be made of them, and once this is executed, they should be placed in the Archive with the other papers which until now have had to be kept there."[1] The Archive is first mentioned a few days earlier, in the proceedings of the first shareholders' Assembly of 20 December 1782, where its care and supervision is entrusted to the Secretary of the Bank: "… to draw up protests, to issue certificates and […] to produce the other instruments of the Bank and to care for its Archive."[2]

There is no administration without an archive, and the reign of Charles III is a good illustration of the fact (Cayetano, 2017, p. 55). Political and administrative reforms, newly created institutions, engineering and industrial works, cultural or religious activities, and the government of the State and daily life in general are reflected in an enormous production of documentation. Forming archives ensured the necessary preservation of increasingly voluminous and complex documents and reports, themselves a reflection of more and more complicated administrative procedures.

This was a glittering period for the development of cultural institutions, and the archives kept apace. The movement of the Enlightenment certainly left an important mark on archiving policy during that period. Archival work, including organisation, description and services, was to be the job of specialists, in no way comparable with that of a simple keeper of papers (Gómez, 1985, p. 221). One good example of this is the creation of the Archive of the Indies in 1785 and the appointment of Juan Agustín Ceán Bermúdez as its director in 1790. Ceán Bermúdez had until then pursued an administrative career, first as an official in the General Bookkeeping Office and then as chief clerk in the Secretariat of Banco Nacional de San Carlos, where he was responsible for the Archive.

There is an unbroken relationship between the figures and shareholders of Banco de San Carlos and the Enlightenment. Examples include Charles III and his secretary of state, the Count of Floridablanca, together with the directors Cabarrús, José del Toro, the Count of Altamira, the Marquis of Tolosa, the Marquis of Matallana and Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas, other aristocrats like Juan Pedro Zoilo Téllez-Girón y Guzmán, eighth Duke of Osuna, artists and intellectuals like Salvador Maella and Francisco de Goya, and the thousands of individuals, institutions and organisations representative of the society of the time that held shares in Banco de San Carlos.

Another example of the influence of the Enlightenment in Spain is the use of paper currency. In England, France and Norway, its use had begun in the late seventeenth and early eighteenth centuries, but Spain was to have to wait for its first issues until the reign of Charles III and the creation of Banco Nacional de San Carlos.

With no time limit, banknotes guaranteed the return of the gold or silver coinage stated on the document issued by the bank. Banknotes had three characteristics: "1. The promise that they would be reimbursed in cash, which made them in fact representations of the cash itself. 2. They produced no interest, which differentiated them from public debt. 3. They were payable to the bearer, and have never been nominative." (Tortella, T. 1997, p. 17). As Professor Pedro Tedde explains, their circulation raised a number of problems from the start owing to unfamiliarity among both officials and the public, added to a lack of confidence in the maintenance of the paper's value among creditors who were paid with this method.

The documents of those first years

Gabriel Tortella says that banks perform three economic functions that make them very interesting to study. The first is that of the financial intermediary acting as a bridge between two activities of vital importance for the economy, saving and investment. The second is that of creating money, which makes them privileged agents in processes of growth. The third is that of collaborating with personnel and technical knowledge towards economic growth, meaning the banker becomes an entrepreneur and therefore demands money. However, Tortella also speaks of the important relationship between banks and politics, since having the state among their clients leads to a continuous relationship

1. The documents the directors were referring to were the Consultation that had been presented to the king a few days earlier for his perusal and approval on the agreements reached at the shareholders' meeting of the previous 20 December, and the Royal Order informing the Bank of the king's approval of the same. AHBE, Órganos de gobierno, L. 131, p. 2.

2. AHBE, Órganos de gobierno, L. 212.

between bankers and governors or politicians, and bank archives can therefore provide a considerable amount of information on political history (Tortella, G. 1983). The history of Banco de España and its predecessors is indeed the history of all these functions, and the Banco de España Historic Archive is a reliable and extremely rich reflection of this.

There is nothing to match the documents of the Banco de España Archive for helping us to explore those early years, when the people whose portraits are shown in this exhibition were alive and active. Every measure taken, every decision made and every activity performed was registered in the documents preserved in this Archive. It is clearly an Archive of banking and economic documents, with hardly any data of a personal or private nature. Even so, a close analysis can end up revealing something of the personality and private life of these figures, who are often reflected in their professional behaviour. In any case, the sitters in those portraits were the protagonists of the part of Banco de España's history that is on display here, the one which corresponds to its phase as Banco Nacional de San Carlos, Banco Nacional de San Fernando and the early years of Banco de España.

The first antecedent of Banco de San Carlos displayed in this exhibition is the "Memorial presented by Don Francisco Cabarrús to His Majesty for the formation of a National Bank by His Excellency the Count of Floridablanca, his first Secretary of State, on 22 October 1781" (p. 153). Here, this energetic merchant of French origin proposes a solution to the king for regulating the circulation, redemption and valuation of royal debentures through the creation of a national bank.[3] The 22-page memorial was printed at the press of the Court Printer, Joaquín Ibarra.[4] However, the document that lies at the origin of the great history which began with Banco Nacional de San Carlos is the foundational Royal Charter signed by Charles III on 2 June 1782.[5] The first four articles establish the Bank's functions: the redemption for cash at face value of bills of exchange, royal debentures and promissory notes; the supply of victuals to the Army and Navy and of clothing for the troops in Spain and the Americas; and the payment of all debts owed abroad by the *Real Giro*, the office for foreign transactions. Ample data on how these functions were performed is to be found in many documents preserved in the Archive, including account books and agreements reached in board meetings.

The initial capital of Banco de San Carlos was set at 300 million *reales*. It is stated explicitly in the Royal Charter that although the Bank was to be constituted under royal protection, it was private property. Its capital was divided into 150,000 shares of 2,000 *reales de vellón* each, which went on sale immediately. The Charter also says that "all kinds of person of any status, quality or condition, without excepting the Regular Orders, and their individuals, may acquire these shares, and cede them, or freely endorse them as is done with bills of exchange" (art. 6). Preference was to be given to subscription by "persons living in these Kingdoms and others in Europe", for whom the purchase of the first 75,000 shares was to be reserved for eight months. The 75,000 remaining shares were offered preferentially to subscribers in the Indies for a period of ten months, and afterwards to any subscriber without distinction (art. 7). Between the first shareholders' Assembly, held on 20 December 1782, and the fourth, which took place on 29 December 1785, all the shares were sold. Virtually all of the 150,000 shares issued are preserved today in the Banco de España Historic Archive, since when Banco de San Carlos was liquidated in 1829, holders were given the option to convert their shares into new ones for Banco Español de San Fernando, founded by Royal Charter on 9 June 1829. To complete this operation, they had to hand in their San Carlos shares, which thus provide us with a unique source of information. Not only do we learn the names of those first shareholders, but an analysis of their successive endorsements tells us who ownership of the shares was transferred to when such operations took place.

The first to subscribe shares was King Charles III, who bought the first 1,000 (p. 154). The Prince of Asturias, the future Charles IV, purchased numbers 1,001 to 1,500, and his wife, Maria Luisa of Parma, numbers 1,501 to 2,000. Free acquisition then began according to the order established in article 7 of the Royal Charter. Among those who became shareholders were members of the nobility, administrative officials, the Church, the Army, companies and traders, and even a few artists like Francisco de Goya and Mariano Salvador Maella. Goya bought fifteen shares, from 88,145 to 88,159, and endorsed them in 1788 in favour of the presbyter Fermín Almarza, as recorded on the back of each document alongside the painter's own signature.

On display in the exhibition are shares bought by some of those figures, such as the Count of Floridablanca, the Marquis of Astorga and Count of Altamira, Miguel Múzquiz, Count of Gausa, the Marquis of Tolosa, José del Toro, the Duke of Osuna, Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas, the Marquis of Matallana and Francisco Cabarrús himself, among a multitude of other large and small shareholders. A very large number of shares were also bought by towns, cities, municipal granaries, traders, and institutions of the *Ancien Régime* like entailed estates, charitable foundations, boards of trustees, Jesuit temporalities, religious fraternities and hospitals (Tedde, 1988, pp. 79-110), all also preserved in the Banco de España Historic Archive. The first shareholders certainly constitute a representative cross-section of the society of the period (Tortella, 1986, pp. 11-26).[6]

The shares are nominative documents that are signed and countersigned by the Bank's management: the Count of Saceda, the lifetime director Francisco Cabarrús, and the two biennial directors, the Marquis de las Hormazas and Juan Drouvilhet. They are also signed by the Bank's official secretary and scrivener, Benito Briz, and are countersigned by the cashier and the bookkeeper, as established in article 8 of the Royal Charter. The share certificates were designed by Cosme de Acuña y Troncoso, a full member of the Academy of San Fernando, whose signature as designer and draughtsman appears in the lower left margin of each one. Because there was such a high number of shares to be printed, they were entrusted to a number of different engravers, all members of or connected with the Royal Academies, such as José Joaquín Fabregat, Joaquín Ballester, Juan Barcelón, Fernando Selma, Pascual Moles, Juan Moreno Tejada, Simón Brieva, José Asensio and Juan Minguet, who printed their signature in the lower right margin.

The shareholders, who met every year in a General Assembly, generated one of the most interesting documentary series in the Archive, the "Annual Memorials of the Shareholders' Assemblies", where the debates and decisions of the Bank's proprietors were recorded. The previous year's memorial was presented at each assembly, and the annual accounts were approved. It is worth dwelling on these documents, as they clearly reflect the Bank's progression and the topics that most concerned the shareholders. The first Shareholders' Assembly of Banco de San Carlos was held on 20 December 1782 at the home of Manuel Ventura Figueroa, governor of the Council of Castile, since the Bank did not yet have a headquarters of its own. The book begins with a full reproduction of the Royal Charter for the foundation of Banco de San Carlos (p. 155), the Bank's prospectus and the notice convening the shareholders' General Assembly, and incorporates two beautiful cover drawings in ink by the astronomer Pedro Alonso de Salanoba y Guilarte. This is the first in a large series of books devoted to these assemblies, which had a long life in the Bank. They contain first-class information for learning about the history of the institution. The memorials of the shareholders' Assemblies cover a very broad period from the creation of Banco de San Carlos in 1782 to the nationalisation of Banco de España in 1962.

The Board of Directors, appointed in the shareholders' General Assembly, met two days a week, generally on Wednesdays and Saturdays, and it was really they who ran the Bank. All their meetings are recorded in the books of Board agreements, signed by the secretary and countersigned by the directors of the institution. The Board of Directors, which has had different names over the years (*Junta de gobierno*, *Consejo de gobierno* and *Consejo General*), is the oldest section of Banco de España, as it still survives in today's *Consejo de gobierno* (Council of Governance), its direct successor. It is the highest managerial unit of the institution, and the documents it produces in the form

3. The royal debentures (*vales reales*) were a new type of public debt whose first issue was authorised by Royal Charter on 20 September 1780. Their novelty was that they were legal tender for certain transactions, though not for payment of salaries, state pensions or retailed goods (Tedde, 1988b, pp. 31-53).

4. Archivo Historico del Banco de España (AHBE).

5. AHBE, Sec. C. 1072

6. For all matters related to the sale of the shares of Banco de San Carlos, see Tedde (1988b), pp. 79-110, and Tortella, T. (1986).

of proceedings or agreements are among the most important sources of information in the Archive.

Banco de San Carlos was organised around its governing bodies, the shareholders' General Assembly and the Board of Directors, and the three main offices that articulated all the Bank's business, the Secretariat, the *Caja* (the cashier's office) and *Intervención* (the bookkeeping office, originally called *Teneduría de libros*). All were born at the same time as Banco de San Carlos itself.

The secretary was entrusted with a whole range of functions that have remained reflected in a large set of documents kept in the Archive. In the first place, the secretary was responsible for coordinating all the affairs related to the shares and the stockholders. In this respect, besides the documents already mentioned, a large volume of documentation has been preserved that allows us to find out many things about the shareholders and the vicissitudes undergone by the shares. Thanks to these papers, we know the names of the shareholders of Banco de San Carlos, the dates when they purchased their shares, the price they paid for them, who they transferred them to and when, what legal questions arose from the sale of shares, and a great many other details, all of considerable interest. However, the secretary also had many other matters to deal with, all giving rise to long series of documents. One that particularly stands out is the "Relations of the Bank with official institutions", especially the government and the finance ministry, where we find covenants, advances, credits and a rich correspondence that reflects the Bank's close relations with the State. Also preserved is an extremely interesting series of "Relations of the Bank with other banks and private companies", which demonstrates the Bank's strong links with other banking and commercial establishments both in Spain and abroad, with documents on financing operations, negotiation of trade receivables and covenants with other banks. We should also like to draw attention to another series of documents, also the work of the secretary, that start with the foundation of Banco de San Carlos and continue up to the present day. This is the series of Personal Files, possibly the set of documents in the Archive that provides most information of a personalised nature, since besides detailing the entire working career of the employee in question, it frequently includes documents that go beyond the strictly professional, such as certificates of baptism, marriage and death certificates, letters of recommendation or examinations, rich in interesting personal information. One of these files, which we mention in particular because it deals with a major figure and is on display in this exhibition, is that of Juan Agustín Ceán Bermúdez (p. 157), employee of Banco de San Carlos and future art historian. Ceán joined Banco de San Carlos in 1783 as second official of the General Bookkeeping section (p. 157). In 1785 he moved to the Secretariat as chief official, the position immediately below that of secretary, who was then Benito Briz. "He is intelligent, he has studied, and nobody seems better fitted to replace the secretary in the case of illness or absence."[7] Found in the file is the document dated 1 January 1791 by which Ceán "resigns his employment as chief official of the Secretariat of the Bank because His Majesty has appointed him to go to Seville to supervise the coordination and arrangement of the papers belonging to the Ministry of the Indies in its General Archive."[8] Indeed, by a Royal Order signed by Antonio Porlier[9] on 31 December 1790, the Board of the Bank was informed of his appointment as Director of the recently created General Archive of the Indies.[10] Ceán left the Bank in 1791, never to return. For Banco de San Carlos, it was quite a luxury to have had a figure of Ceán's stature among its employees. Among other things, he left the bank a beautiful original drawing decorating the first page of the first "General Balance and demonstrative plans of the progress and current state of the National Bank of San Carlos" (p. 157), dated 30 November 1783. It is a wash drawing with the emblem of Banco Nacional de San Carlos, the *Fides pública* legend, and some of the most habitual symbols of commerce, such as the caduceus of Mercury and the horn of abundance.[11]

The cashier and the bookkeeper were in charge of tendering and receiving all payments and entering them in the accounts, functions that are reflected in the preserved collection of account books. Most of them are enormous, with laid paper, exquisite calligraphy in high quality ink, and beautiful parchment bindings. The collection of journals, draft journals, ledgers, balance sheets and accounting registers of all kinds allows the smallest details of the Bank's activity and business to be followed closely from the institution's origins to the present day. The account books make a variety of studies possible, depending on the aggregate of information the researcher is looking for. Mention is reserved here for some documents displayed in the exhibition, a selection of the journals of the Direction of Remittances of Banco de San Carlos that includes the entries for the payments made to the painter Francisco de Goya for his portraits of Charles III and some of the first directors, preserved today in the Banco de España painting collection. On 13 April 1785, Juan Agustín Ceán Bermúdez, an employee of the Bank and a great friend of Goya's, collected 2,328 *reales de vellón* for the portrait of José del Toro Zambrano.[12] On 30 January 1787, Goya was paid 10,000 *reales de vellón* for the portraits of King Charles III, the Count of Altamira and the Marquis of Tolosa. 560 *reales de vellón* were also paid to the master gilder responsible for the frames.[13] The portrait of Francisco Javier de Larumbe was settled on 15 October 1787 for a price of 2,200 *reales de vellón*, of which 200, according to the accounting entry, were for the gilding of the frame.[14] Finally, the portrait of Francisco Cabarrús was paid for on 21 April 1788 (p. 158) at a price of 4,500 *reales de vellón*, a considerably higher sum than the rest because it was a full-length portrait.[15] In 1900, while searching through the account books of Banco de San Carlos, a consultant and later vice-governor of Banco de España, Francisco Belda, encountered the documentary evidence that Goya had painted the portraits preserved at the Bank, whose authorship had been queried by some experts and critics.

Many other documents from the Banco de España Historic Archive accompany the pieces shown in this exhibition. All of them reflect the vicissitudes the institution has passed through., including the conversion of Banco de San Carlos into Banco Español de San Fernando by a Royal Charter of 9 July 1829, its merger with Banco de Isabel II in 1847, and the acquisition of its definitive name, Banco de España, through a law enacted on 28 January 1856.

The banknotes of Banco de España

Finally, we shall make some brief remarks on the collection of banknotes kept by Banco de España in its Archive, several of which are shown in this exhibition. The history of Banco de España and the banks that preceded it coincides with the history of the banknote in Spain, which was slower than other European countries to incorporate this method of payment. The Bank of Stockholm, founded in 1657, launched its first banknotes, the *riks daler* and the *daler-silver*, in 1661. The Bank of England issued its first notes very soon after it was founded in 1694. The Bank of Scotland placed its first notes in circulation in 1695, the year of its foundation. Norway also did so in 1695, and Denmark in 1713. The *Banque Générale* of France started to circulate its *écus* in 1716 (Tortella, 2001). It was not easy to introduce the banknote into the everyday life of a society accustomed to using metal coinage for both large and small transactions, and many years had to go by before the banknote was fully accepted.

Banco de San Carlos issued Spain's first banknotes, then called *cédulas*, in 1783, the year after its foundation. The issue was agreed in the first General Assembly of the Bank's shareholders on 20 December 1782, the proponent being the lifetime supernumerary director Francisco Cabarrús. It was made up of nine denominations: 200, 300, 500, 600, 700, 800, 900 and 1,000 *reales de vellón* (p. 160). The notes were printed on the obverse only, with each denomination printed in a different colour. The design was very simple, consisting merely of a vegetable border with the Bank's emblem inserted at top centre. The emblem was formed by two clasped hands with the legend *Fides pública* in an oval and the name of *Banco Nacional de San Carlos* around it. The *Fides pública* legend, curiously, was to remain on every issue until it finally disappeared when Banco de España produced its first notes in 1856. The designs and engravings were commissioned from painters and engravers connected to the Royal Academies. The draughtsmen were Rafael Mengs Guazzi and his brother Alberico (the sons of Anton Raphael Mengs), Antonio Carnicero and Rafael Ximeno. The engravers were Juan Barcelón, Mariano Brandi, Manuel Salvador Carmona, Juan Moreno Texada and Fernando Selma, who also engraved the share certificates. The printer was Joaquín Ybarra, of Madrid. Banco de San Carlos launched a second issue dated

7. AHBE, Sec. C. 1084

8. AHBE. Sec. C. 717

9. Antonio Porlier y Sopranís was at that time secretary of the 'Universal Bureau of Grace and Justice of the Indies or Overseas', and also secretary of the 'Justice Bureau of Spain' (a position equivalent to that of a cabinet minister today). See A. Astorgano Abajo, *Antonio Aniceto Porlier y Sopranis Ruth y Dutaris*, in Real Academia de la Historia, Diccionario Bibliográfico [http://dbe.rah.es/biografias/19696/antonio-aniceto-porlier-y-sopranis-ruth-y-dutaris consulted on 10.05.2020].

10. AHBE, Sec., C. 988

11. AHBE, Libros de contabilidad, L. 471

12. AHBE, Libros de contabilidad, L. 37 (f. 208)

13. AHBE, Libros de contabilidad, L. 39 (f. 65)

14. AHBE, Libros de contabilidad, L. 39 (f. 463)

15. AHBE, Libros de contabilidad, L. 13 (f. 179)

1 March 1798, though this was really a reprint of the notes for 200, 300, 500 and 1,000 *reales*. The denominations of the notes were very high, which made them impractical for habitual everyday payments. It appears they were intended more for large commercial operations. In 1803, all of them were withdrawn from circulation, and they made no further appearance during the remaining life of Banco de San Carlos.[16]

Although those notes found little favour among the public, they marked the beginning of the unstoppable rise of the banknote as our society's principal method of payment. During its first period (1829-1847), Banco Español de San Fernando, founded by Royal Charter on 9 July 1829, issued notes in 1830, 1835, 1843, 1844 and 1846 (p. 161). All of them maintain the simplicity of design of the Banco de San Carlos notes, but some interesting variations are added, such as the human figure for allegorical representations and certain symbols – the lion's head, the cock, the lamp and the key – related to trust, strength and security.

In general, all these notes circulated little and were subject to forgery. After its merger with Banco de Isabel II, which was also an issuing bank despite its short existence, Banco Español de San Fernando issued banknotes on 1 October 1847 to be exchanged for the notes of the two merged banks (p. 161).

To prevent forgery, the Bank commissioned the manufacture of the notes from Saunders of London, which had more sophisticated printing techniques. Saunders produced the issues of 1850, 1852, 1856, 1862 and 1866. Although they too fell victim to forgery, this was on a far smaller scale than with those that had been manufactured until then in Spain, and the Bank was thus encouraged to maintain a relationship with Saunders that lasted many years.

The next issue on display is that of 1 May 1856, the first following the change of name from Banco de San Fernando to Banco de España in accordance with the law of 28 January 1856. Notes were issued with denominations of 100, 200, 500, 1,000, 2,000 and 4,000, with strong English influence on a design that includes a vignette representing Hispania in the form of a matron with a shield and spear, in the style of the Britannia characteristic of English banknotes. These are the first notes to be printed in several inks. In the centre are some circles containing the amount of the note in letters printed in different colours. Under the epigraph "Banco de España", a rectangular insert is reserved for the name of the branch issuing the note.

The banknotes of Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II and Banco de España belong to the numismatics collection of Banco de España. Created in 1990, the Numismatics Cabinet is made up of the Spanish banknotes issued by the banks mentioned above and the issuing banks of the period 1856-1874. It also has a representative collection of notes issued by other institutions during the Spanish Civil War. Besides the collection of banknotes, the Numismatic Cabinet moreover holds Spanish and foreign coins minted from classical Antiquity to the present day. One of the highlights of the collection is a set of Bourbon ounce coins and their divisions.

16. For all matters related to the banknotes of Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II and Banco de España, consult Banco de España (1974); Carrete (1982); Tortella, T. (1997, 2001).

Bibliography

III Centenario del Nacimiento de Carlos III. Biblioteca de Estudios Madrileños, 45th Season of Lectures. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017.

Álvarez Rendueles, J.R. (1983), "Inauguración del Congreso por el Gobernador del Banco de España, D. José Ramón Álvarez Rendueles", in *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España, pp. 7-8.

Banco de España (1970), *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid: Banco de España.

___ (1982), *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exhibition commemorating the foundation of Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España.

___ (1983): *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España.

___ (1988), *Actas del Segundo Congreso sobre Archivos Económicos de Entidades Privadas: Fuentes para la Historia de la Banca y del Comercio en España*. Madrid: Archivo Histórico del Banco de España.

___ (1987), *Monedas Hispánicas 1475-1598*. Fifth Centenary of the Discovery of America. Madrid: Banco de España.

___ (1991), *Monedas de oro de la colección del Banco de España*, Madrid: Banco de España.

___ (2001), *El camino hacia el euro. El real, el escudo y la peseta*, Madrid: Banco de España.

Carrete Parrondo, J. (1982), "Estampas, impresos y billetes", in Banco de España, *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*, Exhibition commemorating the foundation of Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España, pp. 31-143.

Cayetano Martín, C., "Carlos III y la 'Administración de Papel': el Archivo de Villa", in *III Centenario del Nacimiento de Carlos III*. Biblioteca de Estudios Madrileños, 45th Season of Lectures. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017, pp. 55-81.

Glendinning, N. and Medrano, J.M. (2005), *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España.

Gómez Gómez, M. (1985), "Crítica Histórica y Archivos. El caso de España en el siglo XVIII", in Revista Historia Instituciones Documentos, no. 12, pp. 199-231 [https://revistascientificas.us.es/index.php/HID/article/view/6009, consulted on 12.05.2020].

Hamilton, E.J. (1970), "El Banco Nacional de San Carlos (1782-1829)", in Banco de España (1970), *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid: Banco de España, pp. 197-231.

Inclán Sánchez, M., Serrano García, E., Calleja Fernández, A. (coord.) (2019). *Guía de archivos históricos de la banca en España*, Madrid, Banco de España.

Moreno Fernández, R. (2009), *El personal del Banco de España: desde el origen en el siglo XVIII hasta fin del siglo XIX*, Vol. 1: Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España. Estudios de Historia Económica no. 54.

Serrano García, E. (2017), "El Banco de San Carlos y la Ilustración", in *III Centenario del Nacimiento de Carlos III*. Biblioteca de Estudios Madrileños, 45th Season of Lectures. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2017, pp. 201-223.

Tedde de Lorca, P. (1982), "El Banco de España desde 1782 a 1982", in *El Banco de España, dos siglos de historia 1782-1982*. Exhibition commemorating the foundation of Banco de San Carlos. Madrid: Banco de España, pp. 17-74.

___ (1988a), "Fuentes documentales para el estudio de la banca en el siglo XVIII: Los fondos del Banco de Nacional de San Carlos", in Banco de España: *Actas del Segundo Congreso sobre Archivos Económicos de Entidades Privadas: Fuentes para la historia de la banca y el comercio en España*. Madrid, Banco de España. pp. 77-82.

___ (1988b), *El Banco de San Carlos*, Madrid: Alianza Editorial.

___ (1999), *El Banco de San Fernando*, Madrid: Banco de España; Alianza Editorial.

Tortella, G. (1983) "Archivos de bancos de los siglos XIX y XX", in Banco de España: *Actas del primer congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, Madrid: Banco de España, pp. 117-122.

Tortella, T. (1986), *Índice de los primeros accionistas del Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España.

___ (1997), *Los primeros billetes españoles: las "cédulas" del Banco de San Carlos (1782-1829)*, Madrid: Banco de España.

___ (2001), "Arte y dinero. Los billetes del Banco de España", in Banco de España, *El camino hacia el euro. El real, el escudo y la peseta*, Madrid: Banco de España, pp. 149-192.

___ (2010), *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España.

The Books, from Banco de San Carlos to Banco de España

Joaquín Selgas

It must have been from the very start of its activity that Banco de San Carlos began to collect books and periodicals that would meet the everyday working needs of the institution or provide information for its employees and directors. From the copies that have been preserved and the records kept, it is possible to trace the development of the banks that preceded Banco de España.

There are no references to these collections of printed matter until the end of the nineteenth century, when Banco de España's first library was organised. Thanks to the library catalogue (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/2052) printed in 1901, we know that Banco de San Carlos received newspapers with general or economic information, such as *Diario de Madrid* (published from 1758 to 1814, with preserved copies dating from 1786 onwards) and *Correo Mercantil de España y sus Indias* (1792-1808, with copies from 1798 onwards), and official publications like *Gaceta de Madrid* (1697-1936, with copies from 1784 onwards) and *Guía de forasteros* (1722-1872, with copies from 1785 onwards).

Banco de San Carlos's own activities were also reflected in the production of certain printed documents that must have gradually been added to the collection of books and periodicals. The Royal Charter officially authorising the bank's creation, the *Real Cédula de 2 de junio de 1782 que autorizaba la creación del Banco Nacional de San Carlos* (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/5197) (p. 132), would obviously have been among the first such documents to be collected, soon joined by other pieces of legislation that tried to facilitate and regulate share subscription by various institutions like municipalities or entailed estates. In the meantime, the bank's activity as a stock company was reflected in its shareholders' meetings, which started to be held annually in 1782, and whose proceedings were published from 1783 onwards. These included any agreements reached by the assembly and usually an annual report on the bank's activities over the previous year.

However, the bank's own growth and expansion was soon to generate debates and controversies that found reflection on the printed page. From late 1784, there was speculative movement around the bank's shares that attracted a great many foreign investors, but also a good deal of criticism. In 1785, the Comte de Mirabeau published his *De la Banque d'Espagne dite de Saint-Charles* (p. 164) in Paris, claiming that the bank had been founded merely for the speculative purposes of Cabarrús. This publication and its diffusion must have caused deep consternation at the bank's headquarters in Madrid. Besides two copies of the original edition, a manuscript translation into Spanish is also preserved, presumably commissioned by the bank or one of its directors with the purpose of analysing Mirabeau's accusations in detail. The second part of the manuscript contains the translation of another book also published in 1785 by the same author, this time in Brussels (https://archive.org/details/comted00mira/page/n10). Mirabeau here argues against the Parisian financier Le Couteulx de la Noraye, who had tried to discredit his earlier work on Banco de San Carlos.

In order to minimise any possible damage to the bank's reputation, the king was persuaded by Floridablanca to issue a royal provision, the *Real Provisión de 9 de julio de 1785* (p. 166) (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/5381), which forbade the import and distribution of copies of Mirabeau's *De la Banque d'Espagne…*, and ordered the confiscation of any printed or manuscript copies that might be found.

The controversy stirred up by Mirabeau continued with the contributions of Valentín de Foronda, a Basque diplomat and economist, who published his *Carta escrita a un amigo sobre el Banco Nacional de San Carlos* (Letter written to a friend on the National Bank of San Carlos) in August 1786. Foronda's allusions to Mirabeau appear to have provoked a response from the latter's secretary, Mercier de la Rivière, and a further counter-response from Foronda. All three parts of this correspondence were published in Madrid in 1787 under the title *Cartas sobre el Banco de San Carlos* (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/2849).

The main driving force behind Banco de San Carlos, Francisco Cabarrús y Lalanne (1752-1810), was involved in legal proceedings that began in 1790 and kept him imprisoned for five years. During that period, he wrote his best-known work, *Cartas sobre los obstáculos que la Naturaleza, la opinión y las leyes imponen a la felicidad pública, seguida por una carta al Príncipe de la Paz* (Letters on the obstacles that Nature, opinion and the laws place in the way of public happiness, followed by a letter to the Prince of Peace) (p. 166). Dedicated to his friend Jovellanos, the work is a compendium of ideas on economic regeneration, including the stimulation of activity through public works and legal reforms that would remove obstacles to private initiative. It took several years to be published, since the first edition is dated 1808 in Vitoria, with an assertion by the author in the prologue that he wrote the *Cartas* in 1792. Nevertheless, it must have been fairly successful, since four other editions are known to have been published between 1813 and 1822.

Another figure who played a leading role in the bank's creation was Miguel de Múzquiz y Goyeneche, First Count of Gausa (1719-1785), who was Finance Minister from 1766 until his death. Cabarrús himself delivered the count's funeral eulogy at the Real Sociedad Matritense de Amigos del País, and the financier was asked to perform the same function three years later for King Charles III (p. 167). It appears that some of the criticisms of traditionalism voiced in that eulogy were used against Cabarrús in the proceedings that started to be brought against him in 1790.

Another personality associated with the early years of Banco de San Carlos is Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), better known for his studies of Roman antiquities and art history. Closely linked to Jovellanos by family ties, he must have been one of the first employees in the Secretariat of Banco de San Carlos, which he joined in 1783 and remained with until 1790, after Cabarrús's fall into disgrace. Later in his career, he published his life of Jovellanos, *Memorias para la vida del Excmo. Señor Gaspar Melchor de Jovellanos*, in 1814. The year of his death saw the publication of the four volumes of *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, a work on Spanish architects and architecture by Eugenio Llaguno, which Ceán Bermúdez had enlarged and annotated after receiving it as a legacy from the author in 1799. In 1829, shortly after Ceán Bermúdez's death, the king ordered that his survey of the Roman antiquities in Spain, *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España,* should be printed at the expense of the royal treasury, with the profits from the work going to his family.

Banco de San Carlos was founded with various objectives, some of the chief ones being the reduction of royal debentures, the assumption of the foreign payment functions of the *Real Giro*, and the administration of provisions for the army and navy. Soon, however, these aims started to be broadened, probably in line with the Enlightenment ideas that had been circulating in Spain on the need for a financial institution with the capacity to stimulate national production, though the personal interests of some of the figures involved may also have played a part.

Maritime trade between the Spanish and American ports had been liberalised in 1778, and it was Cabarrús himself who presented the king with a project to remodel the Compañía Guipuzcoana de Caracas. The Compañía de Filipinas was founded under a Royal Charter, the *Real Cédula de Carlos III, de 10 de marzo de 1785* (p. 167) (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/5362), as a company with privileges on the trans-oceanic commercial traffic between Asia, America and Spain. It was incorporated for an initial period of 25 years, subsequently extendable, and Banco de San Carlos had a stake of 21 million *reales* in the company's capital from the start, adding several further loans in the following years to the overall tune of more than 18 million *reales*. It should be pointed out that the bank's position in this company was one of the mainstays of Mirabeau's criticisms.

Banco de San Carlos was also involved in the promotion of public works with a view to improving communications. The difficulty of transporting goods across the interior of the Iberian Peninsula was seen by the champions of the Enlightenment as one of the great obstacles to economic progress, and two of the most widespread proposals at that time were therefore for the improvement of roads and the creation of waterways suitable for goods and passenger transport. Many examples are preserved in the library.

One of the greatest of these planned canals, and one of the few that actually entered service, was the Imperial Canal of Aragon. The idea arose in the early eighteenth century of reconstructing the old Imperial Channel, dating from the period of Emperor Charles V, as a canal for both irrigation and navigation to enable the spread of local agricultural production, provide an exit route for surplus products, and create an inter-regional transportation and communication highway. The project, initiated in 1768 through a private company, was gradually taken over by the Crown after 1772, and its first phase was completed in 1784, when the waters of the Canal reached Zaragoza.

To finance the works, it was necessary to resort to debt issuance. In 1785, there was a special issue of *vales reales*, or royal debentures, the instrument created five years earlier at the urging of Cabarrús to make up for a lack of income in the royal revenue. On display is a copy of the *Real Cédula de 7 de julio de 1785* (p. 167), the Royal Charter authorising the issue of these debentures, which would bear an annual interest of 4%. In 1788, there was a new issue of royal debentures to increase financing for the works.

Use of the canal was regulated by two royal provisions, the *Real Orden sobre el Establecimiento de la Navegación, de 21 de noviembre de 1788*, which governed navigation, and the *Arancel de Derechos de Transporte o Fletes, de 14 de febrero de 1789*, which regulated fees and duties. These documents were printed in 1789 in Zaragoza under the title of *Reglamento para la navegación del Canal Imperial* (p. 167), a booklet of just 15 pages of which only three original copies are known, one of them in the library of Banco de España.

In 1796, the Count of Sástago, who then held the post of 'Protector' of the Canal, ordered the printing of a luxurious folio volume under the title of *Descripción de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste* (p. 169), dedicated to King Charles IV and Queen Maria Luisa of Parma. Besides surveying the history of the development of the project to build the Imperial Canal of Aragon and the Royal Canal of Tauste, the work also gives a detailed description of the works that had been completed thus far, and this is accompanied by 39 pages of folded plates showing chalcographic engravings of maps, plans and elevations of various parts of the canal. The whole course of the two canals can be seen on the general plan of the works, which also shows the planned extension of the Imperial Canal to Sástago, though this section was never built.

In June 1833, the Marquis of Lazán, the 'Protector' of the Canal from 1823 to 1833, ordered the printing of a *Memoria histórica del Canal Imperial de Aragón*. This historical survey was intended to support a request for funds from the government to continue work on the canal. However, the king's death in September that year must have made it harder to obtain such financing, as the work made no further progress. The *Memoria* includes 38 plates with lithographic illustrations, all drawn by Pharamond Blanchard, a French painter and illustrator who was active in Spain between 1826 and 1838. Some of the plates were lithographed by Victor Alexis, also French, and all were printed at the Real Establecimiento Litográfico in Madrid, created in 1825 through the agency of José de Madrazo.

Banco de San Carlos also took part directly in some of the great public works projects that were planned in those years, such as the Guadarrama Canal. Approval was given at the shareholders' general meeting of December 1785 for a proposal by the directors to construct a navigable canal that would lead from the River Guadarrama to the Atlantic Ocean, passing through Madrid, Aranjuez and Seville. The project, based on work by the engineer Brigadier Carlos Lemaur, was presented to the king in May 1786, and involved the construction of a canal to join the River Guadarrama with the River Manzanares at Madrid. To cover the cost, the bank would contribute 1.5% of its silver mining rights, a privilege it had obtained not long before. Work began on the canal in 1787, and 27 km were completed together with the Gasco Dam, which was to provide the water necessary for navigation. In 1799, however, the dam collapsed after a storm, and the canal never entered use.

The book on display, published at the press of Benito Cano in 1787, is entitled *Representaciones que hizo á S.M. la Junta de Direccion del Banco Nacional de San Cárlos ..., para emprender la obra del nuevo Canal desde el rio Guadarrama á Madrid* (p. 170). It contains various letters and other correspondence between Floridablanca and the bank, the rules under which the bank was to take charge of the construction, a description of the first part of the canal from the River Guadarrama to Madrid, regulations for carrying out the construction work, details of the excavations to be performed, and a calculation of the canal's cost, as well as a map of the first section between Torrelodones and Las Rozas.

After the Peninsular War (1808-1814), Banco de San Carlos was in quite a precarious situation owing to the large debt contracted by the state, which strained its function as a credit institution. The solution was an agreement reached between the two parties in 1829 whereby the Treasury would pay 40 million *reales* in cash in lieu of the total debt of 316 million *reales*. The agreement meant the reorganisation of the bank, which was renamed Banco de San Fernando and given new statutes. The creation of this institution was ratified by a Royal Charter, the *Real Cédula para la erección en Madrid del Banco Español de S. Fernando* (Madrid, en la Imprenta Real, 1829). Three years later, the new bank's internal regulations, the *Reglamento del Gobierno Interior del Banco*, were approved by royal order on 6 August 1832.

The library preserves another volume dating from the same year, 1829, whose curiosity stems above all from its binding. This is the *Código de Comercio* (p. 171), the Code of Commerce sanctioned by the king on 30 May that year, which was the first attempt to homogenise mercantile legislation in Spain. The printing of this volume was entrusted to the person mainly responsible for its content, Pedro Sáinz de Andino, a jurist from Cádiz who prepared the so-called official edition in a small format with a height of just 15 cm. The bank's copy (https://repositorio.bde.es/handle/123456789/2638) is an example of this official edition, but with the peculiarity of its binding in the *cortina* style by Antonio Suárez Jiménez (d. 1836), the court bookbinder, who used red Morocco leather, a royal heraldic *super libris* and gilt edges. The stamp on the inside cover and the monogram ("M.C.") on the case indicate that this was a copy prepared for Queen Maria Christina of Bourbon, who was married that same year, 1829, to Ferdinand VII.

After the difficult years of the Carlist War (1833-1839), there was a period of rapid economic growth. In this context, a second issuing bank was founded in Madrid under the name of Banco de Isabel II. The library preserves two copies of its statutes, the *Estatutos y reglamentos del Banco de Isabel II*, which contain the foundational documents along with other internal regulations. However, the crisis of 1847 placed Banco de Isabel II on the verge of bankruptcy. The solution arbitrated by the government at the request of the finance minister, Ramón de Santillán, was to merge it with Banco de San Fernando, giving rise to the new Banco Español de San Fernando.

In 1849, Santillán was appointed Governor of this bank, and immediately instituted reforms that were laid down in a law of 15 December 1851, which modified that of 4 May 1849. The revised law was implemented through a new set of statutes and regulations. All these norms were compiled and published in 1852 under the title *Leyes orgánicas, estatutos y reglamentos del Banco de San Fernando* (p. 171).

Just four years later, the name of the institution was changed to Banco de España by an act of 28 January 1856. Ramón de Santillán stayed on as its first Governor until 1863, the year of his death. Besides his activity in the field of public revenue and as the director of the leading bank of the time, Santillán also left a number of writings at his death that were published posthumously. One was the *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, y de España*, a history of the bank and its predecessors that was published in two volumes in 1865 and provides a first-hand source for scholarly research on the first decades of the Spanish banking system.

Santillán's knowledge and interest in the economic theories of his time is indicated by the copy preserved in the library of the *Traité théorique et pratique des opérations de banque* (Paris, 1853), the work of the French liberal economist Jean-Gustave Courcelle-Seneuil (1813-1892). The copy preserves a manuscript annotation that shows it was once in the possession of Ramón de Santillán.

Notions of Fashion: Textiles seen through the Banco de España Collection

Ismael Amaro Martos

I wish to thank Amalia Descalzo Lorenzo, Mario Mateos Martín, Pablo Pena González and Pilar Benito García for their assistance during the preparation of this essay.

Introduction

The exhibition *2328 reales de vellón* includes the works that formed the basis of the first art collection of Banco de España, which existed under that name from the year 1856. These pieces came from the earlier Banco de San Carlos (founded in 1782), Banco de San Fernando (1829) and Banco de Isabel II (1844), the last two of which were merged in 1847. The selection covers a wide range of visual and decorative arts, but this essay will focus only on the paintings and drawings in order to pick out certain specific moments in the history of fashion. It should be understood, however, that fashion is not restricted to clothing, on which we shall naturally be concentrating, but also affects other fields like interior decorating and even religious ceremony. They all have an element in common, which is the use of textiles. While fashion cannot be limited to textiles, since it affects other aspects of appearance like hairstyles and jewellery as well as other arts like music and furniture, it is nonetheless true that everything made from cloth is easily mutable, and if there is one thing that distinguishes fashion from artistic style, it is the speed with which people are fascinated by it, and the way taste is fleetingly held in thrall by new models that put everything before them out of fashion. The changes we shall be mentioning concern the form given to the cloth and its adornment, so we shall speak above all of the various transformations that took place in costume, with brief notes on the fabrics used as linings for architectural elements and furniture, and on the specific case of the evidence provided by certain sacred ornaments. Where the artist's hand permits, a technical and decorative study of the textile concerned will be given for each of these types.

Religious painting

The Renaissance was the most sweeping stylistic revolution of the Early Modern Age. Although it originated in Florence and spread from there to the rest of Europe, there is one area of art in which Italy was obliged to share its predominance in the sixteenth century. Under Emperor Charles V (1500-1558), Spain became much more open to the world, and in questions of fashion it received French, German and Italian influences. Around the 1530s, these influences were blended with autochthonous Hispanic fashions and combined with others of military origin, all leading to the formation of a peculiarly Spanish way of dressing. From then on, Spain ceased to imitate received models and became a referent for the other courts of Europe until the first decade of the seventeenth century.[1] One fundamental event was the marriage in 1539 of Leonor de Toledo (1522-1562), the daughter of the Viceroy of Naples, Pedro de Toledo (1484-1553), to the Duke of Florence, Cosimo I de'Medici (1519-1574). Male and female costumes then followed international canons, but the duchess modified the way the Florentine court dressed and gave it a new silhouette adapted to the Spanish taste. So great was her influence that at the baptism of Francesco I (1541-1587), Leonor de Toledo appeared in a surprising and spectacular dress that contemporaries called "Spanish", and which ladies soon started to imitate. Even so, the merit was not solely hers, as Philip II (1527-1598) also went on a journey through Italy in 1548 and 1549 that left the local nobility deeply impressed with the pomp and the rich attire of the Habsburgs, undoubtedly assisting the spread of Spanish fashions throughout the territory.[2]

The monarchy had the best tailors and the most exquisite cloths, and so were always the first to air the most novel fashions in clothing. They were followed, as we have just seen, by the nobility, who drew inspiration from the apparel worn by their monarchs.[3] Soon, rich merchants too tried to present an image of power through their costumes, copying the clothing worn at court as a sign of aristocratic distinction.[4] However, when kings and aristocrats saw that their style of dressing was reaching lower social strata, they demanded new models with which to differentiate themselves.[5] The imitation that characterises fashion found its way to the brushes of the most prestigious painters, for the clothes worn by their figures were not conjured up from nothing but based on real types. Manuela Mena, the co-curator of the current exhibition along with Yolanda Romero, wrote some concise lines on this question:

> Artists – mainly painters, but also sculptors – were always great creators of fashion. There is a widespread notion that they did nothing but copy their sitters with whatever they happened to have on that day. Nothing could be further from the truth. While some unimaginative minor artists with little creativity may have followed the easy course of copying reality, the great painters of art history were, or must have been, great 'fashion designers' at the same time.[6]

These words are especially significant when we turn to religious painting or any other subject where the painter has absolute artistic freedom, making for a much more attractive commission. Something of the kind occurred with the *Virgin of the Lily* (c. 1550) by Cornelis Van Cleve (1520-1567) (detail, p. 177). Although painted by an artist from Antwerp, it was a reinterpretation with some changes of a picture that has now vanished, the *Corsini Madonna* by Andrea del Sarto (1486-1531), and the costume is therefore that of the Italian Madonnas of its time. One of the first specialists in the history of costume in Spain, Carmen Bernis, wrote an interesting article, "Fashion and Gothic Images of the Virgin: Keys to Dating", which identified various details to be taken into account when clothing is used to ascertain the period of production of Marian images between the fourteenth and sixteenth centuries. Here, with the help of her indications, we recognise a costume belonging to the late fifteenth and early sixteenth centuries, gathered in at the bust and waist, and adorned with a very ample round neckline, a girdle and a skirt spreading from the hip.[7] Although Bernis's work focuses on Spanish costumes, the dress created by Van Cleve can be seen to recreate models that appear in slightly earlier pictures, such as the garment in the *Mona Lisa* (1503-1519) by Leonardo da Vinci (1452-1519),[8] a civil costume which therefore has a much lower neckline, or the one in the *Madonna of the Meadow* (1505-1506) by Raphael (1483-1520).[9] All the dresses seem to have two components, which agrees with the etymology of the Italian term *sottana*, used in the previous century for an inner bodice with detachable sleeves that was visible only in part. In the examples cited above, broad sleeves allow narrower ones to be seen underneath.[10] The apparel is completed with an oriental-style headdress, rather like a turban, in a fabric with bands of geometrical decoration, not necessarily Arabic,[11] like that seen in the *Portrait of a Young Woman or Turkish Slave* (c. 1532) by Parmigianino (1503-1540).[12] This type of headgear, called a *capigliara* or *balzo*, was probably made fashionable by the Marchioness of Mantua, Isabella d'Este (1474-1539),[13] and would have been copied by the Flemish painter from Andrea del Sarto.[14]

Men in sixteenth-century Europe wore a doublet over their shirt and breeches over their hose.[15] In *The Beheading of Saint John the Baptist* (1600-1606), attributed to the circle of Giovanni Baglione (1566-1643), the executioner on the left brings movement and drama to the scene with his white shirt and blue doublet hanging open and held by a gold cord (detail, p. 177). Visible are the blue buttons of the doublet, some narrow sleeves belonging more to

1. Amalia Descalzo Lorenzo, "La moda en tiempos de Miguel de Cervantes", in Rafael García Serrano (ed.), *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo-14 de junio de 2015* [exh. cat.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 47.

2. Bruna Niccoli, "Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production", in Maria Hayward and Elizabeth Kramer (ed.), *Textiles and Text: Re-establishing the Links between Archival and Object-based Research: Postprints*. London: Archetype, 2007, pp. 105-106 and 108.

3. Pilar Hinojosa i Fayes, "El vestido y la moda", in José Fernández Arenas (ed.), *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 214.

4. Fred Davis, *Moda. Cultura, identità, linguaggio*. Bologna: Baskerville, 1993, p. 57.

5. Vanni Codeluppi, *Che cos'è la moda*. Rome: Carocci, 2003, p. 17.

6. Manuela B. Mena Marqués, "La moda, cara visible del arte", in *La luz de la moda*. Lugo: Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa – Diputación de Lugo – Museo Provincial de Lugo, 2005, n.p. (p. 1).

7. Carmen Bernis, "La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación", *Archivo Español de Arte* (Madrid), 170-43 (1970), p. 196.

8. Inv. no. 779. Musée du Louvre, Paris.

9. Inv. no. 175. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

10. Roberta Orsi Landini and Bruna Niccoli, "Images of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid-Sixteenth Century", in Amalia Descalzo Lorenzo and José Luis Colomer (ed.), *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. II, p. 5.

11. Owing to Italy's strategic commercial position, oriental textiles were not only imported but also imitated by its own weavers. Textiles with decorative bands were most frequently produced for clothing, while those with pairs of confronted animals were common for liturgical ornaments. Monique King y Donald King, *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*. London: Faber & Faber, 1990, pp. 43-44.

12. Inv. no. GN1147. Galleria Nazionale, Parma.

13. Franceso Cognasso, *L'Italia nel Rinascimento*. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1965, p. 144. Mario di Giampaolo and Elisabetta Fadda, *Parmigianino*. Santarcangelo di Romagna: Keybook, 2002, p. 142.

14. Preserved at the Museo Nacional del Prado in Madrid are several works by the Florentine painter that incorporate the *capigliara*. Inv. no. P000332. *Portrait of a Woman* (c. 1514). Inv. no. P000334. *Virgin and Child between Saint Matthew and an*

the second half of the sixteenth century, and some decorative blue strips on the front, the arms and the cuffs. The full breeches gathered half-way down the thigh appear to have no padding, making his job more comfortable, and are combined with striped red and yellow hose, a fashion introduced by Swiss mercenaries, to heighten his appearance as a soldier. Salome, the figure with the androgynous face on the right, wears puffed sleeves made of a smooth pink fabric with bands of gossamer passementerie sewn at right angles to the black velvet braid on the shoulders. This is edged with silver-gilt thread, also used for the embroidery of the flowers, which have beading in the pollen. The cuffs combine thin black and gold stripes. Visible beneath the garment is a white chemise and a dark green cloth, perhaps oriental-style sleeves open all the way down from the cap, which were fashionable in the West from the end of the sixteenth century.[16]

Saint Charles Borromeo (1538-1584) *administering the viaticum to the dying plague victims of Milan* (1786), painted by Mariano Salvador Maella (1739-1819), appears under a canopy as a symbol of the dignity of both the saint and the communion host[17] (detail, p. 177). Such pieces proliferated with the cult of the Eucharist during the Baroque, bolstering the idea that what was being displayed was the throne of God.[18] Rich materials were used for greater ostentation, as in the cloth of the canopy seen here, completely gilded on both the top and the hangings, including their decorative braid and tassels. Gold had been associated with God since ancient times. In liturgical ornaments, according to Saint Gregory (c. 540-604), the colour of gold alluded to God's splendour, incorruptibility and eternity, as well as expressing his timeless and superhuman power.[19] In religious celebrations it fulfils the same function as white, used for solemn worship of the Lord other than that related to the Passion, and also for feasts of the saints, the angels, the confessors and the Virgin.[20] Saint Charles Borromeo wears a red cassock, a cape of the same colour, and a rochet of white linen with long narrow sleeves and lace trims on the lower edges and cuffs. His hands hold the eucharistic paten, on which a white humeral veil with gold lace edging has been laid in place. White rochets over black cassocks are also worn by the acolytes who follow the procession, such as the bell ringer on the right and the incense bearer in the background, who holds a white mitre. The candle bearer to the saint's left is dressed as a verger, with a blue jerkin with a type of shoulder padding called *brahones*, puffed sleeves and a lettuce ruff similar to those fashionable in the time of Philip II (1527-1598), chronologically analogous to the saint.

Eighteenth-century portraits

In the seventeenth century, Spain lost its political and economic might and also its leadership in questions of fashion.[21] From the 1660s onwards, French clothing gradually gained ground in Europe,[22] which amounts to saying that the supremacy of Spanish costume collapsed during the reigns of Philip IV (1605-1665) and Charles II (1661-1700).[23] Although Spain retained its sober style of dress, the marriage of Charles II to Marie Louise d'Orléans (1662-1689) prompted the monarch to have several costumes made in France to please the queen. The tailor commissioned for this was Josep Capret, who was sent the measurements from Madrid. This brief incorporation of French dressing styles ended with the queen's death, which was followed by a return to Spanish models in an attempt to bolster the national clothing industry.[24] With the designation of Philippe d'Anjou (1683-1746), the grandson of Louis XIV, as the heir to the Spanish throne, the French king, who was very skilled at political propaganda, had a portrait of the new monarch engraved on the testament of Charles II showing him dressed "in the Spanish style", with doublet, jerkin and breeches all in the strictest black, besides the typical stiff ruff of immaculate white.[25] At the same time, he ordered a series of similar portraits from his court painter, Hyacinthe Rigaud (1659-1743),[26] in an attempt to curry favour with the new kingdom[27] and use the image as a demonstration of Philip V's dynastic legitimacy, which the king himself defended to his dying day and inculcated in his descendants.[28]

In some cases, above all portraits, artists made careful choices together with their sitters – for it takes two to make a portrait – of the attire that most favoured them, the exquisite adornments (now called 'accessories') that best defined their personality, and the colour, expressive of nobility and power, and better able than any other element to describe a person's inner emotional state.[29]

This is also reflected in the portraits of the Colección Banco de España, where a modern outlook and expertise is denoted not only by the choice of artists, probably suggested by Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), but also the selected costumes and settings, which are indicative of status, service or progress. Starting with the male portraits, we should first observe that the costume is made up of three basic pieces. The frock coat, with buttons, sleeves down to the wrists and skirts reaching to the knees, was worn on top of the vest, which covered the trunk of the body over the shirt. The breeches, which reached to the knees, were fastened with a garter, a kind of suspender with a buckle, to the white stocking worn over the shin by the sitters in all the eighteenth-century portraits in the collection.[30] Although these paintings date from the end of the century, some figures are not dressed in accordance with the fashions of their time. This is because they wear full dress, richer and more impressive, with more luxuriant fabrics, jewels and embroidery,[31] and with characteristics closer to the end of the reign of Louis XV (1710-1774) than to the 1780s. The dress coats are generally longer and split at the front, with no rear pleats and the wristbands more prominently turned up, allowing a glimpse of the frills of the shirt cuffs. The vest, on the other hand, is short, but less so than those worn in the 1780s. They wear a muslin neckerchief Instead of a tie, a fashion then still current. The breeches are narrower than those of the previous decades, but less so than those worn then for daily use.[32]

José Moñino y Redondo (1728-1808)*, Count of Floridablanca* (1781-1783) (detail, p. 181), the key promoter of Banco de San Carlos, was portrayed by Francisco de Goya (1746-1828) in full dress of "sea green", as this colour is generally designated in the inventories of the nobility. The fabric is *lamé*, characterised by the inclusion of interwoven gold or silver threads that give the cloth a shiny appearance.[33] All three garments have a finely embroidered decorative chain border outlined with silver thread. The model also wears the crossed sash of the Order of Charles III (1716-1788), in blue moire with silver adornments. In this case, the background of the picture is a drape of "olive green" velvet, to use the term then in common use among the stock inventories of cloth merchants. This colour, which inundates the image of the Count of Floridablanca in a variety of tones, appears constantly in the portraits of the Banco de España Collection, as it is associated with a flourishing business.[34]

The future King Charles IV (1748-1819)*, Prince of Asturias* (detail, p. 181), painted in 1783 at the workshop of Mariano Salvador Maella, also wears the sash of the Order of Charles III over a suit of red velvet, the colour of kings,[35] with a gold embroidered decoration of palmettes and floral sprays that reaches as far as the buttons. Behind him is a green velvet hanging with a leaf pattern and gold braid and fringes around the edges, gathered by a cord with a tassel, also gold. To the right, on the console table, is the *Mantle of the Royal and Distinguished Order of Charles III*, described in the Order's *Constitutions* of 1771 as "of white silk with the shoulder cape of sky blue (the colour of the Immaculate Conception, to whom the Order was dedicated and whose image appears in the centre of the cross on the collar) speckled with silver, and with two broad borders sewn around the whole mantle, from the neck to the feet, also in sky blue and silver, the same colours being used for the two cords and the hat, which had by stipulation to be of plain colour with white plumage, allowing each individual to wear the clothes they saw fit beneath the mantle, though with the knight's girdle in the colours of the Order." Preserved in the Royal Palace in Madrid is a portrait of Charles III wearing the mantle, painted by Maella himself in 1784 (inv. no. 10003291). There is a mantle at the Museo del Traje (inv. no. CE081310) and four others in the Royal Collections that belonged to Charles IV (inv. no. 10102955), Isabella II as a child (inv. no. 10088759), Alfonso XII (inv. no. 10102956) and Alfonso XIII (inv. no. 110029276), but these are later than 1804, when it was decided the mantle would be of blue silk taffeta with silver embroidered stars, although the border and shoulder cape remained the same as the original model.[36]

Angel (1522). Inv. no. P000335. *The Holy Family* (first quarter of the 16th century). Inv. no. P000337. *Virgin and Child* (16th century), workshop.

15. In Spanish, *calzas*, breeches which covered the thighs above the knee, were distinguished from *calzones* or *gregüescos*, which went from the waist to the back of the knee. Ruth de la Puerta Escribano, "La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras", *Ars Longa: cuadernos de arte* (Valencia), 17 (2008), p. 76.

16. *Moda. Historia y estilos*. London: Dorling Kindersley, 2012, pp. 88-92, 100-101, 104-105 and 112.

17. Ana María Ágreda Pino, "Tipología y evolución de los ornamentos", in Ana María Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI – XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 275 and 297.

18. Manuel Pérez Sánchez, "El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor", in Germán Ramallo Asensio (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, p. 535.

19. Sara Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*. Milan: Ancora, 2008, pp. 230-231.

20. Ana María Ágreda Pino, "Tipología y evolución de los ornamentos", in Ana María Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI – XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 300-301.

21. Amalia Descalzo Lorenzo, "Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna", *Indumenta* (Madrid), 0 (2007), p. 191.

22. Amalia Descalzo Lorenzo, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 4 (1997), p. 191.

23. Elvira González, "Jubón encotillado. *Ca*. 1660", in *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2011, p. 1.

24. Amalia Descalzo Lorenzo, "Vestirse a la moda en la España moderna". *Vínculos de Historia* (Ciudad Real), 6: Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters (2017), p. 122.

25. Pilar Benito García, "El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. 50 años* (Madrid), 200 Extraordinario (2014), p. 52.

26. The most famous of them is: inv. no. MV 8493 (1700), Salon de l'Abondance, Le musée de l'Histoire de France, château de Versailles. Peter Burke, *La fábrica de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 1995, pp. 160-161. At the Museo de Historia de Madrid (on loan) is another of the portraits in this series: inv. no. P02337 (1701), Museo Nacional del Prado, Madrid.

27. Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700 – 1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 326. At first, Philip V alternated Spanish and French costumes, though the former had priority for the same strategic reasons as those that had prompted his grandfather to portray him attired in the style of his new nation. With the victory at Villaviciosa (1710), the throne was assured and the king could therefore cease to placate his people and start to set trends for clothing in his own right. Amalia Descalzo Lorenzo, "La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria", in Alfonso Rodríguez G. de Ceballos and Ángel Rodríguez Rebollo (ed.), *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 485-502.

The next sitters to be portrayed in full dress were all painted by Goya. In 1783, the Count of Floridablanca once more displayed a strong urge for success through his choice of a red dress coat and breeches, as well as using the picture to reinforce his noble status.[37] The white vest is glossy, and so may be made of a lamé or satin fabric. Goya's loose brushwork makes it difficult to specify the technique used in the weaving of the cloth from which this garment is made. These vests were generally made of satin, but Goya shows a fairly full cloth of an almost silvery colour, as though it had a white ground interwoven with flecks of silver. The three pieces are adorned with gilt buttons, though the painter's loose brushwork prevents us from recognising the motifs. The painter himself appears in a self-portrait on the left, showing deference to his noble patron through the position he occupies in the painting, his posture as he shows him the picture and, of course, his choice of dark clothing, with a mahogany frock coat and black breeches. A brown tone has also been chosen for the architect in the background, whose frock coat, which is all the table with a green cloth on the left allows us to see of him, is darker than Goya's, while the buttons adorning the turned-up cuffs are of a dull metal, so that all the glitter in the painting is concentrated on the figure of José Moñino y Redondo. *Miguel de Múzquiz y Goyeneche* (1719-1785), *Marquis of Villar de Ladrón and Count of Gausa* (detail, p. 181), Charles III's finance minister, was painted in about 1783. His outer clothing, made from a silver *lamé* fabric in a dusty rose tone with darker breeches, is embroidered with silver volute patterns that set off the decorative richness of the buttons and buckles. The choice of colour reveals the charm and courtesy of a timid individual, emphasising the personality discernible in the aristocrat's withdrawn face. The majesty of the green velvet hanging is continued in the background by the armchair with stretchers and a tall back crowned by a curved and slightly reclined top rail, which is upholstered in the same material with a gold fringe around the seat and matching braid on the cushion. Finally, *King Charles III*, painted in 1787, wears an equally ostentatious outfit made up of the three usual garments in green velvet with broad gold embroidery forming leaf patterns with gilt buttons. Behind him is a wall hanging in a much lighter tone of the same colour, with a border of confronted dragons separated by flowers.

Mention apart should go to Maella's portrait of *Charles III in Armour* (1783) (detail, p. 182), where the monarch wears a general's sash of red satin with a decorative gold lace edging, a garment proper to the commander-in-chief of the army. Spread over a table on the right is the royal mantle[38] of red velvet with a field of lions, castles and fleurs-de-lis embroidered in gold and an ermine trimming.[39] The brown curtain that appears behind the monarch, gathered by a cord with a gold tassel, is made with a so-called 'palm' damask originating in Genoa, very widespread in the second half of the eighteenth century[40] and historically associated with power, making it an ideal backdrop for the sitter.[41]

Armour apart, cloth uniforms also varied at the end of the eighteenth century. The military frock coat was made shorter for increased comfort, as seen on the various uniformed sitters painted by Goya.[42] *Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda* (1756-1816) (p. 65)*, Thirteenth Count of Altamira* (1786), seated in a chair with an oval back upholstered in ochre damask, the same colour as the cloth covering the table, is shown in court uniform, as he was major-domo to the king. It is made up of a navy blue frock coat and red vest and breeches, with gold embroidery forming tendril patterns around the edges and buttons. *Miguel Fernández Durán y López de Tejeda* (1720-1798)*, Second Marquis of Tolosa* (detail, p. 182), painted the same year, wears the attire of a royal major-domo. Although very similar to the previous uniform, the breeches in this case are not visible, the cuffs are much more prominent, and there is more gold embroidery, with vegetable motifs around all the seams and buttons. *Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez* (1730-1796) (detail, p. 182), portrayed the following year, wears the uniform of War Commissioner with navy blue breeches, while the frock coat and vest are of the same colours as the previous images. The silver embroidery of leaf and tendril motifs is much more elaborate in its minute detail, and the large buttons are also of silver. This is very similar to the uniform of Commissioner of the Royal Armies worn by another of the bank's directors, *Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas* (1747-1820) (p. 71), painted by Francisco Folch de Cardona (1744-1808) in 1788. The *Portrait of Francisco Cabarrús* (1752-1810) (p. 83), the work of Agustín Esteve y Marqués (1753-c. 1820), shows a navy blue frock coat with a more oblique cut in the front, a style clearly defined in the 1790s, together with breeches of the same colour and a red vest. The three garments combine to form his State Councillor's uniform, an appointment he received the year before the portrait was painted. The two upper garments are edged with gold embroidery, with a first band of fleur-de-lis, castles and lions rampant, and a second of long leaves interwoven in loops around silken eyes, a reference to the hundred eyes of Argos, the watchman of Greek mythology, signifying that anyone wearing this motif on their uniform was judged equally reliable as a guardian.[43] The oval-backed chair in which he sits is upholstered in rose damask. This painting was drawn by Bartolomé Maura y Montaner (1844-1926) in about 1895, and that work is also shown in this exhibition.

Military dress eventually influenced civil dress, and frock coats acquired short and obliquely cut fronts in keeping with the fashion of the reign of Louis XVI (1756-1793), later identified in Spain with the "Charles IV style". Adornments were centred on the buttons, now very large and merely decorative as the coat was always worn open. The vests, also shorter and narrower, were imaginatively elaborate, and the most elegant gentlemen would have dozens or hundreds of them. The breeches were narrowed still further until they became "more immodest than Adam with a vine leaf."[44] The format of the paintings sometimes prevents us from seeing if the fronts of the frock coats are indeed curved and the skirts and vests shorter, but we can apparently confirm that this is the aesthetic followed, for example, by *Miguel de Torres y Ruiz de Rivera* (1738-1817)*, III Marquis of Matallana* (detail, p. 185), painted by Pietro Melchiorre Ferrari (1735-1787) in 1785. Also a director of the bank, he wears a blue military-style frock coat with a collar and an edging of fine gold embroidery based on naturalist volutes with flowers in their interior, a pattern that also decorates the buttons and is repeated on the muslin and the protruding shirt sleeve. The breeches are of the same colour as the jacket while the vest is white with the aforementioned embroidery around the edge and a quincunx pattern of tiny triple leaf motifs on the fabric. The sitter is on a chair of dark wood with an inclined top rail and upholstery of red cloth.

José de Toro-Zambrano y Ureta (1727-1804) (detail, p. 185), portrayed by Goya in the same year as the last painting, wears the three pieces cut in crimson figured velvet with stripes and gilt buttons to add further decoration. Earlier we mentioned *Don Francisco de Cabarrús y Lalanne*, who appeared in uniform in the 1790s. In the previous decade (specifically in 1788), Cabarrús, a driving force behind Banco de San Carlos, had already reflected the influence of military dress in the oblique cut of his frock coat and his shorter vest. In the portrait painted of him by Goya, we see him soberly attired in a green *lamé* suit interwoven with gold threads and trimmed with fur. The colour chosen for his apparel is not only related to prosperity in business, as remarked above, but is also linked to the bourgeoisie,[45] a factor to bear in mind when we recall that the sitter was not yet Viscount of Rambouillet and Count of Cabarrús when Goya painted him, since these titles were granted to him by Charles IV in 1789 and 1790 respectively (information taken from the catalogue entry on this work by Virginia Albarrán, cited above).

In the last third of the eighteenth century, male fashion was strongly influenced by the English gentleman's suit, with more comfortable and practical garments, sober lines and neutral colours. All the usual ostentation progressively disappeared, becoming reserved, as we have seen, only for full dress, and was replaced by cheaper and lighter materials for everyday use. The predominant textiles from then on were wool and cotton, often exported directly from England, with dark colours and fewer adornments, which led to more emphasis on the cut and the tailoring.[46] The frock coat thus gave way to the tailcoat and the vest to the waistcoat, and tall boots were added.[47] The arrival of the English suit became much more evident after the French Revolution,[48] as seen in the *Portrait of Juan Agustín Ceán Bermúdez* (c. 1798-1799) (detail, p. 185), with a coat of carded tobacco-coloured cloth, a shirt and muslin neckerchief, and very narrow black breeches ending in a buckle at the top of

28. Pilar Benito García, João Castel-Branco Pereira and Álvaro Soler del Campo, "A shared history: The Royal Palaces of Spain", in Pilar Benito García, João Castel-Branco Pereira and Álvaro Soler del Campo (ed.), *A Shared History. Treasures from the Royal Palaces in Spain* [exh. cat.]. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 36-37.

29. Manuela B. Mena Marqués, "La moda, cara visible del arte", in *La luz de la moda*. Lugo: Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa – Diputación de Lugo – Museo Provincial de Lugo, 2005, n.p. (p. 1).

30. Amelia Leira Sánchez, "El vestido y la moda en tiempos de Goya", in *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. Del 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, p. 213

31. Amalia Descalzo Lorenzo, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 4 (1997), p. 208.

32. François Boucher, *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 282.

33. CIETA, *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido (Español - Francés - Inglés - Italiano)*. Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 1963, p. 23.

34. Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 108.

35. Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 63.

36. Pilar Benito García, "Vestidos de seda: la otra imagen del poder", in Víctor Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 291-293.

37. Red is a colour associated with power and luxury and worn by kings, noblemen, cardinals, etc. Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 61 and 63.

38. Carmen Díaz Gallego, "Retrato de Carlos III con armadura", in Álvaro Soler del Campo (ed.), *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, p. 73-74.

39. Pilar Benito García, "Vestidos de seda: la otra imagen del poder", in Víctor Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, p. 305.

40. Roberta Orsi Landini and Marzia Cataldi Gallo, "Tessuti genovesi: técnica e decori", in Marzia Cataldi Gallo (ed.), *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700. Genova, Palazzo Ducale. Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. 11 novembre 2000 – 11 febbraio 2001*. Turin – London: Umberto Allemandi & C., 2000, p. 105.

41. Pilar Benito García, *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* [Doctoral thesis directed by Dr. Ester Alba Pagán (Universidad de Valencia) and Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense, Madrid). Doctorate Programme in History of Art 3030]. Valencia: n.p., 2015, p. 46.

42. María José Vela, "El armario del hombre del siglo XVIII", *Datatèxtil* (Tarrasa), 2 (1998), p. 41.

43. Information drawn from the catalogue entry for the work *Portrait of Francisco Cabarrús* (c. 1798), by Agustín Esteve y Marqués, written by Virginia Albarrán for this catalogue.

44. María José Vela, "El armario del hombre del siglo XVIII", *Datatèxtil* (Tarrasa), 2 (1998), pp. 41-42.

the shin. Goya paints him seated on a chair with an oval back upholstered in green velvet. In a drawing of the same sitter (1798-1799), Goya shows his shoulders draped with a topcoat, which had replaced the cape as an outer layer, while beneath are the tailcoat and tie. After this rapid survey of Goya's portraits, it only remains for us to emphasise that:

> Goya had understood that fashion formed part of modern life, which he also took as the theme for his most personal art. Selective, elegant and a true setter of fashion, Goya left a broad sample of the most beautiful creations of his time, and some of the costumes in which he painted his elegant sitters were doubtless made fashionable by him.[49]

Our survey continues with examples showing that English influence, which we have seen spreading to men's clothing, also made an impact on women's costume. This is demonstrated by the portrait of *Maria Luisa of Parma* (1751-1819), *Princess of Asturias* (1783) (detail, p. 186), from the workshop of Mariano Salvador Maella. In front of a burgundy satin hanging edged with a gold braid and fringe, the Princess of Asturias wears an "English-style" dress, also known in Spain as a *vaquero*, which became fashionable in Europe around 1765, although it appeared much earlier in its country of origin, and it probably did not catch on in Spain until the following decade. It was used for everyday wear, as the "French-style" dress, with a close-fitting body taken in at the front and loosened behind with double pleats, was retained for ceremonies.[50] The *robe à l'anglaise* had a very tight "corseted" bodice, something of an innovation since it required no inner corsetry.[51] This top part was tapered at the back and sometimes finished with pieces cut like a waistcoat called *campères*. Moreover, the neckline was generally covered with a *fichu*, a kind of folded triangular kerchief reaching behind the back,[52] which ends in this case in a gigantic triple bow. The bottom part was made up of an overskirt (*basquiña*) which was open at the front to show the underskirt (*brial*). The sides of the front of the overskirt and the lower part of the underskirt are here decorated with serpentine ribbons of white lace intertwined with others of blue cloth, both sewn with loop stitching. The same combination is repeated on the edges of the sleeves, though here the bands are straight.[53] Worthy of special attention is the fabric from which the dress is made, on which tiny half-flowers with blue pollen and golden petals lie along crimson lines on a white ground, while golden cords ending in tassels hang beneath them like garlands. The stripes are parallel and the floral motifs are arranged in a quincunx pattern. This type of minute motif, very much in keeping with the fabrics used for reticules during the same period, is characteristic of the "Charles IV style".[54] The features of the dress, the cloth and our knowledge of the queen's preferences all suggest it was probably sent from Paris, since the consort would personally draw up a list of requirements coinciding with the autumn-winter and, as in this case, the spring-summer seasons.[55]

Nineteenth-century portraits

During the reign of Isabella II (1830-1904), Spanish ladies followed the dictates of Paris while the men embraced English tailoring, the origin of the classic suit consisting of jacket, waistcoat and trousers,[56] although this aesthetic probably reached Spain through French magazines, more readily available than British ones.[57] The Spanish press also reported on the new designs, since the freedom of expression permitted after the death of Ferdinand VII (1784-1833) during the regencies of Queen Maria Christina (1806-1878), from 1833 to 1840, and of Baldomero Espartero (1793-1879) from 1840 to 1843, made conditions more favourable for the appearance of a fashion press aimed at a female public but also reporting on men's clothing.[58]

Nineteenth-century dresses, with tapering boned bodices, tiny waists and voluminous skirts, were characterised after 1830 by billowing sleeves retrieved from Mannerism, which were reinterpreted by designers enthused by the costumes of historical operas like *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833) and *Maria Stuarda* (1835) by Gaetano Donizetti (1797-1848), or *I Capuleti e i Montecchi* (1830) by Vincenzo Bellini (1801-1835).[59] The white "sylph dress" (it owes its name to the anthological costume worn in the first performance of the ballet, then very popular; designed by Eugène Lami and Maria Taglioni, it was a classic ballerina's costume without a stiff tutu) in a silver lamé fabric that is worn by *Isabella II as a Child* (1838) (detail, p. 186) in the painting by Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806-1857) has these 'billowing' (*afolladas*, as they were then called) sleeves, but they are short, as this is a summer dress, and folded on the forearm, not at the elbow as would have been usual with a long winter sleeve. The neckline is low for the same reason, and is edged with a silver blonde lace that is also used to decorate the sleeves at the height of the elbow. Today it would be called an *escote bañera*, or "off-the-shoulder" neckline, as would that of the dress in the next portrait of the queen that we shall be analysing in this essay. Nevertheless, Pena González claims not to have read this term in any nineteenth-century fashion magazine.The skirt, which reaches below the knee, would have been filled out with petticoats, while appearing beneath it is a frilly pantaloon in what was then called the "Turkish style".[60] The dress is as sumptuous as the setting, with an elegant nineteenth-century carpet decorated with laurel wreaths and pink flowers framing large gold stars. The same individual motif in a quincunx pattern is embroidered in gold on the interior of the canopy of crimson silk velvet, "the courtly colour by definition",[61] that stands over the queen. The drapes with lions rampant and castles are gathered with a gold cord and edged with a knotted fringe and braiding, as are the skirts of the throne and tablecloth. The latter bears the coat-of-arms of Spain and palmettes beneath. The seams of the fabric on the back of the throne are covered with gold braid, and so are those of the cushions, which end in corner pieces with fringed tassels.

From 1848, the 'Neo-Rococo' style held sway, with skirts rounded out by crinoline and adorned with flounces. In emulating the costumes of the previous century that were so much to the liking of Empress Eugénie de Montijo (1826-1920), the wife of Napoleon III (1808-1873), the necklines, now V-shaped, became more pronounced, and the sleeves were shortened and adorned with ruffles on the forearm, like the sleeves of eighteenth-century French dresses. For this reason, they were called "Chinese", "pagoda" or "Madame de Pompadour" dresses.[62] These terms are all interrelated, and are probably different names for the triple ruffle in the same material as the dress or in lace, typical of Rococo dresses, emerging in a period when there was an overwhelming presence of *Chinoiseries* in all the arts, fashion included. This was thanks above all to such important personages as Madame de Pompadour (1721-1764), the main shareholder of the Compagnie des Indes, who is attributed with making the oriental style central to textile decoration in the mid-eighteenth century. This lady would appear in portraits with three lace ruffles at the end of each sleeve, and her name was therefore also used for this decoration. During the reign of Louis XIV, moreover, they started to be known as 'pagoda sleeves' owing to their formal similitude to those Chinese buildings. The skirts acquired volume, largely thanks to what the Spanish called *miriñaque* and the French *crinoline*. In this case, the work of designers was incentivated not by stage performance but by the masked ball, for which ladies delved into history in search of disguises that would suit their figures, and in this way found eighteenth-century dresses to favour them most.[63] In the anonymous portrait of *Isabella II* (c. 1850) (detail, p. 186), a copy of one painted by Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), the queen wears a short silver net veil and a blue satin dress with a very low neckline and a decoration of silver threads and round and pear-shaped pearls, like those on the brooches on the shoulders and at the centre of the breast, and in particular those on the *berta*, the broad trimming made up of four rows of zigzag silver lace edging. The bodice, with its inner corset, tapers like that of the eighteenth-century "English-style" dress, and the dress also emulates that type from the previous century in the combination of an underskirt, with a draped front decorated with feathers and the same lace as on the top part, and an open *basquiña* or overskirt decorated with the passementerie described above and a long train which we cannot see here, but which we know from the original painting.

Whereas gender roles had been united in outward appearance as never before in the eighteenth century, the opposite occurred in the nineteenth. The genders were aesthetically separated, and men's costumes became sober. Masculinity was distanced from any superfluous decoration and from the vibrant or pastel

45. Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 115.

46. Amelia Leira Sánchez, "El vestido en tiempos de Goya", *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 4 (1997), pp. 161-162.

47. María Prego de Lis and Ana Cabrera Lafuente (ed.), *¡Extra Moda! El nacimiento de la prensa de moda en España (22 de noviembre 2019 – 1 de marzo 2020). Museo del Traje, Madrid* [exh. cat.]. Madrid: Museo del Traje, 2019, p. 18.

48. Amalia Descalzo Lorenzo, "Vestirse a la moda en la España moderna". *Vínculos de Historia* (Ciudad Real), 6: Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters (2017), p. 129.

49. Manuela B. Mena Marqués, "La moda, cara visible del arte", in *La luz de la moda*. Lugo: Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa – Diputación de Lugo – Museo Provincial de Lugo, 2005, n.p. (p. 3).

50. Pilar Benito García, "Bata del siglo XVIII", in *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid, Museo del Traje, 2006, p. 3.

51. Amalia Descalzo Lorenzo, "Vestirse a la moda en la España moderna". *Vínculos de Historia* (Ciudad Real), 6: Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters (2017), p. 130.

52. This one in particular is a *fichu-chemise*, reaching from the shoulders to the neckline and held inside the corset. It could also go round the shoulders and cover the head like a hood, making it a *fichu-capuchon*. Pilar Benito García, "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma", *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* (Madrid), 175 (2008), p. 59.

53. Description of the "English-style" dress taken from: Ismael Amaro Martos, "La revolución de la moda y su trascendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII", *BSAA Arte* (Valladolid), 84 (2018), pp. 312-313.

54. Ismael Amaro Martos, "El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén", in Manuel Peláez del Rosal (ed.), *El franciscanismo: identidad y poder*. Priego de Córdoba – Baeza: Universidad Internacional de Andalucía, 2015, p. 48.

55. Pilar Benito García, "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma", *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* (Madrid), 175 (2008), p. 53.

56. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), p. 95.

57. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), p. 96.

58. María Prego de Lis and Ana Cabrera Lafuente (ed.), *¡Extra Moda! El nacimiento de la prensa de moda en España (22 de noviembre 2019 – 1 de marzo 2020). Museo del Traje, Madrid* [exh. cat.]. Madrid: Museo del Traje, 2019, p. 30.

59. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830 – 1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), p. 99.

60. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830 – 1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), p. 97.

61. Pilar Benito García, "El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. 50 años* (Madrid), 200 Extraordinario (2014), p. 59.

62. Amalia Descalzo Lorenzo, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 4 (1997), p. 202. Francisco Torrella Niubó,

colours seen earlier, and was now restricted to dark woollen cloths for suits and white cotton for shirts, while the waistcoat wavered between the two types. Men's costume was formed by the influence of military dress, with the military frock coat making way for the tailcoat, and by the more comfortable clothing of the proletariat, which led to the switch from breeches to the peasant trousers.[64] *Pedro Téllez-Girón* (1810-1844)*, Eleventh Duke of Osuna* (1844) (detail, p. 189), by Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), wears an elegant outfit consisting of a black tailcoat and trousers, a waistcoat with diagonal earth-coloured stripes, and a black tie. On his shoulders is the typical nineteenth-century fur topcoat or *gabán*, while his accessories consist of a pair of fine ivory-coloured kid gloves and a top hat. In the meantime, *Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez* (1799-1851)*, First Count of Santa Olalla* (c. 1847) (detail, p. 189), painted by Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806-1857), poses in front of a green damask hanging with vegetable decoration and a seat upholstered in salmon cloth. He wears a black tailcoat, waistcoat and trousers with a matching necktie over the collar of his white shirt.

Without attempting to be exhaustive, we can end this section by identifying the uniforms worn by some of the figures portrayed in the nineteenth century, who are described more fully elsewhere in this catalogue. The first is *Pedro Sáinz de Andino y Álvarez de Pinceti* (1831) (detail, p. 189), painted by Antonio María Esquivel (1806-1857) in front of a green hanging edged with gold braid. He wears a jurist's black toga with cuffs of fine white lace and a magistrate's collar.[65] He is followed chronologically by *King Ferdinand VII* (1832), by Vicente López Portaña (1772-1850) (detail, p. 190), in a captain-general's uniform consisting of white breeches, a red sash, a red necktie over a white shirt, and a dark blue military frock coat with red cuffs and trims embroidered with gold braids. His hand rests on the Royal Charter for the foundation of Banco de San Fernando, which lies on a table covered by a fringed pink cloth with a floral pattern. It is probably damask, like the oval armchair on which he sits. On the left is a stool upholstered in purple velvet and embellished with gold passementerie consisting of braid, fringe and tassels terminating in bobbins. The same painter shows *José María Quiñones de León y Vigil* (1788-1853)*, Third Marquis of Montevirgen and Third Marquis of San Carlos* (1841) (detail, p. 190), dressed as a State Councillor, wearing white trousers with gold braiding, a combined waistcoat, a shirt and necktie, and a navy blue military frock coat whose neck and cuffs, their red lining visible, are embroidered with a pattern of plaited loops in gold and silk. The head of the State Secretariat and Revenue Office is seated on an armchair with voluted arms and a back with an inclined top rail upholstered in green velvet. His arm rests on a table covered by a blue cloth of the same fabric decorated with a gold braid and fringe. This three-piece outfit is very similar to the one worn by *Ramón de Santillán* (1791-1863) (detail, p. 190), painted in 1852 by José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra (1791-1865), whose chamberlain's uniform features a navy blue frock coat edged with gold, with the same decoration of plaited loops and eyes repeated on the neck and cuffs. The waistcoat is white with gold trimmings and buttons, and the trousers of the same colour also display gold braids on the sides. The governor of Banco de San Fernando is seated on a chair with a high back and slightly inclined top rail upholstered in a red fabric like that of the fringed cloth on the table beside him, while behind him is a curtain of blue velvet whose edges are also fringed.

Las colecciones del Museo Textil Biosca. Breve historia del tejido artístico a través de una visita al museo. Tarrasa: Museo Textil Biosca, 1949, p. 58. François Boucher, *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 265. Pablo Pena González, "La moda en la Restauración, 1868-1890", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 2 (2011), p. 20.

63. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), pp. 99 – 100.

64. Pablo Pena González, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (Madrid), 0 (2007), p. 104.

65. When Philip V introduced French dress to Spain, the ruff was reduced to a collar worn by robed ministers, lawyers, bailiffs and holders of similar positions. Amalia Descalzo Lorenzo, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid), 4 (1997), p. 194.

Exhibits and commentaries

Cornelis van Cleve
***Virgin of the Lily*, c. 1550**
Oil on panel. 146.7 × 107.2 cm
Acquired in 1787 by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

According to an entry in the journal for 24 January 1787, collated by Jose María Sanz García in *Madrid, ¿capital del capital?*, payment of 7,000 *reales de vellón* is recorded that day "to Benito Briz as reimbursement of the same amount that he has forwarded to Josep Ruperto de Sierra for the cost of a picture bought by Don Francisco Cabarrús for the Oratory of the Bank". The subject, however, is not specified, so we cannot assert that the work which occupies us here was the same painting, but it could well have been. The same cannot be said for the tradition inherited in Banco de España, which dates back to 1868 and is based on a report by the bank's archivist, Señor Varela, who claimed the painting was acquired by Mengs in Italy for the chapel of the original Banco de San Carlos. The information, which has no documentary basis, is evidently incorrect as Mengs died in 1779, before the foundation of the bank in 1782.

Given the characteristics of the composition and style, it comes as no surprise that in the nineteenth-century inventories of the bank it was considered an important Italian work, some ascribing it to artists of the stature of Leonardo (as did Federico de Madrazo), Raphael or his pupil Giulio Romano. The truth is that the panel at Banco de España is a copy with variants of a famous painting by the Florentine Mannerist painter Andrea del Sarto (1486-1531). Although the original is lost, its history is known thanks to the testimonies of Vasari and Borghini. According to Vasari, Andrea del Sarto painted a picture for Alessandro Corsini full of "*putti*" around an image of Our Lady "*che siede in terra, con un putto in collo*" (seated on the ground, with a cherub at her neck).[1] In his 1965 monograph on Andrea del Sarto, Shearman reported that the original was replaced at the Palazzo Corsini in Florence by a copy, now at the Art Gallery of Toronto.

Sarto's original passed in 1613 into the hands of the Crescenzi of Rome, as indicated in a handwritten annotation to the copy of the Hugford edition of Vasari[2] in the Corsini Library. Regrettably, there is nothing to tell us what happened to this *Madonna Corsini* by Andrea del Sarto, although the relatively abundant copies of it that have been preserved testify to the fame and prestige acquired in both Italy and Flanders by this late work of the Florentine painter. Its success no doubt proves that its harmonious composition made it one of the artist's finest pieces. Freedberg, the author of the 1963 *catalogue raisonné* of Andrea del Sarto, records seventeen versions, while Shearman's 1965 monograph lists fifteen. To these we must add others that have since become known, such as the one at the convent of Santa Isabel in Madrid, which was attributed to Vincent Sellaert by Matías Díaz Padrón.[3]

The support used for the so-called *Virgin of the Lily* at Banco de España, Baltic oak, is alien to Italian painting, as are the technique and the colouring, confirming that the artist was a Flemish painter. In 1988, Pérez Sánchez pointed out that some details of the line, the colour or the transparent cloth which barely covers the body of Jesus appeared to relate to some master in the circle of Joos van Cleve (1485-1540), a painter from Antwerp whose interest in Leonardo and Florentine art led him to develop a very personal style that he blended with the Flemish tradition in which he was trained. Moreover, his knowledge of Italian art, like that of Quentin Massys, gave him an important role in the Flemish painting of the first third of the sixteenth century.

Friedländer attributed some of the copies of the *Madonna Corsini* to Cornelis van Cleve (1520-1567), the son of Joos van Cleve[4], but it was not until 1982 that Matías Díaz Padrón proposed Cornelis as the author of this *Virgin* at Banco de España.[5] His attribution not only remains valid but has been ratified by other copies of the *Madonna Corsini* that have recently come on the market, like the one which went on sale in 2013 at the Dorotheum auction house in Vienna, where it was bought by a Belgian private collector. This demonstrates how fond Cornelis was of repeating his compositions.

Cornelis van Cleve trained with his father in Antwerp and collaborated with him in the last years of his life. Although he is considered a follower of his father's style, Cornelis incorporated aspects specific to the art of his time, such as a greater interest in the plastic sense of form, which he associated with the soft modelling of Leonardo. He was sensitive to chiaroscuro, like Andrea del Sarto, whose influence on Cornelis was already pointed out by Friedländer[6] and also by Faggin in his 1968 work *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*. In 1540-1541, after the death of Joos van Cleve, Cornelis must have become a master of the Guild of Saint Luke in Antwerp in order to be able to continue with his workshop. Unfortunately, no references have been preserved because the records for 1541 are missing. Given the influence on his work of Italian painters like Andrea del Sarto, Raphael and Leonardo, some scholars have supposed he might have been to Italy, but there is no evidence of this, and it must therefore be assumed that he gained knowledge of their works by indirect means. Among his paintings, special mention is merited by those he produced between 1540 and 1555 (like the Banco de España panel), when he went to England with the intention of making his reputation as a portraitist. Failing to achieve this, he eventually subsided into madness. This, according to the testimony of Karel van Mander, is why he became known as "the mad Cleef" (*Sotte Cleef*).[7] Cornelis returned to Antwerp, where he lived until his death without ever recovering his wits.

Although the panel at Banco de España is a copy of Andrea del Sarto's *Madonna Corsini* (p. 33), it is not a literal duplicate. Cornelis introduced variants that can alter certain aspects of the composition, such as the position and posture of the Christ Child, who here turns to the left, the opposite direction to his movement in Andrea's work, and shows his whole face, not just the profile, which is hidden in half-light in the original. There are also changes in the iconography to incorporate the sorrow of the Passion. Characteristic too is the transformation of the selected human types, especially the Virgin and Child, whose fuller forms, typical of Cornelis, depart from those of the Florentine painter.

The version painted by Cornelis van Cleve on this very well-preserved panel at Banco de España displays two of the most highly valued characteristics of the painter in his day, his rich colouring and his fine modelling. It shows the Virgin and Child with the Infant Saint John and three angels under a rich cloth in the form of a baldachin tied with ribbons to the branches of two trees, behind which the blue of the sky can be seen. Faithful to his training in the tradition of Flemish painting, he is clearly interested in the rendering of textures, as seen in the way he paints the worn stone of the plinth-like step upon which Mary is seated. The same interest is evident in the iris, the butterflies and the fabrics. Of the latter, one worth noting is the oriental-type cloth with parallel stripes used for the Virgin's headdress. As Pérez Sánchez indicated in 1988, this garment appears in other paintings by Andrea del Sarto. Cornelis van Cleve incorporated it in other works on religious themes. It is to be supposed that he borrowed this element from the Florentine painter, and was not himself its inventor. In any case, it does not appear in the other replicas of the *Madonna Corsini* by Cornelis, like the one auctioned at Dorotheum in Vienna in

1—G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori italiani da Cimabue insimo a tempi nostri*, 1550, p. 747 (quoted by Shearman, 1965, II, p. 217 and Pérez Sánchez, 1988). Vasari gave the name of the patron of this work, Alessandro Corsini, who belonged to one of the most powerful families in Florence. Borghini confirms this: "*dipinse Andrea ad Alessandro Corsini un quadro d'una nostra Donna intorniata da pargoletti fanciulli, con grand'arte e vago colorito*" (Andrea painted for Alessandro Corsini a picture of Our Lady surrounded by infant babes, with great art and tenuous colouring) (quoted by Shearman, 1965, II, p. 217 and Pérez Sánchez, et. al.: *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de Espana, 1988).

2—1771, iii 362, n. 2.

3—Díaz Padrón, Matías: "Nuevas pinturas de Vicent Sellaert identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrilenas", *Archivo Español de Arte*, LIV, 1981, p 368.

4—Friedländer, Max J.: "Nachträgliches su Cornelis van Cleve", *Oud Holland*, vol. LX, 1943, pp. 7-9.

5—Díaz Padrón, Matías: "Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve", *Goya*, nos. 167-168, pp. 270-273.

6—Friedländer, Max J.: *op. cit.*, IX a, p. 50.

7—*Het Schilder-Boek*, 1604.

2013. This presents a number of variants with regard to the Banco de España panel, among them the absence of the iris and the butterflies, the addition of the cloth and the cushion on the stone plinth, and the cross held by the Child instead of the butterfly (p. 32).

The *Madonna Corsini* shows Mary as the Virgin of Humility, accompanied by the Christ Child and surrounded by angel musicians with the addition of the Infant Saint John. Although the iconographic type had been repeated in Italy since the *Trecento*, Andrea del Sarto made it differ in this case from the original prototype. The Virgin is not seated on the ground in a natural setting but rests on the stone of a flight of steps and has a kind of baldachin over her, an allusion to her condition as Mother of the Redeemer. On the Banco de España panel, Cornelis van Cleve went one step further, and the angels are not musicians. Instead, the one in profile on the right holds an apple in his hand, a reference to Christ as the new Adam taking the weight of sin and redeeming it with his death. This idea of redemption is repeated again and again in the work, as is appreciable in the red colour of the Virgin's clothing and her absorbed face, anticipations of the grief of the Passion in the happy days of childhood. The same idea is reinforced by the presence of the iris, likewise allusive to the sorrow of the Passion, while the butterfly signifies the resurrection of Christ after his death on the cross, as Ferguson indicates in his 1956 book *Signs and Symbols in Christian Art*. Although this work should by rights be entitled *Madonna of the Iris*, since that is the flower placed by the painter against the step in the foreground, rather than the less accurate *Virgin of the Lily*, the work has been listed for so many years in the registers of Banco de España as "*Virgen del lirio*" that we have thought it best to retain the latter name. [P. S. M.]

Circle of Giovanni Baglione
***The Beheading of Saint John the Baptist*, 1600-1606**
Oil on canvas. 132.5 × 111.2 cm.
Acquired by Banco Nacional de San Carlos in 1787
Colección Banco de España

The painting was acquired by Banco de San Carlos in 1787. According to a report drafted in 1868, it was brought from Italy by Mengs and placed in the bank's oratory, where it was displayed as a work by "Boarchino", meaning Guercino. As Pérez Sánchez pointed out, however, Mengs had already died in 1784, and the picture had nothing to do with the painter from Bologna.[8] The scholar considered it to be a Tuscan-Florentine work of the early seventeenth century on the basis above all of the female figure, and he detected a certain stiffness of execution that suggested to him that it might be a copy of a lost original.[9]

The picture must be related to the circle of Giovanni Baglione. Preserved at the Hermitage is a *Saint John the Baptist* (p. 36)[10] that has been convincingly attributed to that painter by Papi and Porzio[11], and also a bust of a man (p. 37) that was subsequently also attributed to him by Nicolaci along with the saint.[12] These two figures are those of the martyr and the executioner in the Banco de San Carlos painting, which was unknown to the foreign experts.

Baglione creates a completely new representation of the subject. The executioner, who has not yet even unsheathed his sword, has just noticed Salome's gesture to commence the beheading. The young woman holds the charger ready for the head of the resigned saint, who is meditating on the cross. Discernible on its scroll is the sacrificial title given to Jesus by the Baptist: "Ecce Agnus Dei".

Nevertheless, the exchange of looks between the executioner and Salome is somewhat unconvincing, and the figure of the young woman could have been added to a pre-existing composition. Indeed, the Baptist's body seems rather small in comparison with that of his executioner, though this could also be done deliberately as a way to heighten the sense of the saint's defencelessness, as the scale of the figures in the Hermitage painting is the same as that in the Banco de España work.

As Kagané has explained, the Hermitage canvases were acquired as works by Navarrete el Mudo by Tsar Alexander I from the banker William Coeswelt in Amsterdam in 1814. The Danish banker had acquired them in his turn during his stay in Spain some years earlier.[13] Papi dates the painting of the Baptist (p. 36) to the first decade of the seventeenth century, the period of what critics have called the painter's "Caravaggesque interlude", and Porzio has noted its relation to an *Ecce Homo* at the Pinacoteca Nazionale in Ferrara which he attributes very convincingly to the Roman artist.[14] Nicolaci unhesitatingly assigns the male bust at the Hermitage to Baglione because, he says, it can be seen as close to his manner and his male types during the first decade of the century, although the facial features are in this case accentuated for expressive purposes (p. 37).[15] The executioner at the Russian museum was cut out on all four sides from a larger picture,[16] and his dimensions are the same as those of the figure in the Banco de España painting, so the Hermitage piece is probably a fragment of a canvas with the same composition.[17]

To judge by the photographs, the paintings at the Hermitage are the work of two different hands. By contrast with the manifest quality of the Baptist, some details of the figure of the executioner, such as the lack of grading in the shadow on the right shoulder, or the shaded eye, excessively deformed by improbable foreshortening, point to an inferior artist. If this last figure is compared with its twin in the picture in Spain, the latter is clearly richer in execution, with more fluent brushwork and small highlights to enliven the lips, nose and eyes. It is evident from a comparison of the two figures of the Baptist that the stylemes of Baglione's faces, such as the elongated and upwardly curved eyes with very pronounced eyelids, appear only in the Hermitage picture.

The strong chiaroscuro and the presence of some timid naturalist details, such as the dirt on the figures' fingernails, indicate that the work was probably conceived by Baglione during his so-called "Caravaggesque interlude" in the first decade of the century, but it is difficult to be more precise owing to the variety of stylistic options in Baglione's repertoire at that time.[18] The figure of the executioner thus tries superficially to approach Caravaggio in the emphasis on his facial expression, but his disproportionate forearm relates to the colossal late Mannerist types of the *Gifts of Constantine* painted at San Giovanni in Laterano in 1600. On the other hand, however, the Baptist is related to the types of the *Ecce Homo* of 1604 in Ferrara and of the *Christ Meditating on the Passion* of 1606 at the Galleria Borghese,[19] so his invented composition could be seen to lie between the two extremes.

As regards the execution, the distance of the picture in Spain from works as sophisticated as those mentioned is so great that it must be a product of the master's workshop or, more probably, a copy, as Nicolaci has suggested verbally without having seen the work in person, given that there is no evidence that Baglione had any assistants during the first decade of the century.

There is no doubt that the difference between the delicate shades of light in the barred window of the picture in Russia and its summary resolution in the one in Spain is highly significant in this regard, and the same may be said of the succinct brushwork and the rather rigid folds of the executioner's clothing. A higher quality is apparent in the figure of Salome, whose garments are painted with a much greater chromatic richness than is appreciable in the rest of the figures. [G.R.]

Mariano Salvador Maella
***Saint Charles Borromeo administering the viaticum to the dying plague victims of Milan*, 1786**
Oil on canvas. 217.5 × 149.3 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

In 1785, Mariano Salvador Maella (1739-1819) received a new commission from Banco Nacional de San Carlos, which needed a painting to preside over the oratory of its headquarters in Calle de la Luna. At the same time, on the main floor of the palace rented from the Count of Sástago, a chapel was to be set up "[…] in order that the obligation of attending mass should not distract these individuals from the operations to which they owe their dedication, as would surely happen if they had to attend mass off the premises."[20] Although the chapel was not opened for worship until the end of 1786, the artist had already finished his painting some time beforehand, as Maella was paid the sum of 7,140 *reales* on 13 February of that year for the "[…] cost of the picture of Saint Charles, painted by order of the Directors."[21] The successive inventories of the institution show that it was during the first years of the reign of Ferdinand VII that the picture was removed from its original site and

8—Pérez Sánchez, A. E.: *Colección de pintura del Banco de España*, 1985, pp. 15 y 17; Pérez Sánchez, A. E.: *Colección de pintura del Banco de España*, 1988, pp. 13, 19 and 90; Baldasano de Llanos, F. L.: *El Edificio del Banco de España*, 1959, p. 20. The document is a report to the governor of Banco de España by a chief clerk, Tomás Varela, on the paintings belonging to the institution. Archivo del Banco de España. Secretaría, c. 14388 (a. 758).

9—Pérez Sánchez, A. E.: *op. cit.*, 1985, pp. 17 and 87; Pérez Sánchez, A. E.: *op. cit.*, 1988, pp. 19 and 90.

10—*Saint John the Baptist*, inv. 314, oil on canvas, 80 × 72 cm; Bust, inv. 354, oil on canvas, 44 × 44 cm. Kagané, L.: *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries*, 1997, pp. 10-12 and 84-87.

11—The two scholars proposed this attribution independently of each other. Papi, G.: "Appunti su alcuni dipinti caravaggeschi", in *La pittura italiana del Seicento all'ermitage*, 2012, pp. 132-133; Porzio, G.: "Dipinti napoletani del Seicento nelle collezioni dell'ermitage. Appunti ed integrazioni", in F. Cappelletti, I. Artemieva: *La pittura italiana del Seicento all'ermitage*, 2012, p. 177.

12—Nicolaci, M.: "Opere di Giovanni Baglione tra Napoli e la Spagna, precisazioni e nuove proposte", in *Davanti al naturale: Contributi sul movimento caravaggesco a Napoli*, 2017, pp. 32-33.

13—Kagané, L.: *La pintura española del Museo del Hermitage. Siglo XV a comienzos del XIX. Historia de una colección*, Seville: Fundación el Monte, 2005, pp. 105-106 and 436; Kagané, L.: "Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle Collezioni dell'Emitage", in L. Kagané, S. Zatti: *Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle Collezioni dell'Emitage*, 2009, pp. 70-71.

14—Ghetti reiterates the attribution of the picture in Ferrara to Baglione, and dates it precisely to 1604, a date which appears alongside the initials "IBF" (read by Ghetti as "Ioannes Baglione Fecit") on the medal that adorns the executioner's cap. Ghetti, E.: *"IBF 1604", una sigla e una data: Il Cristo mostrato al popolo di Giovanni Baglione nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, 2005, at museoinvita.it/ ghetti-baglione/#_edn1 [consulted 4-11-2019]; Papi, G.: op. cit., 2012, pp. 132-133; Porzio, G.: op. cit., 2012, p. 177.

15—"Del tutto compatibili con il repertorio dell'artista romano sono la trattazione dell'epidermide, la forte sottolineatura degli occhi, nonchè la disposizione dei cappelli a piccole ciocche e la descrizione dell'orecchio." He goes on to relate it to the *Martyrdom of Saint Maurus* at the Museo del Patriarca in Valencia, painted in about 1600-1601, as well as to the face of Holofernes in the painting of 1608 at the Galleria Borghese, and to the "*popolaresco*" Ecce Homo of 1604 in Ferrara. Nicolaci, M.: *op. cit.*, 2017, pp. 32-33.

16—Kagané, L.: *op. cit.*, 1997, pp. 84-87; Kagané, L.: *op. cit.*, 2005, p. 436.

17—It should be noted that still visible on the painting in Russia, though largely erased, is the gold strap over the shoulder that holds up the figure's clothes in the Banco de España picture, which indicates the work is not a study. Although the Baptist was bought from the Coeswelt collection at the same time, it is obvious that it did not form part of a composition like that of the Banco de España work, since the executioner's hand is not laid on his head.

hung instead in the Directorate. Because of the closely restricted access this entailed, together with the picture's transfer from one to another of the institution's buildings, there was no reference to it in a publication until 1959, when Félix Luis Baldasano y de Llanos mentioned it in his book *El edificio del Banco de España.*

Indeed, the only contemporary mention of this painting located so far is to be found in a biography of Mariano Maella written by Juan Agustín Ceán Bermúdez in 1797-99, but left in manuscript form and therefore not included in his celebrated *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* of 1800. Among Maella's public commissions, the text states, he created a work for the "[…] national Bank: the picture on the altar of its chapel, which represents Saint Charles administering the viaticum to the dying plague victims of Milan."[22] The cult of this saint was not very widespread in Spain under the Habsburgs, and it was not until the second half of the eighteenth century that the monarchs encouraged the veneration of their own titular saint.[23] Maella had already worked on the iconography of Saint Charles Borromeo in a picture he painted in 1781 for one of the altars of the Hospital General in Madrid. Here the saint was shown kneeling to embrace the crucifix, while the scene of the viaticum was relegated to the background. Some time later, however, this Court Painter decided in the painting for the oratory of Banco de San Carlos to show only the episode from the plague of 1576 in Milan. As Manuela Mena has pointed out, the most direct referent for this composition is the canvas by Pietro da Cortona at the church of San Carlo ai Catinari,[24] which the Valencian artist could have seen in person during his stay as a grant holder in Rome, or perhaps knew through a print like the one by Johann Jakob Frey.

The society of the *Ancien Régime* was sadly familiar with the devastation caused by epidemics. Indeed, references to outbreaks of plague in every corner of the world, from Mexico to Dalmatia or Tunis, are continual in the Madrid press on dates concurrent with Maella's commission. The image of the saint is undoubtedly based on his *vera effigies*, whilst the ashen tone of the skin of his face, now even more evident after a recent restoration, was no doubt intended to evoke the severe discipline imposed on himself by Saint Charles Borromeo during the plague in Milan: "[…] As if the Cardinal Saint were the greatest sinner of his people, he began to live with greater rigour and austerity, praying continually for the Lord to take pity on his beloved subjects. He fasted every day, slept on bare boards, and spent nearly the whole night in prayer and harsh penitences."[25] A few years afterwards, in 1792, Maella found himself called upon once more to reinterpret this passage from the life of Saint Charles Borromeo, this time for the church of the New Barracks of San Carlos on the Isle of León in Cádiz. From a comparison of the two compositions of the same iconography, we can infer that there are certain details the artist did not regard as fully resolved in the Banco de San Carlos painting. In particular, the incarnation of impending death in the bearded figure receiving the viaticum from the saint is undoubtedly accentuated in the second version by baring the right shoulder of the young man who supports him, an intentional search for drama highlighted by the contrasting colour of the two bodies. In a context of enlightened reform affecting both private spirituality and the priest's ministry, Mariano Salvador Maella essentially seeks in the Banco Nacional de San Carlos painting to recall how "[…] all the invaluable care Saint Charles put into preserving the life of the plague victims was less even so than that which he devoted to spiritual assistance so that they might die with the Holy Sacraments."[26] [J. M. M.]

Madrid workshop
***Altar cross*, 1787**
Silver, cast and chased. 74.5 × 27 cm
Acquired by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

Since there was a chapel at Banco de San Carlos, it required the liturgical objects necessary for religious ceremonies. It was therefore essential to have a crucifix on the altar, although it may well have been used also for swearing in the bank's directors when they took the oath of office.

The piece is designed as a traditional altar cross bearing the image of the crucified Christ, with no figures on the reverse. It is a Latin cross with a flat surface and straight arms, each ending in a kind of floral composition with a finial simulating a bud amidst a corolla of fleshy palmettes. The figure of the dead (not dying) Christ is held by three nails, with his head hanging over his right shoulder, his arms in a V shape, and the cloth of purity tied on his right hip. The cross rests on a stem whose first circular element turns out to be an addition, while the principal knop is an inverted repetition of the prismatic form chosen for the foot. The pyramidal trunk of the foot is decorated on all three faces with a fish scale pattern, while the front face displays the bank's emblem, two clasped hands with the legend FIDES PVBLICA, circled by the inscription BANCO NACIONAL DE SAN CARLOS. Large coiled volutes form the outline of the edges. The trunk rests on three supporting feet with superimposed acanthus leaves.

Fortunately, the piece is marked (though not fully) on the right of the upright of the cross. The impression is slightly defective, but it can plainly be discerned that both marks belong to the hallmarking system for silver in Madrid, since one of them displays the city's coat-of-arms, a crowned shield with the bear and strawberry tree, above the number 87 (the hallmark of the Municipality), while the other shows a three-turreted castle above the same number 87 (the hallmark of the Court). These marks allow us not only to date the piece to 1787, when the assay officers were the silversmiths Blas Correa (1783-1805) and Antonio Sebastián de Castroviejo (1785-1820), but also to attribute it to a silversmith's workshop in Madrid, though the exact one cannot at present be identified because its maker failed to comply with the regulation of stamping his own personal mark on the piece. One possible explanation for this anomaly is that the cross belonged to a set of altar objects of which some but not all were impressed with the silversmith's personal mark. As there is no record of the origin of the piece, it is not known whether it was specifically commissioned by the bank for its chapel in the year it was made (1787), donated by some benefactor, or simply bought from an antique dealer at a later date. It is therefore impossible to ascertain now if it formed part of a set of pieces stamped with the maker's mark. What we do know is that the crucifix was in the chapel by the years 1806-1807,[27] since it is entered in an inventory for those two years with the annotation: "From the items of the Chapel. A Holy Christ on the Cross, all in silver".

Stylistically, it belongs to the period corresponding to the hallmark. It fits perfectly within the reign of Charles III, when the Rococo and Neoclassical styles coexisted, since the piece takes both structural and decorative elements from each. It is thus a transitional piece displaying the classicist tendencies of the late eighteenth century. For example, the design of the cross, with its straight arms and flat surfaces, follows the tastes of Neoclassicism, while the rocaille decoration of acanthus leaves and the rays emerging from the cross point to the Rococo.

As regards the type of the stem and foot, the design with moulded geometrical units is indicative of an Italian influence, so the piece could well have been designed by one of the Italian silversmiths, such as Juan Bautista Ferroni or Antonio Vendetti, who settled in Madrid and entered King Charles III's service in the Royal Palace after his arrival in the city from Naples. Nor should we rule out the possible authorship of one of the Madrid masters who were influenced by Italian trends, since the same type is to be observed in a number of monstrances, altar crosses, candelabra and reliquaries of the period.

The most outstanding feature of the piece is without doubt the painstakingly modelled and anatomically perfect figure of the crucified Christ, although the knop and the foot, with their structural echoes of mid-century designs, also display merit in their well-resolved volumes and geometric proportions and in the selection, technique and application of the ornamentation. In short, this magnificent piece is highly representative of the silversmith's art in Madrid at the end of the eighteenth century. [C. E. M.]

Giacomo Zoffoli
***Charles III, King of Spain*, 1781**
Lost-wax bronze casting on wooden pedestal
50 × 44 × 23 cm

The bronze bust signed and dated in 1781 by Giacomo Zoffoli (c. 1731-1785), previously identified as a portrait of Ferdinand of Bourbon and Saxony (1751-1825), king of the Two Sicilies, in fact represents his father, Charles III (1716-1788), king of Spain from 1759 to 1788.[28] This is confirmed by the numerous portraits of this

18—To give just one example, see the remarks by Nicolaci, a specialist on the painter, in note 9 of his commentary on the executioner in the Hermitage. On the question of the "natural" in Baglione and his presumed Caravaggism, see Nicolaci, M: "Sul naturalismo dei Giovanni Baglione. Il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606", in F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi: *L'esercitio mio è di pittore Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, 2011, pp. 487-508; and Vannugli, A.: *Ricerche su Giovanni Baglione. L'iconografia, i ritratti, i dipinti mobili fino al 1600 e il rapporto con il «naturale»*, Rome: Gangemi Editore International, 2017, pp. 123-129, 131-133, 137-143,, who asserts that the "Caravaggesque" Baglione is not at all naturalist, and that any naturalism to be observed in him shares little with Caravaggio.

19—On the second of these, whose subject was correctly identified by Nicolaci, see Nicolaci. M.: *op. cit.*, 2011, pp.503-507; Gallo, M.: *Piedi nudi sulla pietra, Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di S. Pietro*, Rome, 2013, pp. 118-121. The figure of the Baptist is also related to the lost picture of the same name in the former Camuccini collection. Published by Marini in 1982 and attributed by Papi in 2012.

20—Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría cª 1084. Document cited in De la Mano, José Manuel, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011, p. 437.

21—Archivo Histórico del Banco de España, Libros de Contabilidad, Diario de la Dirección del Giro, nº 12, f. 99. Sanz García, José María, "El Palacio madrileño de Monistrol (Etapa del Banco Nacional de San Carlos)", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1970.

22—Biblioteca Nacional de España, Mss. 21.455 (8), document transcribed in: De la Mano, José Manuel, "Bajo el signo de Goya. Los valencianos Mariano Maella, Agustín Esteve, Vicente López y la renovación de los géneros pictóricos en la Ilustración", in exh. cat. *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. LII.

23—Gerard Powell, Veronique, "Notes sur la diffusion de l'iconographie de Saint Charles Borromee en Espagne", *San Carlo e il suo Tempo, Atti del Convengo Internazionale centenario della norte*, Milan, 1984, pp. 1021-1031.

24—Mena Marqués, Manuela, "Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición", in exh. cat. *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2002, p. 70.

25—Loyola, Juan de, *Vida de San Carlos Borromeo, cardenal, y arzobispo de Milán*, Valladolid, imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, p. 192.

26—*Ibid*., p. 205.

27—Extracts from an inventory probably carried out in about 1806-1807. Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría 713 N. 1128, F. 12 (see Glendinning, Nigel and Medrano, José Miguel, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, pp. 150 and 152).

28—As indicated in Agulló y Cobo, Mercedes (ed.): *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. 244, n. 700, reproduced in black and white on p. 301.

sovereign by Anton Rafael Mengs (1728-1779), and particularly the oil in the Azara Collection painted by Mengs or his workshop[29] and reproduced by Rafael Morghen on the engraving included in the eulogy dedicated to the memory of Charles III by Onorato Caetani in 1789.[30] Bearing in mind the close physical similarity between the painting and the bust, the picture, which belonged to José Nicolás de Azara (1730-1804),[31] resident in Rome in 1781 as Agent of Prayers to the king of Spain, could well have served Giacomo Zoffoli as the model for his work.

Although we know nothing of the circumstances of the creation of this important piece, the testimony of Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot (1742-1795),[32] sixth count of Fernán Núñez, not only confirms the identity of the sitter but also gives very precise information on the fortunes of the bust. In his biography of Charles III, he states that he wished "always to be rich enough to be able to erect a statue to King Charles", and accordingly acquired "a bronze bust of him, very lifelike, made in Rome, which I heard about at twelve o'clock, and which by three o'clock was already paid for and in place in my room. I have had a white marble pedestal made for it, with four gilt inscriptions on black marble."[33] In a footnote, the count describes the piece and transcribes the four inscriptions on the pedestal. The fourth, at the back, read: "This bust was made in Rome by Giacomo Zoffolli [sic] in the year 1781. It was embarked on a Genoese ship that was captured by the Algerians. They sold it to a Frenchman who resold it in Paris to Mr. Courteaux, from whom it was bought by the count Don Carlos on 23 February 1791."[34] The description leaves no doubt that the count of Fernán Núñez was the owner of either the bust preserved today by Banco de España or an unknown copy.

Zoffoli's bust is also represented in the portrait of the Marquis Pierre-Paul d'Ossun (1713-1788), French ambassador to the Two Sicilies (1752-1759) and Spain (1759-1777), attributed to César Van Loo and preserved at the National Gallery of Art, Washington (p. 42).[35] Although the painter seems to have taken certain visual liberties in the depiction of Zoffoli's bust, the sovereign's physiognomy, together with certain details like the knotted foulard, show that Zoffoli's bronze served as the model. A copy of Zoffoli's bust was, then, probably in the Marquis d'Ossun's collection. [P. V. G.]

Mariano Salvador Maella (workshop)
***Charles III in Armour*, 1783**
Oil on canvas, 160 × 117 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1782
Colección Banco de España

This portrait of the king was in the Banco de San Carlos collection along with those of Charles IV and Maria Luisa as Prince and Princess of Asturias, and was almost certainly the one that the bank's directors commissioned Maella to paint in 1782. In his letter to Floridablanca of 21 January 1783, Maella pleaded an excess of commitments and entrusted the task to one of his pupils—very possibly Ginés Andrés de Aguirre. As the present work depicts the monarch after whom the bank is named, Maella may have directly supervised its execution and completion.

The composition repeats the model by Anton Raphael Mengs from around 1765 that became the official portrait of this monarch. The first version of that German painter's work, now in the Museo del Prado's collection (P-2200), was followed by numerous replicas, none of which can be attributed directly to Mengs. As was customary at that time, he entrusted their execution to his assistants. It was also frequently engraved, including one copy by Manuel Salvador Carmona precisely in 1783 (E. Páez. *Iconografía Hispana*, 1966, no. 1711-1763). However, the bank's copy presents a curious variant with respect to Mengs's original: besides the collar of the Golden Fleece and the Grand Crosses of the Saint-Esprit and Saint Januarius, all of which appear in the Prado's work, he wears the collar, sash and Grand Cross of the Royal Order of Charles III, which had been established by the king in 1771, six years after Mengs painted the original portrait. This circumstance indicates that the portrait from Banco de San Carlos was modelled after the replica of Mengs's original painted on the occasion of the order's creation, also owned by the Museo del Prado (P-5011) and now on loan to the Real Sociedad Económica Matritense. This replica may well also be by Maella, as palace documents indicate that the portrait of the king after Mengs's model was frequently copied by Bayeu and Maella from at least 1773 onwards.

Clearly, the Banco de San Carlos work was based on the most recent model, in which the monarch wears the order that he had founded in 1771, although neither his age nor the facial features that appear in Mengs's original have been modified. The German painter's work still reflects the king's heroic character—prepared for, and by, war—with the chief symbols of royal power: armour, a staff or baton of military command, the captain-general's sash, and a purple cloak lined with ermine. Contrasting with this is the serene expression of the king, whose slight smile was symbolic in regal portraits of this period of the idea of good government by a monarch who looks after his subjects like a bountiful father. [M. M.]

Mariano Salvador Maella (workshop)
***The future King Charles IV as Prince of Asturias*, 1783**
Oil on canvas. 160 × 116 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1782
Colección Banco de España
***Maria Luisa of Parma, Princess of Asturias*, 1783**
Oil on canvas. 159 × 115 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1782
Colección Banco de España

In the society of the *Ancien Régime*, effigies of royalty, ranging from simple prints to oil portraits by the most illustrious painters, must have substituted for the physical presence of certain members of the royal family in countless public and institutional ceremonials throughout Spain. In early 1783, a building rented from the Count of Sástago in Calle de la Luna started to be refurbished as the head offices of the nascent Banco Nacional de San Carlos. For the place of honour under the canopy of the large General Assembly Hall, the institution asked Mariano Salvador Maella (1739-1819) to paint a portrait of Charles III and a corresponding pair of images of the Prince and Princess of Asturias. The first shareholders' meeting was held on 20 December 1782 in what was still a provisional venue, "[…] the inn of His Excellency Don Manuel Ventura Figueroa, Governor of the elect Patriarchal Council of the Indies"[36], where there was probably no portrait of the monarch. Nevertheless, Maella wrote the following to the Count of Floridablanca on 21 January 1783: "Your Excellency, the Directors of the National Bank of San Carlos have spoken to me regarding painting the portraits for them of the King, of our lord the Prince and the Princess, and of other Royal Personages, to be hung in the Assembly Hall of the Bank. I have replied to them that it was impossible for me to satisfy their request as I have barely enough time for the pieces I am working on now by order of His Majesty, and the best I can do to assist you for the time being is to have one of my pupils copy the portraits under my supervision, though in any case it does not seem fitting to me to make a copy myself, or allow copies to be made, of some portraits painted by His Majesty's order without knowing if they will be to his Royal liking. I humbly beg Your Excellency to be so good as to advise me what action I should take in this matter, as I shall not proceed in any way without your instructions."[37] It did not take long for Charles III to give his opinion on this point of iconographic protocol, for an answer was sent to the Secretary of State on 27 January: "Your Excellency, it appears there is no objection to having these copies made by the pupil that Maella mentions. Be it so done."[38]

It was quite true that Mariano Maella was immersed at the start of 1783 in work on several commissions authorised by the king himself, one of them a monumental canvas representing the *Assumption of the Virgin* for the high altar of the collegiate church of Talavera de la Reina. This task was framed within a context of frenetic artistic patronage the length and breadth of the diocese of the powerful Bishop of Toledo, Francisco Antonio Lorenzana.[39] Where portraits are concerned, Maella moreover wrote in one of his memorials that concurrently with the request from Banco de San Carlos, "[…] in the year '83, by order of His Majesty, he painted the portraits of the King and of the Prince and Princess to send to the Lord Infante Don Luis, and another of His Majesty for Constantinople." Indeed, these three portraits appear inventoried as works of Maella during the execution of the will of the Infante Luis in 1797, after which they passed by inheritance to the Countess of Chinchón and consequently to the collection of Manuel Godoy, the 'Prince of Peace'. After the confiscation of Godoy's goods,

29—Javier Jordán de Urríes y de la Colina regards it as an autograph work by Mengs in "Un Retrato de Carlos III por Mengs", *Archivo Español de Arte*, LXI, no. 243 (1988): 319-23, reproduced on p. 320, while Steffi Roettgen considers it a copy of a lost original in *Anton Raphael Mengs: 1728-1779. Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk*. Munich: Hirmer, 1999, p. 212, 141 WK 1

30—Caetani, Onorato: *Elogio storico di Carlo III re delle Spagne &c. &c. &c.* Naples: Dalla Stamperia Segreta Palatina di S. M., 1789.

31—http://dbe.rah.es/biografias/7270/jose-nicolas-de-azara-y-perera.

32—http://dbe.rah.es/biografias/20794/carlos-jose-gutierrez-de-los-rios-y-cordoba-y-rohan-chabot.

33—Conde de Fernán Núñez: *Vida de Carlos III*. Vol. II, Alfred Morel-Fatio and Antonio Paz y Meliá, eds. Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fe, 1898, pp. 59-60 for both quotations.

34—*Ibid*., p. 108.

35—Conisbee, Philip: *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*. Richard Rand, ed. Washington: National Gallery of Art, 2009, cat. 91, pp. 427-430. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43428.html

36—Archivo Histórico del Banco de España, Órganos de Gobierno, libro 131, f. 12v. [session of 19 January 1783].

37—Archivo Histórico Nacional, Estado leg. 3230 (1) exp. nº 2. Partially transcribed in VV.AA., *Colección de pinturas del Banco de España*, Madrid, Banco de España, 1988 (2nd ed.), p. 16.

38—*Ibid.*

39—The Valencian artist probably received this commission for Talavera towards the second half of 1782, after the completion of the fresco for the chapel of the Venerable Palafox in Burgo de Osma Cathedral, and it would have been concluded around July 1783.

40—Rose-de Viejo, Isadora, *Manuel Godoy patrón de las Artes y coleccionista*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, vol. II, pp. 690-691.

41—"Comisión especial designada para proponer las obras de arte que puedan destinarse al Colegio de Misioneros para Ultramar y á la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao". Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1-54-1.

42—Real Academia de San Fernando (inv. nos. 1492 and 1493). When I catalogued this pair of portraits of the Prince and Princess of Asturias, I maintained this incorrect attribution to Aguirre, though pointing out in the study of the portrait of the Prince of Asturias: "[…] In the absence of further documentation that would specify the exact authorship of this pair of pictures at the museum in Bilbao, the attribution to the workshop of Maella, and in particular to Ginés Andrés de Aguirre, can be maintained. When the canvases are examined at first hand, no pentimento is immediately discernible, which confirms they are not the prototypes of this series. Nevertheless, of all the versions located so far of this iconography of the Prince and Princess of Asturias, these are the ones that display the highest quality." And in reference to the portrait of the Princess of Asturias: "[…] This piece is of extremely high quality, quite some way above the work commissioned for the Bank of San Carlos. The representation of the material of both the glass jug and the carnations is notable for its very high skill, close to the hand of Maella himself." De la Mano, José Manuel, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011, pp. 513 and 515.

43—The reasons for this in the courtly context could be quite disparate. An

example is the portrait of the Infante Carlos Domingo Eusebio, also by Maella: "[…] (and by Royal Command) that he should paint two portraits of the Second Infante as a child, one for the Court of Turin and the other to be kept in his care owing to the death of His Royal Highness." (De la Mano: op. cit., 2011, p. 211). The tragic death in June 1783 of the second son of the Prince and Princess of Asturias compelled the painter to duplicate the image just before sending the original to Turin, and it is even specified in this case that the copy should be kept in the artist's own studio.

44—De la Mano, José Manuel, "Towards Goya's Royal Portraits. The evolution of the official iconography of Charles IV and Maria Luisa of Parma through their Court Painters", in exh. cat. *Royal Splendor in the Enlightenment. Charles IV of Spain, Patron and Collector*, Dallas, Meadows Museum, 2010, pp. 79-97.

45—De la Mano, 2011, p. 199.

46—After creating his prototype, the Aragonese artist proceeded to reproduce his original on an almost industrial scale, with no permission whatsoever, for a wide variety of institutions, town halls and even private individuals. It was shown from some indirect references found in archives in Navarre that Goya also took his portraits of the recently proclaimed monarchs from life in January 1789 (De la Mano, José Manuel, "Centro y Periferia en la iconografía Borbónica. La Galería de Reyes de Navarra y Castilla del ayuntamiento de Estella durante el siglo XVIII", in exh. cat. *Estrellas y Lises del Barroco estellés,* Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2013, pp. 25-36), though the political context was now the adverse one of the French Revolution. While Maella made a duplicate in 1782 of a work of which only one copy had in principle been commissioned for Portugal, his goal being solely to preserve his model, Goya was detailed in 1789 to produce a single prototype that both Court Painters would then keep in their respective studios.

47—Although Maella's original receipt has not been located, the following entry is found in a list of expenses occasioned that year: "[…] For the 3 portraits of the Royal Personages, that of Don Mariano Maella, no. 17. 3,600." *Cuenta General de las obras de Albañilería Carpintería muebles y demás adornos*, signed by Pedro Bernardo Casamayor and Juan José Goicoechea on 31 October 1783. Also located during the preparation of this catalogue entry was a receipt of March 1783 for certain expenditures on the frames of these portraits: "Invoice for work performed by Bartolomé de Borja, master gilder […] for the gilding only of three Italian-style frames for the portraits of Their Majesties, at 240 *reales de vellón* each. 720." Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría, cª 1124.

48—Until now, it was thought that the model of the Prince and Princess of Asturias articulated around 1782 by Mariano Maella would have been officially valid only until the death of Charles III in late 1788. In fact, it is quite likely that the version of this prototype at the Real Monasterio de la Encarnación, which shows them as King and Queen, is the original that was kept all those years in the painter's workshop, though subsequently modified by the artist's own hand. When Francisco de Goya's modern iconography of the royal couple appeared at court, there would have been no point in Maella's preserving his antiquated model, and so the painter proceeded to add the royal crowns and modernise certain details of the clothing and the hairstyle of Maria Luisa of Parma, his sole purpose being to take advantage of them at least for the funeral of Charles III in 1789, or perhaps the ceremonies of the proclamation of the new king.

they were also catalogued by Frédéric Quilliet, though now listed as anonymous, and in the case of the portrait of Charles III in armour, simply as a "copy of Mengs".[40] These pictures were deposited along with the rest of Godoy's collection at the Royal Academy of San Fernando, and a long time later, in February 1891, they were selected, still regarded as anonymous, for dispatch to the School of Fine Arts and Crafts of Bilbao.[41] Later still, in 1913, they were transferred on long-term loan to the Museo de Bellas Artes in Bilbao. Owing to ignorance of the vital fact that they originally belonged to the Infante Luis, these canvases, iconographically identical with those at Banco de España, have remained to date under attribution to Maella's pupil Ginés Andrés de Aguirre rather than to Maella himself, even though the loan to Bilbao was extinguished in May 2013 by the Real Academia de San Fernando (p. 50).[42]

The original prototype of this pair of portraits of Charles and Maria Luisa of Parma, and the basis for the portraits at Banco de España, was probably conceived by Mariano Salvador Maella just a few months before he was contacted by the bank. The iconography was commissioned within the context of a large series of some ten portraits of the royal family which were to be sent to Lisbon in October that year as an intimate gift from Charles III to Queen Maria I of Portugal. It is therefore quite likely that the Valencian artist decided to paint a couple of sets of portraits of the Prince and Princess of Asturias almost simultaneously, one to be sent to the Portuguese court and the other to be kept in his own workshop in case new versions were needed in the future. This practice of making *ricordi* of portraits must have been fairly widespread.[43] Where the 1782 prototype of the Prince and Princess of Asturias was concerned, requests for new copies arrived very soon. One pair, the object of the present study, was ordered in January 1783 by Banco de San Carlos, and another was commissioned rather later to be sent to the Infante Luis in his banishment at the palace of La Mosquera in Arenas de San Pedro.

It has been pointed out elsewhere[44] that the original iconography of the Prince and Princess of Asturias that is replicated by these canvases painted for Banco de San Carlos was intended as a replacement for the previous official image of 1766, painted by Maella's mentor, Anton Raphael Mengs. In the etiquette of the Spanish court, Mengs's omnipresent image of Charles and Maria Luisa of Parma had held sway for nearly two decades. Charles III was doubtless of the opinion that it was time to project a new dynastic message to his subjects for a royal couple who were very soon to ascend the throne of Spain. One detail that reveals the enormous importance of this commission for Maella is the permission granted to the painter to sketch the faces from life for the first version, "[…] having the honour of taking them from the Royal personages themselves."[45] Indeed, this may explain why the board of Banco de San Carlos approached the Valencian artist rather than other Court Painters like Francisco Bayeu when protocol required portraits for the place of honour beneath the ceremonial canopy of the large General Assembly Hall. Maella's new prototype shows not only the implacable passage of time in the faces but also a programmatic updating of the courtly setting. In 1766, Mengs immortalised a young recently married couple in a garden, but now, in 1782, the Valencian painter is required to compose portraits of a more public and official nature. The original image of Prince Charles, where his main activity seems to be hunting, makes way here for that of an heir with the ability to assume the Spanish Crown and the tremendous responsibility it entailed. In 1766, in the meantime, Maria Luisa of Parma had not yet been a mother, whereas in 1782, at the age of 31, the Princess had already had the Infante Carlos Clemente, who had sadly died in 1774, and in 1781 had at last given birth to another male heir, the Infante Carlos Eusebio. At a date very close to the painting of this portrait by Maella, the Princess furthermore gave birth to the Infanta María Luisa Josefina, although another daughter, the Infanta María Luisa Carlota, died aged four almost at the same time. Indeed, it does not seem coincidental that Maella should show the Princess of Asturias in a blue and white costume, a subtle allusion to the mantle of the Immaculate Conception.

As soon as Maella received news in early 1783 of the possibility of this commission from Banco de San Carlos, the artist requested due authorisation from Charles III to reproduce the originals of 1782. The precautions taken by the Valencian artist before replicating an iconography that was in principle designed only for commissions emanating directly from the monarch himself, not from the court, nevertheless contrast with the freedom enjoyed by his competitor Francisco de Goya just a few years later, at the start of 1789, when he concluded the next official iconography of Charles and Maria Luisa of Parma, now King and Queen.[46] Previously unpublished documents discovered in the Banco de España archive show that Maella was personally to be paid 3,600 *reales* for this set of portraits, even though the client had been informed that the actual painting would be done only by an assistant,[47] albeit under the master's supervision and, presumably, with some touches of his own in certain specific areas of the painting. Rather like a factory, Maella charged for these canvases copied by one of his pupils as if they were his own. In the same way, Francisco de Goya invoiced large numbers of portraits of Charles IV and Maria Luisa throughout 1789 which must of necessity have been executed by his pupil Agustín Esteve.[48]

At the same time, the documentation located in the Banco de España archive indicates that his portraits of the Prince and Princess of Asturias remained under the canopy of the General Assembly Hall, even throughout the reign of Charles IV.[49] As we mentioned earlier, the set of paintings was completed in Maella's workshop with a replica of Mengs's portrait of Charles III in armour, like the one that was sent later on to the Infante Luis. Around 1786, however, the bank judged this image of the monarch to be antiquated, and a full-length portrait was commissioned instead from Francisco de Goya.[50] It still remains to be determined exactly why there was a fleeting attempt in the last years of Charles III's reign to modify his iconography, the context in which we must understand Goya's commissions to paint the series of pictures of Charles III as a hunter and the aforementioned Banco de España portrait in court dress. [J. M. M.]

Francisco de Goya
***José Moñino y Redondo, Count of Floridablanca*, 1783**
Oil on canvas. 260 × 166 cm
Acquired in 1986 by Banco de España
Colección Banco de España

The portrait of José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 - Seville, 1808) has been dated to 1783, one year after the founding of Banco de San Carlos, and was painted for a different and as yet unknown destination. Its provenance places it among the heirs to the family of the count's brother, as he himself had no direct heirs. It may have been a private commission for the count's own home, which could explain Goya's request for secrecy in a letter he sent to his friend in Zaragoza, Martín Zapater, on 22 January 1783. There he mentions the request for confidentiality he had received from the count, who must have had some reason for not wanting it known that he had commissioned a portrait:

> Although the Count of Floridablanca has charged me to say nothing, my wife knows, and I want you alone to know, that I am making his portrait, which could be of considerable value to me. I owe this lord so much that this afternoon I was with him for two hours after he had eaten, for he had come to Madrid for lunch./ You should not think it even occurred to me to request this. When the time comes, I will tell you what the situation is. Say nothing about it […].

Moñino became a nobleman in 1773 when he was named Count of Floridablanca by Charles III. In 1776 he became first secretary of state, and he was decisive for Goya's social standing and success during the artist's early years at court. As minister, he had favoured Goya in 1781 with a commission for one of the large altar paintings for the monarch's planned church of San Francisco el Grande in Madrid, and a year earlier, in 1780, he had already sent Goya's *Christ on the Cross* (Museo del Prado, Madrid) to the same church. This was the work that Goya had presented at the Royal Academy of San Fernando, and it had led to his appointment as a permanent member of that institution. This was not the only example of the count's support for the artist; in 1783 he may have presented him to the monarch's brother, Luis of Bourbon, to paint likenesses of the entire family. In 1784, or possibly earlier, Goya painted the portrait that relates Floridablanca to Banco de San Carlos (Museo del Prado, Madrid). There, he holds the *Memorial for the Creation of the National Bank of San Carlos,* written by Cabarrús in 1782.

The large depiction of Floridablanca was Goya's first state portrait, and he masterfully employed all of that genre's allegorical elements.

The minister appears at the centre of this composition, over which an oval portrait of Charles III presides from the background, suggestively reflecting the long-standing European tradition of a painting within a painting. The monarch's armour alludes to the still-troubled period of support for the independence of the United States and the war against England, the recovery of Florida in 1782 and the taking of Minorca in 1783. He wears the Order of the Saint-Esprit, his own Order of the Immaculate Conception, and the Golden Fleece. Thus, everything occurring in the scene is sanctioned by the monarch's power and will, even though some explanations of this painting maintain an idea propagated by early twentieth-century art historians, who repeatedly and erroneously cast Goya as a critic of the powers of the monarch and his ministers. Moreover, the scene conveys a sense of balance and grandeur that actually enhances the minister's image. Dressed in red, Floridablanca wears the sash and insignia of the Order of Charles III—he did not receive the Golden Fleece until 1791—and his serenity, brilliance and fortitude make him the perfect axis for this scene. Placing him like the fulcrum of a set of scales, Goya alludes, on the right, to public works such as the Imperial Canal of Aragon, which constitute the most technically advanced examples of the minister's policies and the most beneficial results of his work; and on the left, to his essential support for the arts, embodied by the figure of Goya seeking his approval of a canvas whose small dimensions suggest it is a sketch for a new decorative project. The Imperial Canal is represented by the map at Floridablanca's feet, which leans against a work table bearing what may be plans for other projects, such as the mountain passes opened to facilitate travel through Despeñaperros, Sierra Morena, Guadarrama, Navacerrada and Somosierra (pp. 54 and 55). His project supervisor appears, compass in hand, ready to measure distances on these plans. While this figure's identity has been assigned at one time or another to every one of the court's architects, namely Sabatini, Ventura Rodríguez and Villanueva, the most coherent proposal is Julián Sánchez Bort, a Murcian hydraulic engineer who began work at Pignatelli's recommendation in 1775 on the design and construction of the Imperial Canal. Goya's justification as an artist takes the form of Antonio Acisclo Palomino's famous theoretical text on painting, which Floridablanca planned to republish. It lies on the rich red carpet, alongside the map of the Canal and a print, all at the minister's feet, not simply thrown on the floor as some have stated. Following the practice of classic painting, these features establish a firm visual basis for what is happening above as elements on which the minister's ideas and actions rest. The large gilded clock marks exactly ten-thirty in the morning. Charles III began work at eight each morning with general audiences, then, at eleven, he began to receive his ministers. At ten-thirty, with his morning affairs in hand, Floridabanca was therefore undoubtedly preparing to meet with the king. This is also suggested by the envelope at his feet, which would be one of the numerous memos and requests he received at his daily audiences. This one has already been opened and read. Moreover, the clock on the table, which reflects orderly work habits and incessant activity, is decorated with a beautiful seated figure of Old Man Time with an hourglass in his right hand that joins the historical past with the modern present of the Enlightenment. Lastly, the spectacles that the minister holds in his right hand signify his high standing and intellectual interests as well as his keen insight, the latter also reflected in the clear, penetrating gaze of his grey eyes. [M. M.]

Francisco de Goya
***José Moñino y Redondo, Count of Floridablanca,* 1781-1783**
Oil on canvas. 190 × 116.5 cm
P-003255
Museo Nacional del Prado

The portrait of the Count of Floridablanca holding the foundational memorial of Banco de San Carlos in his right hand is exceptional in promoting the figure of a politician, in this case the Secretary of State, a high office held by the sitter since 1777. One of the first ministers of this category in Spain, he did not come from the aristocracy but belonged like his father to the legal profession. Floridablanca had studied law in Murcia, his birthplace, and afterwards in Orihuela before obtaining his doctorate in law from the University of Salamanca. He had been appointed chief criminal attorney of the Council of Castile, but because of his close collaboration with the Count of Aranda and Campomanes, he was sent as an ambassador to Rome to procure the dissolution of the Society of Jesus, an immediate success that earned him the title of Count of Floridablanca in 1773. In Rome, he did not devote himself to politics alone. He must have felt great admiration for the Eternal City and its artistic and cultural legacy, for one of his later enterprises was an active patronage of the arts, including their use as a political tool, and there were a number of portraits and other paintings from Italy in his collection.

The count wears green in this portrait, perhaps as propaganda for his stimulation of the economy and so of money, symbolised by that colour. He also wears the sash and Great Cross of the Order of Charles III, which he had received in 1773. This work must have been commissioned from Goya shortly after the one preserved at Banco de España, dated 1783, where the figure wore red and was represented as a mentor of engineering projects. In the Prado picture, the count is on his own, stepping firmly into a darkened room lit up by his mere presence, while the document he holds in his hand reads: "*Memoria pª. la formación del Banco nacional de Sn. Carlos*". This memorial was published by Cabarrús in 1782, so the portrait must be later than that year, although the first charter for the bank's constitution was delivered to the king in October 1781 and finally signed by him in June 1782.

Floridablanca had been a convinced patron of Goya's ever since the artist's admission to the Academy of Fine Arts of San Fernando in 1780, and particularly after his return from Zaragoza, where he had painted the great fresco of the *Regina Martyrum* in one of the chapels of the Basilica of El Pilar. The problems he had there with the ecclesiastical chapter and with his brother-in-law, Francisco Bayeu, altered the course of the artist's career by excluding him from palace commissions, which he was not to recover until he made peace with Bayeu in 1786. Floridablanca's support was decisive, as Goya tells his friend Martín Zapater in their correspondence of those years, since he chose him as one of the artists commissioned to paint the large altar canvases for the Basilica of San Francisco el Grande in Madrid, to which he contributed *The Preaching of Saint Bernardine of Siena*. The count also requested that Goya paint the portrait still preserved at Banco de España, mentioned above, and doubtless helped to have him commissioned for the portraits of the directors of Banco de San Carlos. He was also probably responsible for introducing Goya as a portraitist to the princely court of the Infante Luis de Borbón at his palace in Arenas de San Pedro, where other painters, Goya told Zapater, had been unable to satisfy the Infante's demands. It was then difficult to find portraitists with as much quality and veracity in capturing their sitters as Goya had already attained, and in this image, which must have been taken from the portrait in red, itself certainly taken from life, he successfully renders Floridablanca's haughty and dominant figure despite an only moderately expressive face with some simplification of the features, the consequence of repetition from the original. [M. M.]

Francisco de Goya
***Miguel de Múzquiz y Goyeneche, Marquis of Villar de Ladrón and Count of Gausa,* c. 1783**
Oil on canvas, 200 × 114 cm
Acquired in 1993 by Banco de España
Colección Banco de España

On 22 January 1785, Goya sent a letter to his friend, Martín Zapater, informing him of the death the day before of Miguel de Múzquiz, Count of Gausa (Elbete, Navarre, 1719 – Madrid, 1785), who had been Charles III's finance minister since the fall of Esquilache in 1766. In his contemporary biography of Charles III, the Count of Fernán Núñez praised his economic achievements: "If Spain had had the fortune to enjoy a longer period with the minister Múzquiz, who worked alongside the Count of Floridablanca for the common good, this Company [of the Philippines] and Banco de San Carlos would have prospered infinitely, reinforcing the spirit of circulation and trade throughout the kingdom..." (vol. II, p. 23). A very straightforward and kind-hearted individual from a Navarrese family of minor nobility and traders, passionate about classical literature and a reader of Tacitus who knew the poetry of Virgil and Ovid by heart, Múzquiz was not, however, held in such high esteem by foreign ambassadors to the court. In 1767, the Austrian ambassador said that he ran the ministry in an old-fashioned way,

49—In an inventory from the reign of Charles IV, the portraits of Charles and Maria Luisa are referred to as hanging in that room, although they are now described as pictures of monarchs: "[…] A portrait of Our Lord King Charles IV […] Another of Our Lady the Queen." However, in the following inventory of 1829, now in the reign of Ferdinand VII, the portraits are listed as hung in the Boardroom. Archivo Histórico del Banco de España, cª 1128.

50—Goya's portrait of Charles III replaced the one from Maella's workshop under the canopy of the General Assembly Hall, and relegated it to the walls of the Boardroom. *Ibid.*

with no capacity for reform. The ambassador's successor, Prince Lobkowitz, was of much the same opinion, observing that Múzquiz "does not seem to possess exceptional intelligence or wisdom." The French ambassador Jean-François Bourgoing, the author of the memorable *Tableau de l'Espagne Moderne* published in 1797, considered him "timid and distrustful, and an enemy of change," and the Count of Cabarrús went so far as to emphasise his mistrusting nature in his *Funeral Elegy,* read in 1786. The print by the engraver Fernando Selma that appeared as that elegy's frontispiece when it was published in 1787, two years after the count's death in 1785, suggests that Banco de España's portrait was a later posthumous work, as the print is inscribed "Goya dibujó" (drawn by Goya) rather than "Goya pinxit" (painted by Goya), and there is, in fact, a preparatory drawing by Goya for that portrait. Nonetheless, while posthumous portraits of other eminent figures were sometimes commissioned, this was not a frequent event; it was much more common to have one's portrait painted after receiving honours from the king. Múzquiz was named Count of Gausa by the monarch in 1783, and he received the Grand Cross of the Order of Charles III at the same time. In this portrait, he wears its sash and cross, along with the insignia of a knight of the Order of Santiago, a distinction he had obtained in 1743.

These royal honours, and the fact that this is an early portrait by Goya in terms of style and technique, indicate that it was painted in 1783. Moreover, there are two contemporary copies in which the count is shown half-length or three-quarter-length, one of them depicting him with a light blue frock coat. This indicates that the original was an official portrait for an important location, possibly the Finance Ministry, with replicas for other institutions or for his family (the copy from the Lázaro collection, a three-quarter-length view, may have been the one listed in his daughter's will of 1808 with a value of 1,000 *reales*, excessively low for a work by Goya). In this work, the paper held by Múzquiz reads: "To the Most Excellent Lord Count/ of Gausa kn/ight grand cross of the.../ Most excellent Lord…", and the original portrait at the bank still bears traces of that same inscription. In the meantime, Goya's drawing differs from the painting. It is a half-length presentation with some significant variants, including the way the document held by Múzquiz is folded. A new fold makes it longer, so that it occupies a decisive angle in the foreground of the composition. Another essential difference with regard to the painting indicates the drawing was made after it, rather than before: the clearly broadened profile of the count's shoulder to the right makes his position more frontal in keeping with a formula found more often in prints, while the canvas presents his entire body turned slightly to the right, and thus almost in half-profile.

Múzquiz knew Goya before 1783, as he had signed invoices for cartoons that the artist delivered to the Royal Tapestry Factory between 1775 and 1789. He may therefore have chosen Goya himself to paint his portrait, although he might also have followed the advice of Floridablanca. The painting's colours—the deep greens and golds on the table and armchair, the warm shades of the tiled floor, and the deep purples of the clothing over a dark reddish priming—are very close to those in Goya's earliest known portrait, *Antonio Veián y Monteagudo* (Museum of Fine Arts, Huesca, 1782). There, too, the figure is alone in the space, with a slightly turned body that adds a sense of movement. But it is less natural than the more sophisticated and complex portrait of Floridablanca, where Goya resolves the central figure and those of his colleagues with greater elegance and naturalism. His strong, precise brushstrokes reveal the count's solid and tranquil personality, as well as a sense of melancholy reflected in the subtle tilt of his head. Every detail of his face is precisely defined with modulated tonalities that speak of a painting from life, as in other portraits he is known to have painted before a model rather than from a drawing or from memory. The trust that Gausa inspired among his friends, collaborators and subordinates is also conveyed by Goya's placement of his feet firmly on the ground, linked by the white brushstrokes that perfectly define their form and weight. The detailed, paint-laden execution of the embroidery on his frock coat and waistcoat and the silver buckles on his shoes firmly locate his figure in the brightly lit space, while some areas, such as the gleams of his silk frock coat, reveal the masterfully rapid touch that would later characterise the artist's most advanced painting. [M. M.]

Francisco de Goya
***José de Toro-Zambrano y Ureta*, 1785**
Oil on canvas. 112 × 68 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1785
Colección Banco de España

The portrait of José del Toro-Zambrano y Ureta (Santiago de Chile, 1727 – Madrid, 1796) was Goya's first for Banco de San Carlos. It followed the Board of Directors' resolutions of 22 December and 30 December 1784, which are reflected in the minutes as follows:

> […] in virtue of the latest agreement at the said board meeting, the Directors have determined to order the making of their portraits (of the three directors) to adorn the assembly rooms and to conserve the memory of their fine service. They will therefore be offered the choice of naming their own painter or having one chosen by the bank, which will cover the cost in either case.

The portrait of one of the other directors, Gregorio Joyes, seems not to have been painted, while the Marquis of Matallana, who was the third of the first trio of bank directors and later ambassador to Parma, chose the painter Pietro Melchiorre Ferrari, as he was in Italy by then. Zambrano opted for Goya who, like him, lived on Madrid's Calle del Desengaño, although it is not clear whether this was a personal decision or a suggestion by Agustín Ceán Bermúdez, who was the bank's bookkeeper and later the senior official of its secretariat between 1783 and 1791. Ceán Bermúdez was a friend and confidant of Gaspar Melchor de Jovellanos, and both admired Goya. Ceán must have been paid for the portrait of Zambrano himself, as the bank's registers for 1785 show that he was reimbursed by that institution: "Payment to Don Juan Agustín Ceán Bermúdez for the cost and expenses of the Portrait of Don Josef del Toro... 2,328 R.on [*reales de vellón*]." The format chosen by the bank for this series of works, which was the same for all of them, showed the figure presented in three-quarter view with the hands visible and an imitation stone parapet in front of the sitter at the foot of the composition. This may have been intended to bear the name and titles of the model, as was customary in this type of work, and it appears in Goya's portrait of Zambrano, the other two he painted somewhat later, and also his more complex portrait of the Marquis of Matallana.

José de Toro y Zambrano was one of the bank's first three directors. He was appointed in 1783 as a result of his excellent commercial career and his brilliant banking strategies—especially in his relations with America, where he successfully instituted free monetary trade between Callao, in Peru, and Valparaíso, in Chile, as well as modifying shipping routes to make the latter city a port of call from which to transport that country's products to Spain. In 1784, his activity at Banco de San Carlos led to his appointment as honorary minister of the Royal Council of the Board of Commerce and Currency. Zambrano's love of Spain led him to loan 740,000 *reales de vellón* to Madrid in 1785 for purchasing wheat. In fact, this was one of that period's most lucrative businesses as the eruption of Iceland's Laki volcano had caused heatwaves and cold spells that destroyed European crops, leading to shortages throughout the continent. In 1785, he was awarded the Grand Cross of the Order of Charles III by the monarch himself, and Zambrano is known to have commissioned a spectacular cross with over three hundred diamonds and thirty-four sapphires, all mounted in gold. It does not appear in Goya's portrait, but it may have been added at a later date, as it appears in the earliest photos of the painting but was removed in a period restoration.

In his portrait of Zambrano, Goya maintained the straightforward clarity, precision and study of the sitter's personality and character that Anton Raphael Mengs had brought to Spain almost twenty years before. However, this sobriety in no way hindered him from turning that portrait into a new and magnificent artwork. Goya's technique captures Zambrano's external appearance, the colour of his complexion, his fine and elegant hands, and the deep, fiery hue of his frock coat. At the same time, he conveys the coldness of Zambrano's blue eyes, which distantly judge the person before them; the dry, tense expression of his mouth; and the firmness of his fist on the stone

parapet, which reveals the character of a man accustomed to imposing his opinion and his will. A fine example is the way he obtained the title of Count of La Conquista from the king for his brother, Mateo, his representative and business partner in Chile. It is no mere coincidence that Zambrano was appointed secretary of the Inquisition a few years later. [M. M.]

Pietro Melchiore Ferrari
***Miguel José de Torres y Morales, Marquis of Matallana*, 1785**
Oil on canvas. 112.5 × 76.5 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1785
Colección Banco de España

The model was a director of the recently founded Banco de San Carlos, but when he was appointed minister plenipotentiary to the Duke of Parma in 1783, he left Madrid for that Italian destination in June. As the bank had decided to obtain portraits of all its directors, it was necessary to have the Marquis of Matallana's painted in Parma. That is why this work was made by the Italian artist Pietro Melchiorre Ferrari, who painted it there in 1785, two years before his death. According to documents from Banco de España's historical archives, published by the researcher José María Sanz García, the Marquis received payment of its cost of 2,200 pounds, which he had undoubtedly had to advance, in February 1786.

This work is the type of Enlightenment portrait common in Italy in those years. In the Spanish context, it is reflected in some of Francisco de Goya's portraits. A sheet of paper on the table, a request or memorandum, identifies the model with the following text: "To the lord Marquis of Matallana, Commander in Fuente del Moral of the Order of Calatrava and Minister Plenipotentiary of H.C.M. [His Christian Majesty] at the Court of Parma." Other iconographic elements in this portrait include the statue of Minerva, which alludes to the Marquis's intelligence and culture, and the beautifully bound book he holds in his left hand with a somewhat diffident gesture frequently found in portraits of cultivated aristocrats by artists such as Antoine Watteau or Pompeo Batoni, whose work is recalled by the general tone of the present portrait. Already steeped in a certain neoclassicism, this work hints at the "spirit of high rhetoric" and moral restraint that would emerge at the height of the Enlightenment in the painting of Anton Raphael Mengs and Jacques-Louis David.

During the years that Matallana held the post of plenipotentiary of Spain, the portraitists who were most highly esteemed among the courtly circles in Parma were Giuseppe Baldrighi (1723-1803) and Pietro Melchiorre Ferrari. In fact, the latter was appointed official portraitist to the court in 1785, and among works he painted for it are the portrait of Ferdinand I of Bourbon, Duke of Parma (Galleria Nazionale di Parma), more in keeping with protocol, and a beautiful and celebrated likeness of Minister Guillaume du Tillot (also at the Galleria Nazionale di Parma). This portrait, one of his most renowned works, coincides with his depiction of the Marquis of Matallana in the internalisation of the sitter's gaze and in his precisely drawn hands, one of which holds a beautifully bound book as in the present work. [A. P. S. (REVISED BY C. M.)]

Francisco de Goya
***Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, Thirteenth Count of Altamira,* c. 1786**
Oil on canvas, 177 × 108 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

In 1786, Goya painted a portrait of the Count of Altamira (Madrid, 1756-1816), *ex officio* director of Banco de San Carlos, to hang in the large assembly hall with the other portraits by his hand. On 30 January 1787, according to the documents of Banco de San Carlos, he received 10,000 *reales de vellón* for this work together with his portraits of Charles III and the Marquis of Tolosa. The count, whose titles made him a Grandee of Spain twelve times over, was described by an English traveller, Lord Holland, as the "[…] smallest man I have ever seen in society; even smaller than some of the dwarfs that viewers must pay to see." In his time, this led to jokes that compared his small stature with his noble grandeur. Of all the directors portrayed by Goya, Altamira was undoubtedly the wealthiest. His fortune even surpassed that of Cabarrús, as it depended not only on his business and commercial transactions but also, and to a greater degree, on the magnitude of his properties and lands. He was lord of one thousand four hundred villages in Spain with their corresponding estates, and this alone ensured an annual income of over six million *reales*. His Italian estates in Naples, together with Sessa, Toraldo and Leganés, brought in over ninety thousand ducats a year, and he also had revenue from his estates in America. Moreover, his annual income from olive oil in Andalusia exceeded four hundred thousand ducats. In his writings, Cabarrús blamed much of the *Ancien Régime*'s failings on the economic inefficiency of the Spanish aristocracy's immense estates, and it would be interesting in this respect to know more about his relationship with Altamira at Banco de San Carlos's board meetings. Cabarrús wrote:

> […] the greater the property possessed by a single owner, the less well administered and exploited it will be... his expenses expand with the idea of increasing his income, but the latter dwindles through less careful administration; he earns less, spending more than all his ancestors combined, and the sum of territorial productions for the state is thus diminished by the accumulation of these entailed estates […]
> (Cabarrús, *Carta Cuarta a Jovellanos,* 1792, published in 1795).

Furthermore, Cabarrús had attacked the nobility's privileges in 1784:

> But where is the justification for a hereditary nobility, or the distinction between patrician and plebeian families? And do we not need all the force of habit to familiarise ourselves with this extravagance of human understanding? […] If nobility is to exist, it must be that of virtue, merit and talent […]
> (Cabarrús, *Informe sobre el Montepío de Nobles,* 1784).

Goya's portrait of the Count of Altamira is one of the most interesting works from the singular period of the artist's rise in the 1780s. It is quite different from his earlier portraits, such as those of Gausa or the king, and it even differs from his depiction of the Infante Luis's family in 1784. His technique and broad sense of space had rapidly evolved, and so too had the elegance of the figure and the grandiose simplicity of the furnishings. This work is comparable only to some of the tapestry cartoons he painted that year, especially *Autumn* (or *The Grape Harvest*) from his *Four Seasons* series (Museo del Prado, Madrid), as Goya has not only changed his sense of space but has also radically altered his colouring, now more refined. Here, there are three central tones: the clear and brilliant yellow of the chair and tablecloth, and the red and blue that stand out against it. Goya does not hide Altamira's tiny stature, but he disguises it with consummate mastery in this unprecedented portrait. Of course, Velázquez's influence is clear in the broad, empty and dimly lit space that surrounds the protagonist, and in the foreground light, rich in nuances and contrasts, which bathes the figure and emphasises the small count's self-assured personality. He exudes the pride and aloofness of his social class, accustomed to command and to the absolute respect of those around him. He wears his court uniform as the king's steward, with the sash and insignia of the Grand Cross of the Order of Charles III, which he had received in 1780. The gold ring protruding from the pocket of his frock coat indicates his status as the king's chamberlain and keeper of the monarch's keys. With this portrait, Goya launched a new manner of painting, capturing details with less paint and in a more abstract manner that resolves the effects of the silver inkstand, the pens in the inkwell and the important documents on the table with magical perfection and less meticulousness. The count is surrounded by gold, but Goya depicts him with greater delicacy and elegance than we find two years later in his portrait of Cabarrús, who appears sheathed in a crisp silk suit with gold highlights. Clearly, the artist's portrait of Altamira points the way to the masterpieces he was to paint in that same decade, including *The Duke and Duchess of Osuna and their Children* and his 1788 portrait of Altamira's wife, *María Ignacia Álvarez de Toledo*, *Countess of Altamira, and her Daughter María Agustina,* as well as his magnificent depiction of the young *Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* (both at the Metropolitan Museum of Art, New York). [M. M.]

Francisco de Goya
***Miguel Fernández Durán y López de Tejeda, Second Marquis of Tolosa*, c. 1786**
Oil on canvas, 113 × 77 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

In 1786, Goya painted a portrait of the Marquis of Tolosa (Toledo, 1720 – Madrid, 1798), one of the biennial directors of Banco de San Carlos, which was hung in the General Assembly Hall. According to folio 65 of volume XVI of Banco de San Carlos's daily payments register, he received direct payment of ten thousand *reales de vellón* on 30 January 1787 for this and his portraits of Charles III and of the Count of Altamira. This reflects the board's decision of 30 December 1784 to have portraits made of the directors at the end of their terms of office. The marquis is shown in a palace uniform—possibly that of the king's steward, a post he held after having been similarly employed by the queen since 1749 thanks to his marriage to the Marquis of Perales's daughter. The cross of the Order of Calatrava, which he had obtained in 1748, is embroidered on his frock coat and next to it, on a red ribbon, he wears a sumptuous diamond badge with an enamelled red cross in the inner circle. This may belong to the same order of knighthood, and would have been set amidst such gems to distinguish him from other knights. Goya follows the format undoubtedly specified by the bank: a three-quarter-length depiction of the marquis in front of a stone parapet that appears to have been prepared for an inscription with his name and titles, as was frequent in this type of official portraits when, as was generally the case, they were part of a series. In that sense, it is similar to Francisco Folch de Cardona's 1788 depiction of Juan de Piña y Ruiz, which has the same proportions but lacks the painted parapet.

Goya achieves a beautiful portrait of the Marquis of Tolosa, possibly closer to official portraiture from the Enlightenment than his freer and more modern depiction of Toro-Zambrano. This is due to his presentation of Tolosa in uniform, possibly that of the king's steward or chamberlain, and the insignias of the military order, as well as the staff of office of the bank's directors, which also appears in his portrait of Larumbe. The king and Cabarrús also held these staffs in their portraits for the bank, but they were finally hidden by a change in the arrangement of the figures. The present work stands out for the simplicity and immediacy of the rendering of Tolosa's image and its masterful reflection of the feelings and sensitivity discernible in his face. This compensates for the more regulated stereotyping of the other portraits, which may reflect the bank's demand for uniformity in the images of its directors. In these works—and even more so here—the artist had already transformed the cold official portrait into something intimate and personal, profoundly naturalist and direct, in which the model's slightly humorous gaze and ironic facial expression suggest he has established a rapport with his portraitist and is about to provide an ironic answer to one of the artist's questions. This work's intimate character, and its unquestionable success at capturing the marquis's difficult and highly personal physiognomy, are perhaps what led to the making of a copy for his palace. This, however, was rejected by his son, who asked his heirs "to exchange the portrait of my beloved father […] for the original from which it was copied, painted by the distinguished painter Goya, which is hanging in Banco de San Carlos." Clearly, he was able to appreciate its quality.

The Marquis of Tolosa inherited his title when he was just one year old due to the untimely death of his father, who had been Secretary of State and of the Department of War, the Navy and the Indies. He also received the considerable family fortune, including an important collection of paintings and tapestries that must have increased the young man's love of the arts. Contrary to reigning conventions for aristocratic youth, his son studied architecture at the Collegio Clementino in Rome, and in 1792 his grandson was admitted to the Academia de San Fernando at the early age of eleven. Both must have appreciated Goya's methods of revealing their forebear's personality, including his placement of the figure against a dark background. With only a few highlights, the rich gold embroidery, precisely executed with a few light impastos, forms lines of light and colour that lead the viewer's gaze to the marquis's sensitive face. [M. M.]

Francisco de Goya
***Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez*, 1787**
Oil on canvas, 113 × 77 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1786
Colección Banco de España

In musical terms, the three portraits for Banco de San Carlos in which Goya presents figures of more than half-length standing behind a stone parapet could be considered "variations on a single theme." No two are alike, nor do they truly resemble the artist's other works in this genre, which was new to him in the 1780s. The modifications he applies in his depiction of each of the three models, all prominent figures, draw the viewer inexorably into an analysis of the reasons behind each variation—some very subtle, such as the different curls in their wigs—and the manner in which Goya manages to plumb the depths of their respective personalities and characters in the context of a repeated scheme. The colouring is different in each, not only in the clothing but also, and more importantly, in the sitters' skin tones and the reflections of the light on the gold and silver embroidery or the unassuming buttons on Zambrano's frock coat, which lead the eye towards their expressive faces.

The portrait of Larumbe (Santiago de Compostela, 1730 – Madrid, c. 1796) was the last of this type for the bank, whose archives document payment on 15 October 1787: "R.^{on} [*reales de vellón*] 2,200 paid to the painter Fran.^{co} Goya... for the portrait he has made of D. Fran.^{co} Xabier de Larumbe, who was honorary director of monetary transfers at the National Bank." Larumbe was also in charge of victuals and clothing for the Royal Armies and the Royal Navy, which were contracted by the bank itself, and he wrote reports on other subjects too thanks to a brilliant analytical capacity honed at Salamanca University, where he became vice-rector after completing law studies there. In Seville, he served as war commissioner, as had his father, and he also founded the Real Sociedad Económica Patriótica (Royal Patriotic Economic Society). It was in that context that Pablo de Olavide asked him to study the textile industry and its possible development, and that he acted as royal sub-delegate to the Riotinto mines. Unlike Zambrano, who was a shrewd businessman but not especially interested in culture, Larumbe was a renowned intellectual and, like his close friend Gaspar Melchor de Jovellanos, a theatre lover. He was also a member of the *Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (Royal Sevillian Academy of Belles-Lettres). This probably explains the position of his right hand in the present portrait, which is thrust in between the buttons of his vest in what was then a sign of dedication to study. After Olavide's fall from grace, Larumbe was sent to San Roque as war commissioner. His friendship with Jovellanos dated from the time he had spent in Seville, and at his new assignment, Larumbe honoured it by caring for his friend's younger brother, Gregorio de Jovellanos, a frigate lieutenant wounded at the battle of Cape Saint Vincent between the English and Spanish fleets. Larumbe's letter informing his friend of his brother's death clearly reveals their mutual affection and Larumbe's humane spirit: "[…] charity obliged me to take him in, because I was moved by the state he was in when I saw him […] I have done nothing […] I felt compassion at the sorry state I saw him in. Mindful of our close friendship, I felt I would fail it and charity itself if I did not take him in and help in every possible way […] I paid no heed to my own discomfort, day and night, to aid him as if he were my own brother." Larumbe moved to Madrid in 1783 on his own merits, but Jovellanos's gratitude undoubtedly earned him the post of director at the bank, as well as the Order of Charles III, whose insignia appears discreetly on his chest.

Unlike the other two portraits of the same type, the sitter looks to the right. Goya captures his most intimate character: an absent, self-absorbed gaze reveals that he is considering a problem, some difficult aspect of his work, and how to solve it. Barely aware of the tranquil setting in which the artist works before his easel, he is nonetheless thankful that it allows him to think without having to attend to other matters. Here, Goya uses a lighter background than in the other two portraits, and its great luminosity imbues the space with a sense of movement reinforced by the outstretched arm and the grip of the hand on the bank directors' staff. [M. M.]

Francisco Folch fe Cardona
***Juan de Piña y Ruiz*, 1788**
Oil on canvas, 111.5 × 77 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1784
Colección Banco de España

This work is perfectly documented by the payment entry in Banco de San Carlos's daily ledger. Not only does it provide us with the image of Juan de Piña y Ruiz, director of Banco de San Carlos and administrator of the Royal Armies; it is also one of the few works unquestionably by this interesting Valencian painter, who sometimes rivalled Goya and was appointed Royal Painter alongside the great Aragonese artist.

Given that the artist received 2,200 *reales* on 15 October 1788 for this work, we can conclude that it is strictly contemporaneous with the much better-known portraits by Goya. Foch de Cardona proves rather dry here, but he does display a certain linear elegance and is clearly an intense portrait painter capable of rigorously conveying his sitter's individuality. The director's elegant clothing—a vest and frock coat, both embroidered—as well as his "Napoleonic" gesture of hiding his right hand inside his vest, his left hand holding his staff of office and the elegant rapier at his waist, make this a valuable "period piece", completed by the stylised and linear arabesque of his profile.

Like Goya, Francisco Folch de Cardona was a protégé of the Count of Floridablanca, and as such, his activity as a portraitist for Banco de San Carlos ensured him support from the time he was a young man. As a result, Banco de España now has an important group of portraits by his hand. [A. P. S. (REVISED BY C. M.)]

Francisco de Goya
***King Charles III*, c. 1786**
Oil on canvas, 197 × 112 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

This portrait of Charles III (Madrid, 1716-1788) has been considered one of the worst of the group that the artist painted for Banco de San Carlos between 1784 and 1788. Aureliano de Beruete, for example, believed it was a posthumous portrait of the monarch, while Xavier de Salas thought it had been painted earlier for another use and only later reassigned to the bank. Nonetheless, its payment on 29 January 1787 appears in the bank's archives, which suggests it dates from that year or the end of the previous one. That payment of 10,000 *reales de vellón* was for three works: the present one and Goya's portraits of the Count of Altamira and the Marquis of Tolosa. This has been considered the portrait listed in an inventory from around 1806-1807 as a "full-length portrait of Charles III with its gilded frame", which hung in Banco de San Carlos's main Assembly Hall alongside Goya's other portraits for that institution. However, its size and iconographic significance suggest that it may be the work listed in that same inventory as the only painting in the Boardroom: a royal portrait hanging under that room's canopy, the most representative place in an institution founded by that monarch and named after his own patron saint.

This would make it the first of Goya's portraits of the king, and it differs considerably from his second, which dates from about 1788 and presents him in hunting attire. Originally a part of the Royal Collection, that second work is now at the Museo del Prado. Certain technical details of the bank's portrait may indicate that it was indeed the first, as the paint surface shows numerous adjustments in the king's position, including his head and right shoulder, his feet, which were somewhat farther forward and wider apart, and the outlines of his frock coat and his right arm. Such changes do not appear in Goya's depiction of him as a hunter. In the bank's canvas, it is also possible that the king may have rested his left hand on the staff carried by the bank's directors. Its outline appears to the right of his figure, while he holds the baton of Captain-General of the Armies in his right hand, an interesting detail given that Spain was then at war with England. X-rays and infrared reflectography confirm the artist's changes to this work (p. 74).

It was previously thought that Charles III did not sit for Goya, who would therefore have drawn on Anton Raphael Mengs's portrait from around 1765—over 20 years earlier—for the monarch's features. Mengs's work was the official image of the king and was widely known through prints, like that of Manuel Salvador Carmona. In fact, all the portraits of Charles III painted after Mengs's masterpiece reflected efforts to endow his peculiar face, with its large nose and sunken mouth, with greater nobility and dignity. For example, Mariano Salvador Maella practically traced the features from Mengs's work in his portraits of 1784, like the one at the Royal Palace, which shows the king attired as Grand Master of the Order of the Golden Fleece, or the three-quarter view also held by Banco de España. Goya followed the model as required, no doubt so that the king's power would be immediately recognised, since Mengs's image was so widespread that it had even supplanted the monarch's true appearance. However, he made some fundamental changes in the age and expression of the king and in the naturalist accentuation of the suntanned complexion of his face, which contrasts strongly with the white forehead of Mengs's work. Known references from that period indicate that the king's daily hunts had greatly tanned his face, but Goya moreover emphasises the depth of his wrinkles, which were very noticeable by then, and the drooping skin on his neck, a highly realistic detail that clearly reveals his age. Moreover, the emphasis on his rather stiff smile and the intensity of his amused gaze draw him closer to viewers while simultaneously capturing their attention. Such is not the case with Mengs's portrait. Goya's letters to his childhood friend in Zaragoza, Martín Zapater, indicate that he knew the king in person, and he may well have taken a life study of the monarch in order to paint his portrait. If so, he must have had an impression similar to the one accurately described by the Count of Fernán Núñez in his *Life of Charles III:* "At first glance, the magnitude of his nose suggested a very ugly face, but after that first impression passed, an even greater surprise emerged: behind that frightful semblance lay a goodness, attractiveness and grace that inspired love and trust."

The importance of the present royal portrait, and of its location in a representative part of Banco de San Carlos, is demonstrated in the technique employed by Goya, as well as by its colours and luminosity. It may have presided over the boardroom, where it would have hung from the velvet or "crimson damask" of the canopy listed in the inventory. There, its green tones must have stood out forcefully, which is why Goya accentuated the density of the surface with a thick paint layer and densely impastoed brushstrokes. The green of the monarch's apparel, masterfully nuanced along the luminous edges to thrust the figure into the foreground, is heightened by abundant gold embroidery, almost in relief, that reflects the light and skilfully guides the viewer's gaze to the king's face. His visage is framed in turn by a perfect triangle of colours formed by the sashes of the military orders and the double gold chain bearing the Golden Fleece and the Grand Cross of his own Order of the Immaculate Conception.

This image of the king also alludes to Banco de San Carlos's function through the decoration of the strip across the luminous background area conceived by Goya, and never properly interpreted, against which the monarch's figure stands out magnificently. This decoration may actually have existed in one of the bank's rooms during those early years, although this is not a certainty. Like all great artists, Goya was able to place his figures in an allegorical space that clarified the painting's message, as he did, for example, in *The Family of Charles IV.* The decorative pattern's beauty and tension seem to arise as an imaginative response to suggestions by Juan Agustín Ceán Bermudez and Gaspar Melchor de Jovellanos, who must certainly have supported the award of the bank's commission to Goya. And this pattern was not a mere copy of something already produced by the "professional decorators," as Goya referred to painters who specialised in supplying motifs for "decorations" such as borders, tapestries, carpets and so on. The figures that face each other in the decoration that appears here are in fact griffins rather than winged lions or dragons, as they have previously been described. This iconography was consistent with the bank's function, as these mythological beings with an eagle's head, and sometimes with pointed ears, wings and the hindquarters of a lion, had served as heraldic emblems since Greek times. Their mission was to guard the gold and other treasures of the gods. Moreover, the interesting and previously unremarked decorative motif between each pair of griffins is Mercury's caduceus, the two entwined serpents carried by that god as a wand. The god appears seated, caduceus in hand, on the decorative border of Banco de San Carlos's foundational

document, and this motif remains a part of Banco de España's symbolic language today, as can be seen in the decoration of its railings. The caduceus, which was also used by alchemists as a symbol of the transmutation of mercury into gold, has been considered an emblem of commerce since its origins, and has been used as an insignia by institutions dedicated to the study and teaching of economics. In Goya's painting, Charles III stands directly before these two symbols, which have been joined to represent commerce and wealth, as well as their conservation and increase thanks to the recently founded Banco de San Carlos. [M. M.]

Francisco de Goya
***Francisco de Cabarrús y Lalanne*, 1788**
Oil on canvas. 210 × 127 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1786
Colección Banco de España

The portrait of Francisco de Cabarrús (Bayonne, France, 1752 - Seville, 1810) as honorary director of Banco de San Carlos—a position he held from the time it was founded in 1784—was the last Goya painted for that institution. It hung in the General Assembly Hall, and Cabarrús's role as guiding light and founder of Banco de San Carlos may well have ensured it the place of honour there. The artist was paid 4,500 *reales de vellón* for this work on 21 April 1788. In 1790, the new king, Charles IV, awarded this clearheaded French-born merchant, who had taken Spanish nationality in 1781, the title of Count of Cabarrús, culminating his social ascent. Soon after, he became the object of accusations and persecution from which he would never fully recover.

Following modest beginnings in Valencia—where he had been sent by his father, a merchant in Bayonne—he demonstrated considerable skill both at business and at building up relations among the most influential members of Spain's Bourbon court. In 1799, this led the finance minister Manuel de Múzquiz to entrust him with the provisioning of the French and Spanish troops allied against England in favour of the independence of the United States. The creation of Banco de San Carlos in 1784—Cabarrús had written his *Memoria para la formación de un Banco Nacional* (*Memorial for the Formation of a National Bank*) in 1871—and the launching of the Compañía de Filipinas in 1785 brought him even closer to the spheres of power.

In this portrait, the great financier and merchant is shown standing. As in real life, he appears to be the master of his surroundings, which here include a disquietingly dark background after the fashion of Velázquez. Perhaps Goya sought to express the envy and enmity surrounding the brilliant financier. The artist masterfully emphasises Cabarrús's impressive figure through his extraordinary clothing, a luminous green silk suit with golden highlights that hugs his voluminous body. This colour, which has always symbolised money and wealth, undoubtedly alludes to the future count's ability to increase his personal fortune and expand the Crown's economy through a modern approach based on progressive French ideas that earned him more than one powerful enemy. Goya also used this portrait of Cabarrús to renew the concept of images of the powerful, which until then had been limited almost exclusively to members of the aristocracy, especially in Spain. A new social class, the bourgeoisie, was emerging on all fronts with a drive, knowledge and decisiveness unmatched by members of the *ancien régime.* For them, Goya's licence in this work must have been surprising in its novelty.

A technical study of this painting shows that Cabarrús's right hand originally rested on the bank directors' staff, their only old-fashioned symbol of power. Either Goya or his model decided to discard it, stripping the figure of decorations and symbols in a manner that directly recalls Velázquez's composition for *Pablo de Valladolid.* In that depiction of a court buffoon and actor, the protagonist gestures offstage with his right hand in a manner typical of the seventeenth-century theatre. Goya repeats the gesture here to underline his sitter's mettle, and he places the figure's left hand inside his frock coat, reflecting a period convention for portraits that associated this position with intellect. Cabarrús had already written numerous reports, memorials and lauds, as well as an abundant correspondence that clearly expressed his ideas. He did not come from illustrious forebears, and here he appears to emerge from obscurity, the darkness of history. Unaided, he stands strong and weighty, projecting a decisive shadow that Goya also uses to suggest he is advancing. His frock coat is in motion and one leg is already advanced, as if he were being driven forward into a new project by centrifugal force.

As always, Goya manages to suggest the bearing and size of the powerful anatomy that lies beneath Cabarrús's apparel, and he also conveys the structure of his model's head and even the weight of his bones. Those bones suffered a dishonourable fate after his death in Seville in 1810. He was first buried at the chapel of La Concepción in that city's cathedral, in a mausoleum close to that of the Count of Floridablanca. After the war ended in 1814, however, the Central Junta's decree of 1809, which declared him guilty of high treason for having accepted the post of finance minister under King Joseph I, came into effect, and his bones were exhumed and transferred to the communal grave in the Court of the Oranges, alongside the remains of those sentenced to death. [M. M.]

Francisco de Goya
***Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1786-1793**
Oil on canvas. 122 × 88 cm
Private collection

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) was one of Goya's most interesting and erudite friends, and the artist must have sought his advice for some of his projects, above all his series of etchings. Both had strictly parallel lives, for their birth and death practically coincided. Goya was born in 1746, three years before Ceán, who must have been saddened by the great painter's death in Bordeaux in April 1828, only a few months before passing away himself in Madrid in January 1829. Ceán, a historian and amateur painter who had started training under Anton Raphael Mengs, is the subject of two splendid examples left to us by Goya of his mastery at portraiture. The first is this full-length oil painting, where Ceán appears as the passionate collector of prints that he was, and the other is the drawing in red pencil, with its intense and penetrating rendering of his friend's incisive and sagacious personality (Madrid, private collection, p. 80). This must have been the last preparatory sketch for the frontispiece of the monumental "Historical dictionary of the most illustrious professors of the Fine Arts in Spain", which was finally published in 1800 without illustrations, although Goya had also prepared drawings for it of various Spanish painters, among them Zurbarán and Alonso Cano.

After his contact with Mengs in the 1770s, Ceán Bermúdez nevertheless later embarked on a career more in keeping with his intellectual abilities. He was supported in this by his friend and countryman Gaspar Melchor de Jovellanos, born like him in Gijón. Ceán was his page and then his secretary from his early youth, accompanying him to the different cities where he studied, and later to his posting as a criminal magistrate in Seville, before his return to Madrid in 1778. In 1783, Jovellanos helped Ceán to join the recently created Banco de San Carlos, where he rose to the position of head clerk in its Secretariat. His duties must also have included the creation of the archive and of specific iconography and symbols related to banking activity, such as those on banknotes and other documents. Ceán's position and authority may have allowed him some influence over the bank's choice of Goya for the commission to paint the portraits of its first directors, as well as those of King Charles III and, in 1787, Francisco de Cabarrús, whose secretary that year was precisely Ceán. Though this influence is taken for granted by everyone, it is not certain that he needed to exercise any, since the artist had the support in his own right of the Secretary of State, the Count of Floridablanca, whose portrait he had painted in 1783, and whose backing had helped him in 1782 to secure the commission for one of the large altar paintings at the Basilica of San Francisco el Grande. Goya also knew Jovellanos before working for the bank, as they had both entered the Academy of San Fernando in the spring of the same year, 1780, and Goya had also painted his portrait before 1783.

The date when Goya might have portrayed his friend has been much debated in the specialised literature. It was recently given as about 1786, whereas the painting had previously been considered to date from the end of the decade before, and has been related to the portrait of his wife, Manuela Camas y las Heras (Budapest,

Szépművészeti Múzeum), who was married to the scholar that year in Madrid. Also attributed to the artist, the portrait is ambiguously dated by the Hungarian museum, which assigns the work on its website to 1785 and 1792 at the same time. However, the concept and execution are very different from other female portraits of the period attributable with certainty to Goya, such as that of the Marchioness of Pontejos (Washington, National Gallery of Art), the three-quarter view of the Duchess of Osuna (Madrid, Colección Marita March), or the great family portrait centred on the same Duchess's seated figure (Madrid, Museo del Prado), and it is still further from those of the following decade, like that of the Duchess of Alba in white (Madrid, Colección Duque de Alba). In the literature, the portrait of Ceán Bermúdez displayed here is traditionally dated to about 1796 or 1797, close to the execution of the etchings for the *Caprichos*, but it does not coincide with Ceán's appearance in the drawing, which dates from that period or possibly the even later date of 1798 or 1799, when Ceán was preparing the publication of his *Dictionary*. He is older and more thick-set in the drawing, and his body is inclined slightly forwards, more in keeping with an age of nearly 50. In 1786, when he married, he was 37, and his appearance would have been closer to Goya's portrait, where he looks about 35 or 40. Ceán was obliged to leave the court in 1790 after the downfall of Cabarrús, and moved with his family to Seville to take charge of the administration of the Archive of the Indies. He finally had more time to himself, and it was then that he began his intense dedication to new research and publications on art, Sevillian painting and Murillo, and perhaps also started to think about his great *Dictionary*. He twice coincided with Goya in Seville. The second time was in 1796, when the artist lived for a year in Andalusia, mostly in Cádiz, and visited Seville in the month of June. Possibly of greater interest with respect to the portrait, however, was the artist's trip to Andalusia in January 1793, when he stopped in Seville, perhaps staying with Ceán, and fell ill there at the beginning of February. Ceán accompanied him to Cádiz, where the doctors had a great reputation, and left him at the home of Sebastián Martínez, an important Aragonese merchant who lived there and whose portrait Goya had painted in Madrid in 1792. The artist's grave illness kept him in Andalusia until the spring, and possibly until the end of May, when his presence is once more documented at court. Goya had already started in 1792 to think about his series of etchings for *Los Caprichos*, and this could have been the reason for his journey, since it would have allowed him to peruse Ceán's collection of prints and discuss his plans with an expert on the subject. If he went to Cádiz, he would also have had the opportunity to study the rich collection of Sebastián Martínez, whom Ceán had undoubtedly helped with his acquisitions. The winter of 1793 in Seville, before Goya's illness, thus seems a likely timeframe for the picture. Ceán's age could have been that seen in the painting, as he was still 42, having been born in September, while the mohair greatcoat is an indication of winter. The wig meanwhile coincides exactly with that year's fashion, with two side curls reaching down to the bottom of the ears, as seen in the portrait of the Duke of Alba by Wertmüller, dated 1792 (Madrid, private collection). In the meantime, Ceán's activity, seated at a desk covered with prints while preparing for a discussion with Goya of his plans for *Los Caprichos*, would coincide better than anything else with the execution of this masterly painting with its advanced technical freedom. It was precisely this aspect of the picture, together with the intense chiaroscuro similar to that of the 1798 portrait of Jovellanos, that prompted specialists to ascribe it to a later date near the end of the 1790s.

The portrait is without doubt one of Goya's masterpieces in a genre that was an essential facet of his production. Ceán is superbly depicted in an attitude of ease, elegance and dignity that reveals the personality of the scholar, sure of himself and absolutely convinced of his intellectual superiority. The surprising spatial arrangement, with the slightly forced low-angle perspective established by his crossed legs in the foreground and the outward-pointing foot, situates the sitter above the viewer, who he gazes down upon from a height, and even keeps at a distance with the tip of his shoe. The simple realism of Ceán's posture is a novelty with regard to Goya's more formal portraits of previous years, and while the artist would not have been trying to criticise his friend in employing a compositional idea that emphasises his pride, the depiction is certainly a fair one. A certain air of superiority frequently appears in Ceán's correspondence, as in his letter to Tomás de Veri years later, where he refers to the canvas of *Saints Justa and Rufina* that he commissioned from Goya in 1816 for the Sacristy of the Chalices at Seville Cathedral: "Your grace already knows Goya, and will know how much work it will take to inspire such ideas in him (soft and decorous attitudes and sympathy for their virtues), so opposed to his character. I gave him written instructions for painting the picture, I made him do three or four sketches, and the large picture is now finally traced out. I hope it comes out to my liking." Bearing in mind Goya's temperament, he might have resented impositions of this kind from Ceán, but his extraordinary ability to depict the personality of his sitters does the rest here, achieving a profound and nuanced study of the character that reveals the sitter's weaknesses as well as his strengths. Here, Goya is a long way from the conventional elegance of British portraiture, a connection that was recently suggested. The portrait of Ceán is actually a subversive idea contrary to those established at that time, and it must have been met with surprise. The key presence of the prints on the table also shows a different way of approaching the sitter. Rather than showing him in an official capacity or as a writer and historian, Goya presents him as the collector of a sophisticated material known only to a few artists and scholars. [M. M.]

Agustín Esteve y Marqués
***Portrait of Francisco Cabarrús, Viscount of Rambouillet and First Count of Cabarrús,* c. 1798**
Oil on canvas, 198 × 119 cm
Acquired by Banco de España in 2018
Colección Banco de España

Admired by his contemporaries for his intelligence, his lively and fertile imagination, his cultivated talent and his easy eloquence, Francisco Cabarrús was able to use his gifts to launch enterprises and propose reforms for which he is now considered the most radical of Spain's enlightened champions of progress. As a specialist in taxes and finance with an unquestionably liberal economic approach, Cabarrús focused actively on the nation's development, primarily agricultural, although he also took stands on the Church, education, divorce and prostitution (see Ovidio García Regueiro, *Francisco Cabarrús: un personaje y su* época, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, pp. 17-24; Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2003, p. 41).

This portrait by Agustín Esteve is conceived precisely as a compendium of the French financier's political and economic thinking and of his achievements up to the time it was painted. In a pose often found in official portraits of the eighteenth and nineteenth centuries, Cabarrús sits at a desk bearing books and a variety of documents, as if he had been surprised at work. The volume farthest to the left must refer to his best-known work, the *Letters on the Obstacles that Nature, Opinion and the Laws Impose on Public Happiness*, a compendium of his economic thought addressed to his friend Melchor Gaspar de Jovellanos. Although written in about 1795, it was not published until 1821, eleven years after its author's death. The books next to it allude to his role as founder of Banco Nacional de San Carlos (1781) and the Real Compañía de Filipinas (1785), while the one bearing the title "Exposición al Consejo" ("Presentation to the Council") may correspond to his *Speech on the Freedom of Trade Granted by H. M. to Southern America,* which he read in 1778 at a session of the Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del Pais. Cabarrús had been a member of that economic society for two years, and with it he supported the colonial trade policy defended by the attorney of the Council of Castile, Pedro Rodríguez de Campomanes. His adherence to the line of thought of his former patron may also be reflected in the book lying on its side on the desk, which appears to bear the words "PEDRO / REGA", a possible allusion to the *Treatise on the Royal Privilege of Mortmain* (1765). Resting against this book are papers related to his ideas on the increase of Spain's employable population and the construction of the Uceda Canal (1775-1779), also known as the "Cabarrús Canal". This hydraulic enterprise was an effort to make irrigation in that area more effective, and he also showed support, and secured financing from Banco de San Carlos, for the ambitious opening of the Guadarrama Canal, an attempt to open a navigable waterway from Madrid to the Atlantic by connecting the Guadarrama, Manzanares, Tagus and Guadalquivir rivers (1785-89). While never completed, the Guadarrama Canal project also appears in this painting in the form of a map on which Cabarrús rests his arm, and may also be suggested by the landscape visible through the window. At the same time, the paper he holds in his right hand lists his appointment as representative of the Spanish Government at

the peace negotiations in Lille and as Spain's ambassador to Paris (1797). Finally, his designation as State Councillor on 30 October of that same year is reflected by his uniform, which unmistakably alludes to the mythological figure of Argos in its eye motives. This is a symbolic reference to the vigilant and ever-alert guardian, a character that must be assumed by anyone holding that office. The border that completes the embroidered edge of his frock coat alternates lions, castles and fleurs-de-lis, and thus identifies his uniform as the "grand" model approved in July 1792 (see Archivo General de Palacio, Administración General, Legajo 980-2 y Planos, 4906).

On the other hand, there are no references at all to Cabarrús's titles of Viscount of Rambouillet and Count of Cabarrús, which he was awarded respectively in 1789 and 1790. This may be because his acceptance of these noble titles conflicted with his ideals, especially his criticism of traditionalism and the role of noble courtiers. This omission was remedied by his descendants, who had the painting placed in a frame bearing the family coat-of-arms, including the motto "*fides publica",* which appears on Banco de San Carlos's banknotes, and which Charles IV authorised Cabarrús to place on his coat-of-arms following his reinstatement after being imprisoned under accusation of misappropriation. Still, that frame alters the portrait's original message.

For all of these reasons, this work can be dated around 1798, as was already suggested by Soria, for there is no element to suggest that it is one of the two portraits of Francisco Cabarrús that his son, Domingo, commissioned Esteve to paint between 1808 and 1810. The sole exception would be the possibility that he was using the uniform to refer to his appointment as finance minister by Joseph I in July 1808. In that case, however, it seems difficult to explain why the image contains no allusions whatsoever to any of Cabarrús's other activities after 1798, but does relate to affairs dating back to the 1760s.

The portrait, which belonged to Cabarrús's descendants until its recent sale, was for some time considered the work of Goya. Nevertheless, it unmistakably reflects Esteve's manner. Rather than Goya's greater psychological insight, Esteve gives special prominence to those elements that indicate his models' social standing and achievements, although he does effectively capture Cabarrús's physiognomy and, in his eyes and mouth, his characteristic vivacity and decisiveness at the age of 46. Less clear, however, is the strange placement of his left hand on his leg. There is no indication that Cabarrús had any defect in that hand, nor does it seem likely that the painter would have committed such an anatomical error in his depiction. Here, as in other paintings from those years, Esteve uses very little paint, allowing the priming to show through in many places, a technique used to particularly subtle effect in the landscape. [V. A.]

Bartolomé Maura y Montaner
***Portrait of Francisco Cabarrús, Viscount of Rambouillet and First Count of Cabarrús,* c. 1895**
Charcoal on laid paper. 28 cm (diameter)
Commissioned from the artist c. 1895
Colección Banco de España

This exceptional circular-format drawing is a nearly life-size reproduction of Francisco Cabarrús's bust from the full-length portrait of that financier painted by Agustín Esteve around 1798 and recently acquired by the Banco de España Collection. The drawing is signed on the mat, and there is no reason to doubt its authorship as it clearly reflects the technique of Maura, who is rightly considered one of the finest interpreters of painting from the Spanish school and a particularly gifted portraitist. Maura had been the second engraver at Banco de España's banknote factory since 1887, and the inscription's handwriting resembles the signature that appears on his engraved banknote plates.

The present drawing is very similar to others by this engraver from Majorca. It is done in charcoal, heightening the contours and certain features with the pencil, and using small touches of white chalk for the highlights. Most striking of all, however, is that he not only reproduces Esteve's painting with absolute veracity, but he also endows it with a grace and delicacy lacking in the original.

The obverse of the 1,000 peseta note dated 1 May 1895 includes the same image of Cabarrús taken from Esteve's portrait, and this suggests that Maura's drawing was related to that note's creation. No documentation on the decision to include the image on the new banknote has been found, but the choice was undoubtedly influenced by the fact that the portrait was attributed at the time to Francisco de Goya, and that it looks more official (Cabarrús appears in uniform) than the one painted by Goya in 1788 for Banco de San Carlos (Banco de España Collection, P-136). Esteve's portrait was then owned by Cabarrús's descendants, so Maura would have been asked to take a copy of the bust that could then be used to engrave the plate for reproducing on the banknote.

In the session of the bank's Administrative Committee of 30 April 1895, a drawing presented by the banknote factory was approved, although neither the subject nor the author of that drawing is specified in the minutes. This decision was ratified by the Governing Council on 3 May, along with agreement that the note would bear the date of issue of 1 May 1895. In March 1895, it was announced that the engraving and preparation of the plates was to proceed, and by 21 November, the necessary work on the engraving, impression, negatives, inks and moulds for the paper was complete. Finally, the banknote entered circulation on 17 May 1898.[51]

Unlike other banknotes engraved by Maura, this one does not include his signature, which suggests that the plates may not have been made by him but by the banknote factory's first engraver, Domingo Martínez Aparici, who did not customarily sign his plates. That may also be why the decision was made to keep Maura's drawing with his signature on the mat. Nonetheless, it is worth pointing out that the model of the cherub that accompanies the medallion with Cabarrús's likeness is very similar to those on the back of the 50 and 100 peseta notes signed by Maura and issued on 1 June 1889, and on the 50 peseta note issued on 24 July 1893. [V. A.]

Thomas Windmills
***English bracket or table clock*, c. 1720**
Mahogany and ormolu, 65 × 42 × 27 cm
Acquired by Banco Nacional de San Carlos in 1783
Colección Banco de España

From the seventeenth century onwards, the English bracket clock was the type of timepiece most admired and sought after by wealthy and cultured Spanish clients. The bracket clock was a transportable short-case timepiece placed on a shelf or bracket on the wall. Owing to its weight, this position was changed shortly after its invention to the top of a console table. Because it was free-standing, a glass door was installed in the back to allow a better view of the exquisite decoration of the back plate, decorated with vegetable motifs, cartouches, birds and so on, all engraved on the metal with a burin along with the maker's name.

The original square shape of the earliest cases soon evolved. First a basket top was added, and then, from 1720, cases started to be decorated with a bell top.

The dial was originally square, but technical advances made it necessary to incorporate an arch at the top to make room for extra dials. These were generally commissioned from silversmiths, who would engrave the numerals with a burin and then enamel them in black. A curved aperture in the dial allowed a small pendulum to be seen on clocks that had no seconds hand.

The mechanism is lodged between two thick plates. The movement is a combination of a barrel and a fusee allowing the tension of the spring to be regulated. The barrel houses the mainspring while the fusee is a cone with a spiral groove for winding the chain. When the mainspring loses its tension as the clock runs down, the fusee compensates for this by tensing the chain around the barrel. The escapement transforms the revolving movement of early clocks into the oscillating movement of the pendulum. Early clock mechanisms sometimes incorporated a repeater movement that made it possible for a set of auxiliary bells to chime the hours and quarters by pulling a cord on one side of the case.

The importance of this timepiece lies in the maker of its movement and in the documentary data preserved in the historical archive of Banco de España. The clock is documented in 1783. On 7 June, Julián Martínez confirms that he has received 1,500 *reales* from Pedro Bernardo Casamayor for the sale of a pendulum clock. The maker of the clock was Windmills, and it was destined for the

51—Banco de España, Historical and General Archive, Secretariat, Minutes of Administrative Committee, 1892-1900, reference: 678, and Minutes of the Governing Council, reference: C. 3043.

decoration of the building occupied by Banco Nacional de San Carlos in Calle de la Luna.

The simple rectangular case is of mahogany. It ends in a bell top decorated with an ormolu pineapple finial and acorns on the four corners. Also of ormolu are the four feet supporting the stepped plinth of imitation ebony.

The door with its lock protects the square ormolu dial surmounted by an arch while allowing it to be seen through the glass. The chapter ring is of gilt silver and shows the hours in Roman numerals and the minutes five by five in Arabic numerals, all polychromed in black. The interior of the dial is of metal decorated with matting. Flanking the number VI is the maker's signature: Windmills / London. Above this is a rectangular window for the calendar. The movement of the pendulum can be seen through a longitudinal aperture above the hand collet. On the upper arch is an auxiliary strike/silent dial for the chimes. The rest of the face has an applied decoration of fretted gilt metal plates representing vegetable motifs and female faces, and is completed with the hand collet and three winding holes. The hands are of blued metal.

Glazed windows were inserted in the sides and on the back to allow a view of the machinery and the back plate. This ormolu plate is decorated with beautiful engraved vegetable motifs that surround the maker's signature, Windmills / London. From 1734, the English Clockmakers' Company ruled that all back plates must be signed to prevent fraud and forgery by continental clockmakers.

The English three-train movement is protected by rectangular plates and lateral pillars. The going train is a mainspring movement that keeps the clock running for eight days. It is regulated by a fusee and chain system connected to an anchor escapement that moves the pendulum. The striking train uses a rack system to chime on the hours and quarters. There is also a six-bell carillon.

The handles usual on clocks of this type are curiously missing. They were normally placed on the top or the sides so that the timepiece could be carried from one place to another. [A. A. H.]

James Evans
***Longcase clock*, c. 1770-1780**
Lacquered wood and ormolu
241 × 50 × 24 cm
Acquired by Banco Nacional de San Carlos
Colección Banco de España

In the mid-seventeenth century, the invention of the pendulum led to a significant advance in the measurement of time. The earliest mechanisms manufactured in England used the verge escapement to control the clock's rate. Pendulums were short and had a wide swing. With the invention of the anchor escapement, the swing was reduced and it became possible to conceal the mechanism inside a wooden case. Cabinet makers therefore created a new piece of furniture that would moreover protect the machinery from harmful dust. From then on, longcase clocks were made in large numbers in England and become some of the most sought-after pieces in European clockmaking. These clocks are outstanding for the perfection of their machinery and, as in this case, the beauty of their cases.

The English clockmaker Diego (James) Evans signs the dial of this longcase (or grandfather) clock embellished with *chinoiserie* decoration. The lacquered wooden case is adorned at the top with elements of ormolu. The hood is crowned by a so-called "pagoda" finial of three plinths, one in the centre and two on the sides. Two lacquered wood columns with Doric capitals in bluing bronze flank the glazed door protecting the dials. The frame of the door is also of lacquered wood.

As usual, the face is of gilt brass. The silver chapter ring displays black enamelled numerals, Roman for the hours and Arabic for the minutes, which are marked five by five. The interior of the dial is adorned with the matted brass typical of English clockmaking. The seconds hand is located in an auxiliary dial beneath the number XII. The rectangular aperture above the number VI shows the calendar. The dial is completed with the hand collet and two winding holes where a key is introduced to wind the clock. The maker signs the piece on a rectangle beneath the hand collet: DIEGO EVANS / Bolsa Real / LONDRES. The blued metal hands are ornamented with a fretwork pattern. Situated above the main face is an auxiliary strike/silence dial for enabling or silencing the chimes. The rest of the face is decorated with fretted metal plates reproducing vegetable motifs. Noticeably, the writing is in Spanish.

The hood is supported by a straight trunk or waist resting on a base with a rectangular profile, where a *chinoiserie* scene in black and gold lacquer is framed by a smooth moulding. The front of the case also has a door with a lock and moulding around the edges. When opened, the pendulum is visible.

The clock has an English movement of rectangular plates with two trains, a going train (for the clock movement) and a striking train (for the chimes). The going train is regulated with an anchor escapement and pendulum, while the striking train uses a fly vane to chime on the hour and half-hour.

The case of this clock belongs to the longcase or grandfather type characteristic of the English Chippendale style, made in the second half of the eighteenth century and decorated with *chinoiserie* motifs. On the scene that decorates the front of the trunk, there is an attempt to create a sensation of depth through a landscape with buildings and gardens arranged in terraces. The scene is completed and enlivened by several figures distributed around the architecture. At the top, a sun appears amidst clouds. It is curious that the case, unlike others made at that time, is not decorated on the sides.

These cases destined for the European trade imitate the paintings of oriental customs that were widely distributed in the course of the eighteenth century. The demand was so great that imitations of the cases were made in Germany with layers of varnished gesso instead of the expensive lacquer.

This clock was recorded in an inventory dated 1827 of the furnishings kept in the cashiers' offices of Banco Nacional de San Carlos. It is mentioned again in another inventory dated 4 January 1851 as decorating the "adjacent accountant's room". [A. A. H.]

Zacarías González Velázquez
***Ferdinand VII*, c. 1820**
Oil on canvas. 225 × 170 cm
Possibly acquired in 1829 by Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

This is the oldest of the portraits of Ferdinand VII owned by Banco de España, as the sitter's features suggest he was painted in about 1820, when the king, born in 1784, was nearing 40. Shown standing, the monarch wears official dress and is surrounded by abundant regalia alluding to his rank. On the table we see a royal crown upon a red cushion. This crown reappears at the top of the armchair, which has the king's monogram embroidered on the back. Resting on the same chair is a large ermine cloak. Ferdinand VII meanwhile wears a sword on his belt, holds a staff of office in his right hand, and displays the blue and white band of the Order of Charles III and the insignia of the Golden Fleece on his breast. These courtly attributes are further emphasised by the background, with the rich curtain in the upper left part and the two large columns giving onto a landscape. From several points of view, this portrait is a prototype of the aesthetic ideals predominant in Spanish officialdom until 1820, strongly influenced by the Napoleonic state portrait. Indeed, both the legs of the table and the type of armchair are taken directly from the "Empire" style then prevalent.

The work was previously attributed to José de Madrazo, one of the principal painters active at court in the years around 1820. Recently, however, Bertha Núñez made a very convincing case for attributing it to Zacarías González Velázquez. The reasons for this attribution are based on the pictorial language, similar to other works by this artist, and above all on the similarities with another portrait of Ferdinand VII (Instituto de Bachillerato Brianda de Mendoza, Guadalajara) signed by Zacarías in 1814, where the monarch is shown with somewhat younger features. There are many points of contact, among them the descriptive precision, the marked reliance on drawing and the clear separation of colour fields. They also share many similarities in the composition and *mise-en-scène*, since the king stands in both on a checkerboard floor against a background characterised by the motif of the column, while near him are furnishings in a marked "Empire" style that give the work a strongly aesthetic personality. [J. P.]

Antonio María Esquivel
***Pedro Sainz de Andino*, 1831**
Oil on canvas. 115 × 90 cm
Possibly acquired by Banco Español de San Fernando in 1831
Colección Banco de España

Born in 1786 in Alcalá de los Gazules, Pedro José Andino, who later modified his surname by adding that of his paternal grandfather, entered the Seminary of San Bartolomé in Cádiz at the age of eleven, and afterwards studied law at the University of Seville, where he was awarded his doctorate in 1806. His rival in those years was Alberto Lista, who was finally elected over him as deputy for the University. From 1813 to 1816 he lived in the south-west of France, showing him to be a sympathiser of the 'intruder government'. Between 1820 and 1823 he reappeared in Catalonia, practising as an advocate and legal expert in Tortosa and Tarrasa. Finally, in 1827, he offered his services to the Finance Minister, Luis López Ballesteros, to help draw up the Code of Commerce and the Civil Code after a brief career as a theorist in these fields. Owing to his knowledge of foreign court proceedings, the State Council and other leading national institutions commissioned him to write reports, bills of entry and other documents related to his different specialities.

By a Royal Order of 4 July 1829, he drafted a decree to set up a bank for trade allowances, factoring, payments, loans and deposits. This later became the foundational decree of Banco de San Fernando, which is why his figure is so closely linked to that institution. In 1832 he drafted the document for its internal management, and soon afterwards, in recognition of his valuable work at the bank, he was made ministerial attorney to the Internal Revenue Council. He also helped to draw up the Criminal Code, a merit that earned him the appointment of attorney-general for the Council and Chamber of Castile. Later, he set about standardising the excise system and developing customs controls, as well as making numerous contributions to Spanish commercial legislation. Sainz de Andino's incessant activity on behalf of the legislation and conceptualisation of the Spanish public administration, together with his fidelity to the Crown, also paved the way for a spell in politics, and he was elected senator at the end of his life.

In the picture by Esquivel preserved at Banco de España, he appears in a jurisconsult's gown, the cuffs of the sleeves adorned with trimmings, in allusion to his position as ministerial attorney. He wears the attire as it had last been normalised in 1814. In his hand, moreover, he holds one of the projects mentioned above, the "Project for the Code of Commerce and the Criminal Code". He sports a number of decorations, among which is the medal of a knight of the Order of Charles III, whose insignia hangs as a cravate. This had been awarded to him on 2 November 1830, before Esquivel painted his portrait, but he also wears the sash and Grand Cross of the Order of Isabella the Catholic, which he received in 1833, two years after Esquivel had signed the painting. However, he does not display the medal of a full member of the Royal Academy of History, which was his from 1848 onwards. It must be deduced from all this that the portrait was painted by Esquivel in the year which figures by his signature, and underwent a later intervention to add the distinction awarded in 1833, though this must have been before his induction to the Academy in 1848 owing to the absence of the characteristic member's medal.

The painting preserves the soft and ductile quality of the flesh and hair that is characteristic of the painter's finest work, thereby relieving the severity of the sitter's stiff posture to concentrate the attention on his direct gaze. [C. G. N.]

Vicente López Portaña
***Ferdinand VII*, 1832**
Oil on canvas. 187 × 135 cm
Commissioned from the artist by Banco Nacional de San Carlos in 1828
Colección Banco de España

The preparatory drawing for this work (p. 108) preserved at the Biblioteca Nacional shows the king seated, with very slight alterations made on the final canvas. These details include the decoration of the table he sits next to, the presence of the inkstand and the monarch's hat, and other small differences, showing the sketch to have been drawn in preparation for the great canvas at Banco de España.

However, the most interesting thing about this drawing is perhaps its relationship with another one, also preserved at the Biblioteca Nacional, where López rehearsed a dual portrait of the monarch that he never came to paint. It shows Ferdinand VII accompanied by his brother, the Infante Carlos María Isidro, both of whom appear as patrons of the Fine Arts (p. 108). The technique employed, pencil and sepia ink, is very similar to that of the other drawing. It is dated in 1829, when the king, ill and widowed before his future marriage to his fourth wife, Maria Christina of Bourbon, is associated with his brother in a composition almost certainly made in preparation for an engraving, since it has the clear propaganda function of emphasising the continuity of the Bourbon dynasty in the midst of a profound political crisis. The king here takes his brother with his left hand while pointing with the right to an allegorical group of the Three Noble Arts. Although the definitive version of this protectionist Bourbon image was finally discarded, López evidently retrieved it after it had become impossible to imagine the king posing with an estranged brother given to intrigue, and used it for a portrait of the monarch on his own in a work as significant as the one at Banco de España.

Wearing the uniform of a Captain-General decorated with the Golden Fleece and the Grand Crosses of Charles III and Isabella the Catholic, Ferdinand VII poses full-length at the age of 46, "fat and slow-witted, with a malicious look in his eyes and stiff, obese limbs", as Enrique Lafuente Ferrari describes him. Even so, neither the unappealing appearance nor the scant prestige of the monarch detracts from the work's pictorial quality. For Aguilera, it is "probably the best of the portraits executed by Vicente López of his odious patron, who could not possibly have come off better favoured." The king here appears alongside a table where, next to the silver inkstand and several books, is a volume with a clearly legible title, "*Real Cédula del Banco de San Fernando*", the Royal Charter of Banco de San Fernando, in a clear allusion to the institution the picture was painted for. Although it had been commissioned in the middle months of 1828 by Banco de San Carlos, the bank's transformation has led to his presentation as the founder of Banco de San Fernando, with the charter as recognition of his patronage.

The story of this lengthy commission is known from correspondence preserved by the painter's descendants. The director of the new Banco de San Fernando founded by Ferdinand wrote to López on 25 November 1829 to ask him if the king's portrait would be ready for delivery in time to be displayed for the monarch's imminent fourth marriage. López replied to the director, Andrés Caballero, that "for the days of the celebrations, your purpose is served by the one I painted from the original some time ago, whose size with its frame would be no more than four feet. It will be my pleasure to make it available to you, and you may use it until the conclusion of the full-length portrait you have commissioned from me." The director replied to the painter three days later, thanking him for his offer but informing him that the bank already had another portrait of the king with which to adorn the festivities for His Majesty's marriage, in all likelihood the one by Zacarías González Velázquez. The new portrait was not delivered by the artist until 1832, when he presented an invoice for approval by the board on 22 May, charging 9,000 *reales* for the painting and 3,860 for the fabulous frame it still retains. These sums were paid to him immediately. At the board meeting of 1 February 1833, a motion was brought forward that the expenses occasioned by the portrait commissioned from López should not be repeated, even though the price was well adjusted to the work's value on the market at the time. In the bank's inventory of 1847, indeed, it is valued at 14,000 *reales de vellón*, far higher than the appraised value of the Goyas, and more than was actually paid to the artist.

The artistic qualities and iconographic value of this portrait make it one of the finest pictures of the monarch painted by López. There is a known partial copy, a short bust, in Barcelona, and another full copy at the Museo de Córdoba. [C. G. N.]

Illustration 1: Vicente López, *Ferdinand VII Seated.* c. 1829-1831. Black pencil and sepia ink wash. Fawn paper. 160 × 133 mm. Madrid. Biblioteca Nacional. [nº 4.146]

Illustration 2: Vicente López, *Ferdinand VII and the Infante Carlos María Isidro, Patrons of the Three Noble Arts*, c. 1829-1831. Pencil and sepia ink wash. White laid paper. 190 × 121 mm. Madrid. Biblioteca Nacional. [no. 4.145]

Antonio María Esquivel
***Isabella II as a Child*, 1838**
Oil on canvas. 167 × 126 cm
Commissioned from the artist by Banco Español de San Fernando in 1838
Colección Banco de España

Born on 10 October 1830, Isabella II was eight years old when she posed for this portrait, and had already been the Queen of Spain for five years. The iconography could not be more expressive of her complex condition. Standing before the throne, a canopy over her and a footstool beside her, she points with her left hand to the symbolic royal regalia while her right hand holds her glove. However, the queen is dressed in a revelatory fashion, with a child's costume that does not fulfil court requisites yet includes certain elements pertaining to the attire of an adult woman. Suitably, the outfit is of white silk, the colour reserved for the Catholic Queens, woven with silver braid of a sumptuousness proper to the wearer, but the type of clothing is that of a small girl, with Turkish-style pantaloons and a sylph dress with a flared skirt and white bodice. The off-the-shoulder neckline with its rich organza trim and the puffed sleeves are replicas for children of the tastes promoted by fashion magazines for adult women. Isabella II is shown with hardly any personal adornments, as befitted a little girl, but she wears rich fabrics and pearls, which were by definition the adornment of married women, as well as a characteristically Spanish tortoiseshell back comb. All this makes up an ambiguous image of the child queen, half public and half private, with an outfit somewhere between a court gown and the dress of any little girl from the bourgeoisie or aristocracy, and an image falling between that of a head of state and an eight-year-old girl. This characterisation contrasts with that devised for her by other painters like Vicente López [Museo del Prado, P7544, on long-term loan to Tribunal Supremo, Madrid], who likewise shows her under a canopy before the throne, but dresses her in a white court dress with a velvet train in Bourbon blue. The royal mantle is seen behind, the crown and sceptre lie beneath her right hand, and she is adorned with a diadem and jewels appropriate to an adult woman. The comparison reveals the problematics of composing a royal portrait in the early years of this reign.

In this debate between the different court sensibilities on the best manner of portraying the child queen once she had ceased to appear in the arms of her mother, then still Regent, it was predominantly López's concept that held sway, and it was afterwards adopted by the rest of the court painters, among them Luis de la Cruz, José de Madrazo and Carlos Luis de Ribera. Such a preference formed an integral part of the fascination this unusual little girl held for her contemporaries. Just as fate had placed a premature crown in the remote past on the heads of children whose future had been judged uncertain, the little Isabella, as Reyero has put it well (Reyero 2004: 234-237), incarnated a poetic contrast that condensed the Romantic outlook on life, with feminine tenderness and infantile fragility on the one hand, and on the other the tough responsibility of ruling a country submerged in the gravest of crises. The queen would have to oppose the absolutist option represented by the pretender to the throne, her uncle Carlos María Isidro, and in this respect, Esquivel believed, the childish characteristics visible in his portrait also denote a clear ray of hope in a nascent constitutional future. The orphaned daughter of Ferdinand VII signified the only chance for the desired political renewal, whereas her uncle proposed the continuity of the *Ancien Régime*. A committed liberal who fought against the Hundred Thousand Sons of Saint Louis, Esquivel thus turned the vulnerability of the little girl who appears in the picture into an element addressed to the common protective instinct of adults, alerting them to the fact that the democratic assurances brought by liberalism to Spain were still frail.

Despite the extraordinary artistic quality of Esquivel's portrait within the context of his own production, his model did not catch on as an official image of the queen precisely because it was seen as too daring. Even so, the artist went on to portray Isabella as a child queen on other occasions. The most memorable is without doubt the portrait forming a pair with that of her sister Luisa Fernanda (Sanlúcar de Barrameda, private collection), dating from the same year as the Banco de España portrait. The two children, still schoolgirls, look out at the viewer, one on the throne and the other from a chair. Once again, reality in both cases is revealed through details – Isabella II is studying, but Luisa Fernanda is in fact only playing – that emphasise their fragility. When viewed alongside the portrait of her sister, busy with activities typical of her age, it is easier to understand the hope with which Esquivel impregnated the image of the queen, but at the same time the uncertainty hanging over her destiny. [C. G. N.]

Federico de Madrazo y Kuntz
***Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, Eleventh Duke of Osuna*, 1844**
Oil on canvas. 217 × 142 cm
Acquired by Banco de España in 1984
Colección Banco de España

The full-length standing figure of the Duke of Osuna (1810-1844) is shown posing in a smart black English-style suit with a striped waistcoat. Over his shoulders is a sumptuous greatcoat lined with sable. The most striking thing about the portrait is the aristocrat's self-assured pose, with a gesture that blends elegance, distinction and a certain extravagance, and a distant expression that shows the sitter to be a true dandy. Such evident poise, underscored by the left hand on his hip while the other holds his top hat, his yellow suede gloves and his cane, emphasises his consciousness of his own image, described by Gállego as "distinguished and grave, aloof without presumption". The figure is outlined against a large brown curtain drawn back to reveal the fabulous Gothic architecture of the Palace of El Infantado in Guadalajara, which belonged to the sitter. Preserved at the Museo del Prado is at least one fragment of a sketch for this portrait (p. 112), where Madrazo is seen originally to have planned the figure with less surrounding space, rectifying this in the final painting by reducing the figure's scale. On the reverse, he made a detailed sketch of the sinuous carved decoration of the inner court of the palace, of whose details he also made further drawings [Museo del Prado, D7109, D7205 and D7108] which demonstrate the care the artist put into this work. At the same time, the contrast with the old palatial courtyard in Guadalajara sets off the cosmopolitan elegance exemplified by the model.

The aristocrat was one of the leading lights of high society under Isabella II. A bachelor, speculation on his private life was rife, turning him and his versatile personality, with his special interest in the fine arts, into a centre of courtly attention. This made his aura still more attractive and brought him enormous popularity. He possessed the titles of the noble houses of Osuna, Benavente and Infantado, making him the owner of the largest conglomerate of lordships and estates at that time – thirteen duchies, thirteen counties, twelve marquisates and one viscounty, as well as numerous other added honours. He occupied many positions at court and had experience of politics, revealing himself to be a conservative. He devoted himself to the administration of his vast patrimony, divided between southern Spain and Belgium. A patron of artists, he cultivated singing and music and also championed a sport that was then emerging in Spain, horse riding, organising the country's first horse races in the Alameda de Osuna, a park which he modernised and embellished. Still a bachelor, the duke died of a stroke the very year that Madrazo painted his portrait. He was succeeded by his brother Mariano (1814-1882), a politician and diplomat noted for his spendthrift lifestyle who eventually squandered the family's entire patrimony.

Without any doubt, the portrait at Banco de España is one of Federico de Madrazo's masterpieces, and there are those who regard it as the foremost male portrait of Spanish Romanticism. Placed on public display the year it was painted, Eugenio de Ochoa drew early attention to the idealised likeness achieved in this work by Madrazo: "Most of all, who can forget that extremely beautiful portrait of the ill-fated Duke of Osuna, so marvellously convincing that, for a moment, we were able to believe that death had released its prey? It was him, with his gentlemanly bearing, his aristocratic gravity, and his dashing, handsome presence. Those who never knew him admired that painting's truth, presence and grace; and those who had known him believed they were seeing him anew, filled with life. And more than once we saw his closest friends stand immobile and saddened before that portrait, unable to turn their tearful eyes away."

Illustration: Federico de Madrazo, Sketch for the portrait of the Duke of Osuna (fragment), c. 1844. Pencil on paper, 128 × 130 mm. Madrid, Museo del Prado [D7078]. [C. G. N.]

Antonio María Esquivel
***Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, First Count of Santa Olalla*, c. 1847**
Oil on canvas. 125 × 93 cm
Acquired by Banco de España in 1980
Colección Banco de España

The sitter was born in Cáceres in 1799, and was educated in Vergara and England. He soon rose to prominence as a committed liberal politician with a very high standing in his native region, even going so far as to subsidise the National Militia out of his own funds. In 1823, he involved himself in organising the defence of Extremadura against the troops of the Duke of Angoulême. After being taken prisoner, he escaped to Portugal and from there to England, where he spent a short period in exile, travelling also to Frankfurt and Paris before returning to London. He went back to Spain the following year and settled in Madrid, but suffered reprisals and was removed to Manzanares (Ciudad Real).

After the death of Ferdinand VII, both he and his family played an essential role in the consolidation of the throne of Isabella II and the liberal party in Extremadura. In 1837, he began his career as a parliamentarian, standing out as a defender of the interests of his region from a primarily economic standpoint, with arguments in favour of the end of the First Carlist War and a discourse that grew gradually more moderate. From 1840 onwards, he was re-elected several times as senator for Badajoz, and was finally designated senator for life in 1845. Through his brother-in-law, Juan Donoso Cortés, he established an intense relationship with Queen Maria Christina during the final years of her Regency, which he defended in the Senate.

He formed part of the first moderate cabinet of González-Bravo, in which he held the Finance portfolio. He remained in the post for ten months, taking a number of important decisions that included the creation of Banco de Isabel II, which is why his portrait is preserved in Banco de España. After his spell at the ministry, he was made Count of Santa Olalla in recognition of his services to the Crown. Some time later, now ruined, his mind became unsound and his family moved him to Extremadura, where he died in 1851.

In the portrait, he is shown standing in front of an architectural background covered by a green drape, with an armchair alongside him and the right hand resting on a table, while the left hand holds the foundational decree of Banco de Isabel II. This gives us a precise date *ante quem* for dating the work. Esquivel's authorship is confirmed by the model of portrayal, the composition of the figure and the setting, and the draughtsmanship. It has doubtless been exposed to some mistreatment in the past that has left the painting in a condition that might place its authorship in doubt, especially owing to the absence of the glazes with which the Sevillian artist generally finished his works. Nevertheless, owing to the overall concept of the portrait, together with a detailed examination of its technical features, it seems advisable to maintain the attribution as certain. Especially characteristic of the Andalusian painter is the way of illuminating the flesh and the objects, as well as the tonal range of earth colours, which typically contrast with the interplay of sober and elegant greys that made him famous. [C. G. N.]

Anonymous. Copy of Federico de Madrazo y Kuntz
***Queen Isabella II*, c. 1850**
Oil on canvas. 143 × 100 cm
Probably acquired in about 1850 by Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

Federico de Madrazo painted several portraits of Isabella II. Owing to the considerable number of copies that proliferated of three of them, they were evidently used as official effigies in various public institutions and organisations, and also in aristocratic and bourgeois collections as a sign of adherence to Isabella's regime. Madrazo's first two versions of the official portrait of the queen were painted in 1844 and 1848 respectively, and both show the sovereign in an imposing dress of white silk, the prerogative of the Catholic Queens (Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, and Madrid, Museo del Prado). Mention has already been made of some of the principal copies and replicas made of both during Isabella's reign, and widely disseminated though they were, they were still rivalled by portraits of the sovereign by other artists who tried to outdo Madrazo in the course of the decade. However, the third version of this portrait (Rome, Embassy of Spain to the Holy See, p. 116), which shows Isabella II at the age of 20 dressed in a sumptuous court dress of blue satin adorned with four flounces of lace and feathers, was the most spectacular of all the royal portraits composed by Madrazo, and the most effective at transmitting the official image of the queen. The number of known works associated with this great painting is far higher than that of the rest of the portraits of Isabella II painted during her reign. It must therefore be regarded as her most widespread image, and probably the one of which most replicas, copies and versions are known. With her hair parted in the middle and drawn back at the nape, the queen wears a spectacular pear-shaped diadem of diamonds and pearls, attached to which is a delicate lace veil. The ample and generous neckline, which leaves her shoulders partly bare, is decorated with a splendid pearl necklace, and more large pearls appear in various loops of silvery lace on the dress and on the two brooch bracelets. Two clasps, one on the shoulder and one on the breast, hold the two sashes worn by the queen, one of them that of the Order of Queen María Luisa. Madrazo planned the pose carefully to confer the required majesty on the image he was painting, seeking an elegant and distant attitude taken from the portraiture habitual among the Habsburg dynasty.

The three-quarter-length copy held by Banco de España, sometimes wrongly thought to be an original, is an exact reproduction of the one preserved at the Spanish Embassy to the Holy See, which is the head of the series, although a version with some decorative variants is known at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana. In this respect, the one licence the Banco de España copy permits itself is to add a glove or handkerchief in the queen's right hand that differs from the one she holds in the Rome portrait, along with a few other slight differences in the rendition of the fabrics, here more synthetic. As in the original, the royal regalia – the crown and sceptre – can be distinguished in the background of the composition, behind the figure, although the copyist has also simplified the wall decoration of Madrazo's original, reducing it in the new format to a decorative border on the back wall. Although the work has been considered by various authors to be an original by Madrazo, there is no doubt that it is a period copy of some quality. Since the work has been identified as one of the three mentioned in the inventory taken at Banco Español de San Fernando on 1 January 1851, it must be one of the most immediate copies made of Madrazo's original, which was not ready until late the previous year, and remained in Madrid for the purpose of making copies, replicas, reductions and other versions until 1852, the year it was sent to its final destination. [C. G. N.]

Illustration: Federico de Madrazo, *Queen Isabella II.* 1850, oil on canvas, 223 × 146 cm. Rome. Embassy of Spain to the Holy See.

José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra
***Ramón de Santillán González*, 1852**
Oil on canvas. 185 × 113 cm
Commissioned from the artist by Banco Español de San Fernando in 1852
Colección Banco de España

Santillán (1791-1863) was educated in Lerma (Burgos), his birthplace. In 1809, he enlisted in the guerrilla brigade of 'The Priest Merino' as it was passing through the district, and remained with it until 1813. Afterwards, in 1814, he began an official military career in the cavalry with the rank of captain, finally leaving the army in 1825 with the rank of lieutenant-colonel. Beforehand, in 1821, he had married Juana Pinilla (1774-1846), whose uncle, José López, introduced him to the field of public finances and inculcated him with his reformist ideas. The year he left the army, he began a rising career as a civil servant in the Finance Ministry, and in 1838 he became the head of the Overseas Section in the Ministry's Secretariat, turning down the position of Sub-Secretary that was offered to him by Alejandro Mon (1801-1882). He also became a member of parliament in 1838, taking part in specific missions for the Lower Chamber. That year he also rejected the ministerial portfolio, which he eventually accepted in 1840 for three months,

demonstrating the reformist principles he had acquired. He held the office again, also for a short period, in 1847.

However, it was after his first spell as Minister that he made some of his most important contributions to the public revenue service, especially after 1843, as a member of the tax reform committee that prepared the fiscal reforms of 1845. From 1849 until his death on 19 October 1863, he held the post of governor of Banco Español de San Fernando, having orchestrated the merger of Banco de San Fernando with Banco de Isabel II. He was responsible for major overhauls to the institution, which became Banco de España in 1856 and thereafter entered an era of expansion and growth under his leadership. His important position allowed him to gain first-hand knowledge of the situation of the Treasury and the state of the Spanish economy. Opposed to Mon's ideas, Santillán effectively defended the private interests of the bank's shareholders, and his biographers, such as Vallejo Pousada, have generally praised his position of "relative independence from governments, which increased during his years at the head of the bank, during which he applied a rigorous policy of collaborating with them financially only if they offered sufficient guarantees."

Santillán was also concerned with public education and the spread of knowledge, and this led him to write two historical surveys. One, *Memoria Histórica sobre los Bancos* (Historical Survey on the Banks), is a history of the formation of Banco de España from the foundation of Banco de San Carlos until 1863, while the other, *Historia de la Hacienda pública* (History of the Public Revenue), was concluded in 1854. He also authored a third volume with his own autobiography. The bound volume he holds in his hand in his portrait could refer to any of these books or many other writings.

Portrayed at the age of 61, he is shown full-length, seated next to a table on which his left arm rests elegantly, and wearing the uniform of a royal chamberlain. He also wears the two highest state decorations, the Grand Crosses and sashes of the Orders of Charles III and Isabella the Catholic, and in his right hand he holds a book, possibly an allusion to his own ample writings. It is without doubt one of the finest male portraits by Gutiérrez de la Vega, a Sevillian artist who settled in Madrid.

Composed at the peak of the artist's maturity, the portrait is resolved with light and minutely applied touches of thin paint. With transparent glazes and the soft tints characteristic of local tradition, the painter constructs the rich textures of the fabrics and, above all, the flesh tones, conjuring up some sumptuous effects which he regarded as the heirs to the richly loose style of Murillo and the facility of Goya, his main formal referents. In seeking these complex effects, he perhaps gives the sitter a freshness inappropriate to his age. Gutiérrez must have understood that this commission was a golden opportunity for self-promotion in a public establishment of the first order, since he evidently executed the work with a painstaking care that is seldom appreciable in his more ordinary portraits, and which reveals itself especially in the tightly enamelled finish. Given its fine state of preservation, it must be regarded as one of his most dedicated works by contrast with the more careless finish of most of his male portraits. The painter meanwhile gave his sitter a serene distinction in his pose, ennobled by a scenic background that blends architecture and nature. Here, Gutiérrez's usual blend of Murillo's gentleness with English-style empathy is subordinated to a model that he had in fact taken from Goya's portrait of General Ricardos (Madrid, Museo del Prado), with which this portrait shares not only the pose but also a certain stiffness in the sitter's attitude. [C. G. N.]

Benito Soriano Murillo
***Isabella II*, 1864**
Oil on canvas. 224 × 163 cm
Commissioned from the artist by Banco de España in 1864
Colección Banco de España

For this full-length portrait of Isabella II commissioned by Banco de España, Benito Soriano was paid the considerable sum of 20,000 *reales* according to the receipt signed by the painter on 29 February 1864 and preserved in the bank's Historic Archive. He was a highly competent painter with the ability to paint a state portrait like this one without neglecting pictorial values, though he did not attain the mastery, audacity and immediacy of his contemporary Federico de Madrazo.

Although she is not much older than thirty in this picture, the queen has a fully mature appearance. She wears a sumptuous off-white gown embroidered in gold, with heraldic lions and castles, crown and sceptre. Rather than a woman, she is a sort of personification of power, in a type of composition more appropriate to the *Ancien Régime* or the imperial portraits of Napoleon by Jean-Auguste-Dominique Ingres than to the apparently liberal monarchic regime that had been newly established in Spain. Hieratic and laden with regal pomp, the power depicted in the work was nevertheless to prove ephemeral. Four years after this portrait was painted, the queen was stripped of those royal insignias and forced into exile in France. While he was working on the portrait, Soriano Murillo also painted that of the queen's consort, Francisco de Asís, for the Custody of the Holy Land. [J. G., M. J. A. AND C. M.]

Federico de Madrazo y Kuntz
***Pedro Salaverría*, c. 1881**
Oil on canvas. 188 × 114 cm
Commissioned from the artist in 1877
Colección Banco de España

An inscription identifies the sitter as Don Pedro Salaverría y Charitu (Santander, 1821 – Donostia / San Sebastián, 1896), a prominent Spanish politician whose specialisation in economic affairs took him to the Finance Ministry as secretary of state in 1854, and as minister on four different occasions between 1856 and 1876. Between October 1857 and January 1858, he held the Public Works portfolio. He was closely linked to Banco de España, and was its governor from January to October 1877.

Federico de Madrazo's portrait was not painted during Salaverría's governorship but a few years later. On the list made by the painter of his own works, the entries for the years 1881 and 1882 include a "full-length portrait of Señor Salavarría for Banco de España (1883) [*sic*]," for which he is recorded as having been paid 30,000 *reales*, one of the highest amounts appearing in the inventory. The annotation supports Julián Gállego's suggestion that the picture was designed in connection with José Gutiérrez de la Vega's portrait of Ramón de Santillán, with which it coincides in both size and composition. Also, the fact that the work was commissioned after the sitter had held office in the bank helps to explain the presence of the inscription. Although Madrazo's entry gives the date of 1883, it must have been painted somewhat earlier, as this portrait is already mentioned in bank documentation of 26 October 1881 which refers to the commission as the result of a resolution by the Bank Council. This initiative was probably related to the Marquis of Casa-Jiménez's proposal for the creation of a gallery of governors' portraits, starting with the one of Ramón de Santillán. Given the important role Salaverría had played in Spanish economic policy, he would have been the logical choice to continue this iconographic collection.

In 1881, when this portrait was painted, Salaverría turned sixty. He had been retired from public life for several years, largely owing to health problems. He appears with the uniform and insignia of his position. The gold braid with the repeated eye motifs was reserved for the uniforms of figures with high political and administrative responsibilities. Across his torso is the sash of the Order of Charles III, while hanging from his breast is the Grand Cross of the same Order, which also appears on the portraits of numerous other governors like Francisco Santa Cruz, Martín Belda, Antonio Romero Ortiz, Juan Francisco Camacho, Manuel Aguirre and Manuel de Eguilior. Other features reflecting his dignified status are the hat on the table and the staff by his left hand, an object present in earlier portraits of figures of authority in Banco de España and the institutions that preceded it, such as those of the aforementioned Santillán, Larumbe and the Marquis of Tolosa.

Compositionally, the work is related both to the portrait by Gutiérrez de la Vega and to that of the Count of Altamira by Goya. The sitter wears official uniform, is seated next to a table, and has looked up to pose for the painter. Both Salaverría and the Count of Altamira have an arm stretched out on the table next to the papers they have been working with, while Santillán holds a book whose *super libris* suggests an official character. All of them are

compositions which emphasise the "civil" nature of the sitter's activity, and their rhetoric combines honours with responsibilities. Madrazo had used this compositional formula since at least the 1840s, as seen in his portrait of the Marquis of Miraflores (private collection) of 1843.

The portrait of Salaverría is thus a mature work by a painter with four decades of experience. It retains the qualities that ensured him success, such as descriptive precision – more relaxed and natural than in the painter's earlier periods – and the use of poses and a gestural language that accentuate his models' elegance. At the same time, the artist has displayed his full ability to handle and successfully combine a wide range of tones. Banco de España thus offers a very interesting opportunity to study and compare two important works from Madrazo's career as a portraitist in the same collection. The nearly forty years separating the portrait of the Duke of Osuna from that of Salaverría are seen to have resulted in a more fluent pictorial style.

Salaverría probably did not pose for Madrazo as he appears in the picture. This is suggested by the existence of an oval portrait (Museo del Prado, on long-term loan to Museo de Málaga) that shows only the bust of the sitter, and was very probably used as a reference for the painter to "construct" the full-length portrait. The two works are undeniably related, as both show the figure with the same age and even with the same parted lips. In the case of the bust, the freer and more spontaneous brushwork suggests it is previous to the Banco de España portrait. [J. P.]

José de Hoffmeyer
***Table clock*, c. 1850-1860**
Black marble and ormolu. 42 × 36.5 × 19.5 cm.
Possibly acquired by Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

This table clock signed by José de Hoffmeyer, clockmaker to Queen Isabella II of Spain, is one of the finest examples of a Spanish-made timepiece incorporating a perpetual calendar in imitation of those produced by the Brocot family in the mid-nineteenth century.

The case is made of black marble, with straight sides above a rectangular base. On the front are three white porcelain dials and two thermometers surrounded by a gilt metal bevel. The main dial, at the top, shows the hours in black polychromed Roman numerals. Inside is a visible Brocot escapement with ruby pins. The hands are of the Breguet type. There are two winding holes. Above the number XII is a lever allowing the clock to be put forward or back. Beneath the hand collet is the maker's signature: J. HOFFMEYER // MADRID.

Under the main dial are two auxiliary dials, also of white porcelain. The one on the right is a perpetual calendar showing the months of the year. Inside it are two further dials for the day of the month and day of the week. Above them is an aperture for the lunar calendar and moon phases, polychromed in blue. The other auxiliary dial on the left is a barometer.

On either side of the main dial are two thermometers in imitation of the model created by the Brocot family.

The clock has a French two-train movement of the Paris type. The going train has a mainspring that keeps the clock running for eight days, an anchor escapement and a pendulum. The striking train chimes the hour and half-hour with a count wheel and bell system. Perpetual calendar. This type of clock created by the Brocot family, also called a *pendule borne* or mantel clock, was manufactured above all during the reign of Napoleon III.

Louis-Achille Brocot and his brother Antoine-Gabriel, the sons of Louis-Gabriel Brocot, the founder of the business, perfected the escapement and suspension systems, securing the patent for the visible escapement and the perpetual calendar in May 1849. Mathematicians by training, they had a firm command of geometry and the application of gemstones to the suspension of the escapement. They had a large clientele and considerable influence, since many clockmakers imitated them and applied their knowledge to their own timepieces. One of these was the clockmaker José de Hoffmeyer.

José de Hoffmeyer y Jiménez married Josefa Zubeldia Baquijano in Bilbao in May 1843. He was appointed royal clockmaker in 1849, and by 1858 the couple already lived in Madrid, where he opened a shop in Calle de Alcalá. He made his own movements and also used others from Geneva (Switzerland) and Paris (France), and he represented the firm French in Madrid. When Spain decided to adapt its clocks to the mean time system, Hoffmeyer was put in charge of adjusting all the municipal or public clocks in Madrid. He died in Madrid on 16 December 1862, and was buried in the Sacramental de San Justo cemetery.

Another clock with three dials signed by Brocot and Delletrez is preserved by Patrimonio Nacional. [A. A. H.]

***Conference table*, c. 1817-1819**
Pine, mahogany, ebony, gilt metal and leather
82.2 cm (height) × 150 cm (diameter)
Possible provenance: Banco Español de San Fernando
Colección Banco de España

This majestic Fernandine piece is a superb example of early nineteenth-century furniture. It adheres to the characteristics of the French Empire style, which proposes a reinterpretation of the classical elements used so often since the end of the eighteenth century. There was also a change in the materials used, with a preference at this time for mahogany and ormolu, although the latter is habitually replaced in Spain by carved and gilded wood.

This voluminous table is made up of a central foot in the form of a broad clustered pier that supports the circular drum, which has a large apron for the drawers and a top covered with morocco leather. The base of the column opens out into four large projecting platforms for the real protagonists of the piece, the sphinxes. Hieratic, muscle-bound and classical in their facial features, they rise with their breasts covered by a tied cloth. The slightly open wings with volutes at the tips serve as supports for the tabletop, together with the foliate capitals on their heads. The sphinx was a very common decorative feature at this period. Among those who helped to spread it were Percier and Fontaine, Napoleon's designers and architects, whose famous publication, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, shows this figure time and again as chair arms or, as in this case, as supports. The taste for the use of these mythological creatures in furnishings of a certain solemnity is reflected in one of the most iconic pieces of courtly furniture of the time, the Table of the Sphinxes, preserved at the Royal Palace in Madrid since its acquisition by Charles IV in 1803. Agustín Argüelles Álvarez, the Minister of the Governance of the Realm for the Iberian Peninsula and Adjacent Islands, had himself portrayed next to this table between 1820 and 1821 by the painter Ricardo María Navarrete Fox, a work currently preserved at the Congreso de los Diputados (Congress of Deputies), Spain's national parliament building.

This fact is of some consequence when we come to consider the official importance of this piece of furniture, probably used by Ferdinand VII's Cabinet of Ministers to judge by the information found on the eight drawers. On the front of each one is a gilt metal inscription, different in each case, inside a cartouche with ebony outlines and metal fillets tipped with palmettes. They identify the documentation destined for each compartment: "Ministerios" (Ministries), "Estado" (State), "Gracia y Justicia" (Grace and Justice), "Guerra" (War), "Marina" (Marine), "Hacienda" (Inland Revenue), "Gobernación" (Governance) and "Secretario del Consejo de Señores Ministros" (Secretary of the Cabinet of Honourable Ministers). On the tabletop are metal cartouches with palmettes. Besides the coat-of-arms of Spain that appears on the one over the 'Ministries' drawer, each one also contains the abbreviation of the ministry named on the drawer beneath and a number repeated on its key.

Not only do the inscriptions provide us with information on the probable use of this large pedestal table, but they are also an important indicator of the precise period when the piece was made. All the ministries named have a long history behind them except one, the Ministry of Governance, which was created in 1812, as recorded in Article 222 of the Constitution of Cádiz, and suppressed in 1823, when it was renamed Ministry of the Interior. This would allow us to date the piece between these two years, though its

characteristics might permit the date of execution to be further narrowed down to the late 1810s. Even so, certain questions remain unanswered, such as the fact that there is only one drawer for Governance when there were two Bureaux created under this title: Governance of the Realm for the Iberian Peninsula and Adjacent Islands, and Governance of the Realm for Overseas. In any case, the leather surface and the drawers testify to the piece's use as a conference table whose drawers are quite likely to have held some of the most important documents related to the administration of the kingdom in the early nineteenth century. [M. M. M.]

***Ballot boxes,* c. 1844**
Mahogany, carved and assembled; metal; marble
Ballot box for slips: 63.7 cm (height, with plinth) × 33.6 cm (diameter)
Ballot box for balls: 63.7 cm (height, with plinth) × 33.3 cm (diameter)
Acquired in c. 1844 by Banco de Isabel II
Colección Banco de España

These are two pieces made entirely of wood in the form of a dodecagonal vase with a rectractable lid ending in a simple ball and a marble plinth with concave and convex outlines. Both ballot boxes have doors with locks in the front, and the difference between them lies in their interior. One has a single slot for paper slips and an interior with a concave base and a smoothly finished surface. Its pair, however, has not only the slot but also two holes for voting with balls, while its interior is left rough and has a straight base.

Pieces like this were used for voting on all kinds of decisions at the shareholders' assemblies of banks. In the case of Banco Nacional de San Carlos, for example, boxes were used as indicated in Article 34 of the bank's 'Ruling for General Assemblies', which states that if there were discrepancies between Commissioners and Directors over the proposals of the latter, those assembled would pass into a "ballot room, where there will be a totally free-standing table and on it the box where said ballot will take place; and for each of these [proposals], every voter will be given a ball of a different colour, which the voters will place in cases of the same colour, with any balls found of a different colour to their cases not being counted as votes." A similar method was also to be used at Banco Español de San Fernando, whose inventories include a number of "boxes for ballots".

In all probability, these two ballot boxes are the ones used at Banco de Isabel II, whose 1847 inventory of goods and furnishings mentions that the Assembly Hall contains "two mahogany boxes for ballots" valued at 1,096 *reales de vellón*. The rules for voting at the assemblies of this institution were laid down in Chapter IV of the *Statutes and Regulations of Banco de Isabel II*, approved by the queen in 1844. In particular, Article 32 stipulates that "ballots will be either public or secret", and that these ballot boxes are to be used in the second case in accordance with the procedure stipulated in Article 35: "A closed box will be placed on the chairman's table. The Secretary, assisted by two individuals from the series furthest from the one voting, will call out each individual from the first series by name. These will approach and insert in the box a slip of paper with the name or names, in the case of elections, or a white or black ball, in that of decisions on other points."

The rules for elections of personnel are laid down in Chapter IV, entitled *On the offices for the government of the Bank*. Article 57 stipulates that "the election will be verified by ballot papers, writing on each as many names as there are appointments to be made, substitutes included, and when the ballot has been counted in accordance with Articles 33 to 37, the person with most votes will be proclaimed Chairman, the next Vice-Chairman, followed by the first, second and third Directors, up to twelve according to the votes they have received, and then by the first, second, third and fourth substitutes, those with least votes among those who have obtained enough to classify."

The use of paper slips or balls for the ballots determines the internal characteristics of each box. The one only for papers has a perfectly finished interior, while the box for voting with the system of balls is rougher on the inside. This is probably because the second box would have had a removable receptacle inside it to collect the balls and make them easier to count. This would explain the perimeter groove for holding it in place and the flat base of the interior. [M. M. M.]

Figures and Artists

Figures

Charles III
(Madrid, 1716-1788)

Born in Madrid on 20 January 1716, the son of Philip V (1683-1746) and his second wife, Isabella Farnese (1692-1766). He enjoyed good health and was very keen on hunting. Besides Spanish, he spoke French and three Italian dialects, he wrote in Latin, and he learned some German. He showed great interest in manual trades such as clockmaking and printing, and enjoyed games like billiards. He was an outstanding student of geometry and mathematics, showed a great interest in flowers and trees, and possessed considerable knowledge of military tactics and fortifications.

When Antonio Farnese died without issue in 1731, Charles inherited the Duchy of Parma. Isabella Farnese had secured recognition for her son as heir to the rights of succession of the Farnese and the Medici. The War of the Polish Succession (1733-1735) prompted the kings of France and Spain to subscribe their first *Pacte de Famille* in 1733. At the head of the Spanish armies in Italy, the Infante Charles conquered Naples in 1734 for Philip V, who thereupon proclaimed him its king. With the conquest of the island of Sicily in 1735, the Kingdom of the Two Sicilies was born, over which he ruled as King Charles VII from 1734 to 1759, when he was proclaimed king of Spain. During these years, the two kingdoms preserved their autonomy and their respective laws, institutions and privileges. Charles's reign has been seen as the starting point of the modern history of Southern Italy. Although Naples was chosen as the capital of the new kingdom, the king was always attentive to the problems of governing Sicily.

His reign was one of timid reforms. A fiscal reform was undertaken but ultimately failed, and the Bank of Naples was founded in 1751 in conjunction with an attempt to unify the monetary system. Agriculture, on the other hand, was at the level of mere subsistence, and livestock was transhumant. Charles was outstanding as an artistic patron, the chief exponent being the excavations at Pompeii and Herculaneum. His is the merit for the first systematic organisation of the work to recover the cities buried by the eruption of Vesuvius in the year 79 A.D.

He married Maria Amalia of Saxony in 1738. They had thirteen children, six boys and seven girls. Among them were Carlos Antonio, who would reign as king of Spain under the name of Charles IV; Fernando, who was to succeed his father in the Kingdom of Naples; and Gabriel Antonio, King Charles's favourite son, who eventually married Maria Ana Victoria, the eldest daughter of the monarchs of Portugal.

He was proclaimed King of Spain on 11 September 1759 upon the death of Ferdinand VI, his brother, who left no heir. His son Fernando succeeded to the crown of the Two Sicilies under the regency of Bernardo Tanucci. Charles arrived in Spain at the port of Barcelona, and reached Madrid on 9 December 1759, although his solemn entrance was officially held in July 1760. In September of that year, Queen Maria Amalia of Saxony died. Charles III remained a widower for the rest of his life.

In his first government, he retained the same secretaries of the State Bureau as those of the previous reign with the exception of a newly appointed finance secretary, Leopoldo de Gregorio, Marquis of Esquilache, his tax minister in Naples. Together with Bernardo Wall, these figures now came to the political forefront. The initial policy of Charles and his ministers was geared towards three principal areas: the Treasury, the Army and the Navy. His financial policy started with recognition of the Crown's debts during the reign of his father, Philip V, which Ferdinand VI had refused to assume. Reforms in the Army and Navy were necessary owing to the international situation during the Seven Years' War (1756-1763). Charles III was in favour of armed neutrality, but was unable to maintain this position after England declared war on Spain in December 1761. With an Army and Navy still insufficiently prepared, the consequences were disastrous. The Treaty of Paris of 1763 confirmed England as the great hegemonic European power.

His reign in Spain began with a foreign defeat, and this may be why projects for reform of the Spanish Monarchy received firm encouragement. The reforms affected very diverse fields ranging from fiscal policy to the reorganisation of the administration of justice, the law on the entailment of real assets by the clergy, the elimination of constraints on guild production, the liberalisation of the grain trade in 1765, the control of the privileges of the *Concejo de la Mesta* (the wool traders' council) in Extremadura, and the introduction of free trade with the American dominions between 1765 and 1778. There were also positive efforts to foster a popular industry, *Nuevas Poblaciones* ('New Settlements') were founded in Sierra Morena and Andalusia, notice started to be taken of social outcasts, the university curriculum was organised and reformed at Salamanca, Valladolid and Alcalá while the *Colegios Mayores* ('Higher Colleges') were suppressed, various 'Economic Societies of Friends of the Country' were founded, and Banco Nacional de San Carlos was created in 1782.

Both in Naples and in Madrid, where he earned the sobriquet of "the best mayor of Madrid", Charles took an overt interest in the city's affairs. Major urban improvements – street paving, guttering and sewage works, street lighting – were commissioned from Francesco Sabatini, and Charles managed to turn Madrid into the great capital of the Spanish Monarchy, embellishing it with buildings and monuments like the Museum of Natural History, the General Hospital, the College of Surgery, the Astronomical Observatory and the Botanical Garden. He supported the industrial arts, setting up the Capodimonte porcelain factory at El Buen Retiro in 1759, patronising the Royal Cloth Factory of Segovia in 1762, and protecting the interests of the Glass Factory of La Granja, founded by Philip V and remodelled in 1773. He also fostered science and technology, especially botany and medicine. For this purpose, he sent several scientific expeditions to America, one of which was the expedition of José Celestino Mutis to New Granada (1782-1808).

The reign of Charles III in Spain entered a second phase in 1766 after the so-called riots of Esquilache in Madrid, which were accompanied by numerous disturbances in other provinces. The pretext for the outbreak of the rioting on 10 March 1766 was an ordinance forbidding the traditional mufflers, long capes and round hats, which had to be replaced by a short cape or topcoat and a three-cornered hat in order to make it easier to identify wrongdoers. Besides demanding the reinstatement of the Spanish style of dress, the rioters also called for a reduction in the price of bread and the dismissal of foreign ministers, above all Esquilache.

One major consequence of the riots of the spring of 1766 was the expulsion of the Society of Jesus, which was very influential in the Church at that time. Given its absolute dependence on the pope, the Society defended doctrines contrary to the temporal power of kings. In a fiscal declaration of 1766, Campomanes requested the removal of the Jesuits from the kingdom, for which Floridablanca finally obtained the agreement of Pope Clement XIV in 1773. Although officially accused as instigators, the ministers of Charles III were aware that the main cause of the riots had been food shortages and hunger, and this explains later measures like the Agrarian Law of 1784, which restricted the privileges of the migratory flocks herded across Spain for the wool trade, and the proclamation of various mechanical trades as honourable.

During the decade from 1766 to 1776, marked by the riots and the downfall of Esquilache, the government of the Monarchy rested on the shoulders of certain individuals. Grimaldi was the first secretary of the State Bureau, Aranda and Campomanes were the president and fiscal advocate of the Council of Castile, and acting in coordination with them in all matters of regalist policy was Roda, the secretary of the Bureau of Grace and Justice. The rivalry between Grimaldi and Aranda led to a dispute between two court factions, the *golillas* (or lawyers) and the so-called 'Aragonese party'. The failure of the expedition to Algiers in the summer of 1775 occasioned the fall of Grimaldi and his replacement by Floridablanca

as secretary of the State Bureau. His departure marked the end of foreigners in the Monarchy's government.

No sooner had he taken up his post than Floridablanca found himself confronted by such matters as the independence of the thirteen English colonies of North America. The renewal of the third *Pacte de Famille* (of 1761) with France through the Convention of Aranjuez of 1779 put Spain and England on the brink of war. Floridablanca was unable to retain the role of international arbiter that he desired, and at the urging of France, which had Charles III's support, he was forced to subscribe the Convention. This led to the declaration of war, which nevertheless concluded with the advantageous Peace of Versailles, whereby Spain regained the island of Minorca and the two Floridas from Great Britain. One consequence of the war was the issuance of public debt, the so-called *vales reales* or royal debentures, from 1780 onwards.

In the last years of Charles III's reign, Floridablanca consolidated his political primacy and became a kind of *de facto* prime minister. This situation resulted in 1787 in the creation by Royal Decree of the Supreme State Junta, which was accompanied by a reserved directive in whose drafting Charles III took a personal hand. The directive constitutes a domestic and foreign policy programme for the Monarchy in the second half of the eighteenth century. The Supreme State Junta set up by Floridablanca seems to have been the logical solution for a monarch who was by then close to death. He dictated his will to the Count of Floridablanca, acting as the interim secretary of Grace and Justice, on the morning of Saturday 13 December, 1788, and he died on 14 December. Charles III was the first Spanish Bourbon who wanted his remains to lie alongside those of the Habsburg kings as a sign of the dynastic continuity of the Hispanic Monarchy. Chronologically speaking, he was the last Spanish monarch of the *Ancien Régime*, since he died before the French Revolution of 1789.

The most intimate portrait of Charles III that has been preserved is the one written by the Count of Fernán-Núñez, who describes him as simple and straightforward in his personal dealings. Modestly dressed (and always in hunting outfit when in the country), he contrived to appear even-tempered, self-controlled, unceremonious and sometimes even easy-going. Very religious, he was a devotee of the Immaculate Conception and Saint Januarius. Austere, regular and chaste in his habits, Fernán-Núñez especially emphasises his affability towards all and sundry, including humble people and servants.

Among the overall judgements of his reign by some contemporaries, it is worth mentioning those of three critical spirits. In his *Eulogy of Charles III* of 1788, Jovellanos concluded that his had been "the wise and laborious hand that enlightened the nation and removed it from the influence of political errors." In another *Eulogy of Charles III* of 1789, Cabarrús maintained that he had not had "any goal other than the happiness of his subjects." And in his *Funerary Eulogy* of 1789, José Nicolás de Azara asserted that "on the throne, had he been a vassal, he was what he would have wished his monarch to be." [P. G. P.]

Excerpt from: J.M. Vallejo García-Hevia, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Charles IV
(Naples, Kingdom of the Two Sicilies, 1748-1819)

He was the seventh child of the future King Charles III of Spain, then Charles VII of Naples, and his wife Maria Amalia of Saxony. The first five children had all been girls. The sixth, Felipe, was born with a disability and judged unfit to reign. Don Carlos was thus recognised as the heir apparent. His parents had another two girls, who both died shortly after birth, and four more boys: Fernando, the future king of Naples; Gabriel; Antonio Pascual; and Francisco Javier.

Despite a somewhat careless education, he soon displayed three main interests: music (he was the great patron of Boccherini in Madrid), the mechanical arts and, especially, hunting. He also showed great sensitivity to the visual arts, and was to Goya as King Philip IV had been to Velázquez.

When Ferdinand VI died without issue in 1759, his brother was proclaimed King of Spain as Charles III. Leaving the crown of Naples to his son Fernando (Ferdinand) under the regency of Tanucci, the new king arrived in Madrid in December 1759, where the parliament swore loyalty to the Crown Prince as heir apparent. In 1762, the marriage was arranged between the prince and his cousin, Maria Luisa of Parma, the daughter of the Duke and Duchess of Parma. The actual wedding did not take place until September 1765 at San Ildefonso. The couple were undoubtedly very close until the end. They had twelve children, those who survived being the successor Fernando, the Infantes Carlos and Francisco de Paula, and the Infantas Carlota Joaquina, María Amalia, María Luisa and Isabel.

The beginning of Charles IV's reign coincided with the meeting in France of the Estates-General and the start of the Revolution. From that moment, his main concern was to save his cousin, Louis XVI, who designated him head of the House of Bourbon and placed himself in his hands. His policy towards the revolutionary process led him to replace first Floridablanca and then Aranda. Godoy then became the first secretary of State and of the Bureau, and set about attempting to save Louis XVI. When Louis was condemned to death and beheaded, Godoy unhesitatingly joined the European First Coalition with the king's assent.

War was declared by the French Conventionalists, and the first phase of hostilities ended favourably for the Spanish. From 1794, however, the French reacted effectively, and there were invasions of Spanish territory at both ends of the Pyrenees, in Rosas and Guipúzcoa. Peace was therefore sought and concluded with the Treaty of Basel of 1795. The agreement was well received and earned Godoy the title of 'Prince of Peace', but Spain was now out of the Coalition and more directly affected than ever by the traditional hostility of England. In 1796, Godoy opted to return to the policy of *Pactes de Famille*, although there was no longer a family. The Treaty of San Ildefonso (1796) defined Spain's international horizon from that moment on, and when Spain fell to Bonaparte, it became effectively subordinated to the interests of France.

The ambassadors from the French Convention brought all the anti-monarchical prejudices fed by the Revolution, while at the opposite extreme were the English diplomats, who became spreaders of vicious gossip. This gave rise to the first rumours about a supposed relationship between the queen and the favourite, idle talk that was to determine all subsequent historiography. Nevertheless, a study of the correspondence exchanged between queen and favourite shows respectful deference on the part of Godoy and affection with maternal overtones on the part of the queen, who was twice Godoy's age and worn out by pregnancies. As the ultimate judge on matters of general policy, there are always references to a king who was less inept than has been thought. The royal couple shared an absolute faith in their favourite's abilities.

Charles IV never forgot his identification with the interests of the Royal House of France and the possibility of a restoration through the figure of the Count of Provence, the future Louis XVIII. In 1798, when the Directory discovered this diplomatic duplicity, it demanded that Charles IV remove Godoy, who was replaced by Saavedra and Jovellanos, and later by Urquijo. The rise to power of Bonaparte, however, brought changes that allowed Charles IV to recall Godoy.

The first commitment with France was the war against Portugal, England's political platform on the continent. Godoy neutralised Portuguese resistance in the War of the Oranges, preventing the entry of French troops while at the same time saving the Braganza monarchy in accordance with Charles IV's criterion of dynastic loyalty. The Treaty of Badajoz of 1801 merely redrew the border, incorporating the fortified town of Olivenza to Spain. This peace was not well received by Napoleon, who felt he had been tricked.

Fernando (Ferdinand), the Prince of Asturias, who was dominated by the nefarious influence of Canon Escóiquiz, his mentor and an enemy of Godoy, was married in 1802 to Princess Maria Antonia of Naples. The princely court then became a hive of intrigue against Godoy in favour of British diplomatic interests. When the princess died, Escóiquiz changed tactics. Napoleon

had been proclaimed emperor in 1804, and Fernando now contacted him to request the hand of a French princess, a manoeuvre directed against his parents and Godoy.

After the discovery of what came to be known as the "El Escorial conspiracy", which ended with the king pardoning his son, Godoy understood what was to be expected of the future Ferdinand VII. He therefore subsumed his policy to that of the French emperor as the sole guarantee of protection in the future. Godoy fell into the trap of the Treaty of Fontainebleau, which resumed the offensive against Portugal in a bid to throw the English off the continent. The treaty included a division of Portugal, but Napoleon was really thinking of restructuring the Iberian Peninsula in France's favour. When he realised that Napoleon was trying to turn the "armed collaboration" into what was effectively an occupation, Godoy decided to follow the example of the Portuguese royal family, which had fled to Brazil. The Spanish royal family went to Aranjuez, which was to be the first stop on their journey to Andalusia to take ship in Seville for New Spain. However, it was then that the supporters of the Prince of Asturias provoked the Aranjuez Mutiny of 1808, which toppled the favourite and forced Charles IV to abdicate in favour of his son, who immediately placed himself under the protection of the French emperor. Napoleon presented himself as arbitrator, though with the real intention of annexing the kingdom, and he summoned all the members of the royal family to Bayonne. There he obliged Ferdinand VII to return the crown to Charles IV, who was induced in turn to abdicate in his favour.

Charles and Maria Luisa, the "parent monarchs", were imprisoned with Godoy in Fontainebleau, where they remained secluded until the fall of Bonaparte. They subsequently took up residence in Rome, and at the end of the war recognised Ferdinand VII as king of Spain. They kept Godoy under their protection, and the queen made him her heir. Maria Luisa died in Rome in 1819. Charles IV, who was in Naples visiting the king, his brother Ferdinand IV, died a few days later. Perhaps the best summary of Charles IV's personality was given by Bonaparte: "a frank and good patriarch." [P. G. P.]

Excerpt from: C. Seco Serrano, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Maria Luisa of Parma
(Parma, 1751 – Rome, 1819)

In her day, Queen Maria Luisa was much vilified in diplomatic correspondence and in the libels that were circulated with political ends in France and, in part, also in Spain. The Marquis of Villaurrutia, one of her worst biographers, claims that accounts of Maria Luisa's intimate life spread "through gossip shops, taverns and salons" and passed "into posterity in official despatches from ambassadors, travellers' tales, Spanish letters and memoirs, and French libels."

Some of the biographers based their works on diplomatic correspondence like that of the French after the Revolution, and particularly under the Consulate and the Empire, always ready to disparage kings and their families.

She was the third child of the Infante Felipe, Duke of Parma, the brother of Charles III, and Princess Louise Élisabeth, the eldest daughter of Louis XV. She was born in Parma on 9 December 1751. In 1765, at the age of thirteen, she married the seventeen-year-old Carlos Antonio de Borbón, the future Charles IV of Spain.

Her education in the court of Parma, one of the most enlightened in Europe, may have influenced her taste for the fine arts, but it was in the Spanish court of Charles III that she was conscientiously prepared for her role as princess and future queen. Her love of painting and music must have been consolidated alongside her husband, Charles IV, who as Prince of Asturias was already a distinguished patron of the arts.

She had fourteen children, of whom only seven reached adulthood, and ten miscarriages. Her first child was born in 1771 and died in 1774. The future King Ferdinand VII was born in 1784, and Carlos María Isidro in 1788. Maria Luisa's last child, the Infante Francisco de Paula Antonio, was born in 1794, when the queen was 47 years old. Owing to births and miscarriages together with a lack of exercise and an unsuitable diet, as was then common, Maria Luisa aged very quickly. Decalcification left her without teeth, and her facial appearance suffered for it.

After the downfall of Godoy, "the legend" of Queen Maria Luisa became extremely complicated, acquiring greater dimensions and surprising incongruences. It is generally recognised that Charles IV was frank and open by nature, a man of his word and a completely faithful husband who never took part in the slightest intrigue or thought ill of anyone, though he is said to have been irresolute. The king's carefree life and various accounts of his complete lack of interest in affairs of state provided the foundation for legends claiming that power lay entirely in the hands of the queen and the 'Prince of Peace'.

The Crown encouraged and stimulated the activities of the *Junta* (Committee) of Ladies of Honour and Merit of the Royal Economic Society of Friends of the Country, which Maria Luisa joined while still Princess of Asturias, as did the Infantas. She showed interest in the teaching at the patriotic schools and in children's education, as seen in the care she took to provide suitable instruction for her own children. In 1791, she founded the Order of noble women that bore her name, for which she commissioned a project and had a part in the drafting of the Statutes. The ladies belonging to this Order were under the obligation to visit women's hospitals or asylums, among other social and charity work.

The queen provided patronage for artists, especially Goya, and helped to stimulate cultural development. The royal favour dispensed to Goya is evident in the letters of Zapater and in the number of paintings the king and queen commissioned from him, as well as the praise voiced by Maria Luisa for some of the portraits he painted of her, especially the equestrian portrait of 1789. The queen intervened in the decoration of the rooms of the palace in Madrid and the other royal residences, and is attributed with introducing what was called in Spain the 'Charles IV style', known internationally as the Louis XVI style. She also appears to have been the inspiration behind the *Casitas* ('cottages', or small palaces on the royal estates). Since Aranjuez was her favourite residence, she put special interest into the building and decoration of the *Casita del Labrador* ('Farmer's Cottage').

With the marriage of the Prince of Asturias, the future Ferdinand VII, to Princess Maria Antonia of the Two Sicilies, palace intrigues started to flourish in the princely apartments, where they were stoked by Canon Escóiquiz. The main objective of these intrigues was to discredit the king and queen and so secure the abdication of Charles IV in favour of his son. The conspiracy of El Escorial should be seen as a precursor of the Aranjuez Mutiny of March 1808, which resulted in the fall of Godoy and Charles IV's abdication in favour of his heir apparent.

Queen Maria Luisa accompanied King Charles IV to Bayonne, where she was subjected with him to Napoleon's coercions. They were both banished to France for several years, and took up residence in Rome in 1812.

In Rome, they formed an important collection of paintings to decorate the palaces where they resided. The paintings they gathered at the Palazzo Barberini and Villa Aventino were inventoried by the court painters José de Madrazo and Juan Antonio Rivera. The finest were attributed to Titian, Correggio, Leonardo, Lucas Cranach, Andrea del Sarto, Parmigianino, Bronzino, Palma Vecchio, Tintoretto, Veronese, Poussin, Gaspar Dughet and Alessandro Turchi. They were brought to Madrid and sorted into lots for division among the heirs.

In Italy, Maria Luisa was subjected to pressure and surveillance on account of the so-called "Crown jewels", which Ferdinand VII had demanded from his parents upon his return to Spain in 1814, supposing that they must have taken them with them to Bayonne. According to Charles IV, they had been handed over to Ferdinand VII in Aranjuez after the abdication of March 1808, and the only jewels taken to Bayonne had been personal property.

Manuel de Godoy followed Charles IV and Maria Luisa into exile, and never abandoned them. To reward him for his proven fidelity, they made a will in his favour, appointing him their universal heir. Godoy remained faithful and loyal to the king and queen until his death, and refused to publish his *Memoirs*, which vindicated Charles IV and his reign, as long as Ferdinand VII was still alive. For this reason, they did not appear until 1836. [P. G. P.]

Excerpt from: G. Anes y Álvarez de Castrillón, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Sources and bibliography: Nigel Glendinning and José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid, Banco de España, 2005.

José Moñino y Redondo, I Count of Floridablanca
(Murcia, 1728 – Seville, 1808)

He entered the seminary of San Fulgencio in Murcia at the age of eight, and continued his studies at the University of Orihuela, where he graduated in law in 1744. Returning to Murcia, he held the chair of Civil Law at the seminary of San Fulgencio, and worked as an articled clerk in the office of a lawyer, Pedro Marín Alfocea. In 1748 he moved to Madrid, where he was admitted as an advocate to the Royal Councils. He practised law for eighteen years, and was also entrusted with various commissions by the Royal Council of Castile.

His gifts and talents as a lawyer won him the support and protection of powerful noble families, like those of the Duke of Osuna and the Marquis and Marchioness of Perales. Charles III honoured him in 1763 with an appointment to the magistrature of the Court Tribunal. This distinction, together with his support for the *Tratado de Regalía de Amortización* (Treatise on the Privilege of Mortmain) published in 1765 by Pedro Rodríguez de Campomanes, fiscal advocate to the Council of Castile, contributed to his later professional and political rise.

After the Esquilache riots of 1766, he was appointed fiscal for criminal prosecutions to the Royal Council of Castile. In 1769, when a post was created for a third fiscal, he was allotted the district of New Castile, which also covered the Chancellery of Granada and the Assizes of Seville and the Canary Islands, while Campomanes, as senior fiscal, reserved the district of Old Castile for himself. Those years as fiscal advocate to the Council under the shadow of Campomanes laid the foundations for a solid reputation as a royalist, prudent and ponderous in his ways but firm in his principles, as demonstrated by his legal responses or allegations.

In 1772, Charles III appointed him as interim minister plenipotentiary to the Holy See. Such a position demanded not only a royalist but one furthermore convinced of the expediency of abolishing the Society of Jesus. He had evidenced such a view in the fiscal report drawn up by himself and Campomanes in 1767 on the necessity of extinguishing the Society. The two fiscals had accused the Jesuits of espousing doctrines contrary to temporal and royal power, and even of disobedience to civil authority owing to their exclusive subordination to the pontiff. In Rome, he gradually wore down Pope Clement XIV's opposition until the brief for the extinction of the Society of Jesus was eventually subscribed on 21 July 1773. This suppressed the Society as a religious body, though without condemning its doctrine, customs or discipline. In 1774, he intervened in the election of the new Pope, Pius VI, to ensure that he was favourably disposed towards the Bourbons whilst also an enemy of the Jesuits. In recognition of his services in Rome, Charles III awarded him the title of Count of Floridablanca in 1773, together with other royal favours.

He remained in Rome until Grimaldi's resignation as secretary of the State Bureau on 7 November 1776, whereupon Floridablanca was called upon to succeed him. His appointment as secretary of the State Bureau was rendered official by a Royal Provision of 1777. While in this post, he gained the trust and affection of Charles III with his energy and ability to dispatch business. Upon the death of Manuel Roda y Arrieta, he became the Secretary of State for Grace and Justice for an interim period until 1790, when he was replaced by Antonio Porlier y Sopranis.

As secretary of the State Bureau, he was in charge above all of directing foreign policy between 1777 and 1792. From the start, he had important matters to attend to. There was the frontier dispute with Portugal on the River Plate, which led to the negotiation of a beneficial border treaty. There was the question of the independence of the English colonies in North America and the renewal of the third *Pacte de Famille* with France through the Convention of Aranjuez of 1779, which brought Spain to the brink of war with England. Floridablanca was unable to maintain his position of neutrality or the role he sought as international arbitrator, and at the insistence of France, with Charles III's acquiescence, he was forced to subscribe to the Convention of Aranjuez, which led to the declaration of war on England. This concluded with the Peace of Versailles, signed by Aranda on 2 September 1783, whereby Spain recovered Minorca and the two Floridas. The success showed up the differences between Aranda and Floridablanca, which in time would cause Moñino's downfall.

Even so, Floridablanca consolidated his political predominance during the last years of the reign of Charles III. The monarch entrusted him with the direction of foreign policy, making him *de facto* a kind of prime minister, supervising and coordinating the work of his colleagues. This ministerial and political predominance was to lead in 1787 to the constitution of a *Junta Suprema de Estado* (Supreme State Junta).

In domestic politics, he supported and encouraged numerous general reforms, such as an improvement in the postal service, the opening of various Spanish ports to free trade with America, and the creation of privileged trading companies like the Real Compañía de Filipinas (Royal Company of the Philippines). He also supported the development of the 'Economic Societies of Friends of the Nation'; the social regeneration of vagabonds, idlers and loafers; the foundation of Banco Nacional de San Carlos, entrusted with discounting the royal debentures, by Royal Charter on 2 June 1782; the construction of canals for irrigation and navigation, together with inland ports and roads; the application of measures to reform fiscal policy, such as the establishment of the tax on civil fruits in 1785; the incentivation of agriculture; the organisation of the country into provinces; the institutionalised regeneration of education and culture through projects like the Academy of Sciences and Belles-Lettres, together with other scientific institutions like the Astronomical Cabinet, the Royal Cabinet of Machines, the Cabinet of Natural History and the Botanical Garden; and so on.

Floridablanca's political power culminated during the period from 1787 to 1792, after the creation of the *Ordinary and Perpetual Supreme State Junta* for the purposes of taking joint decisions on affairs liable to become general policy, resolving conflicts of jurisdiction between the different secretariats of the State Bureau, Councils and higher courts, and ruling on proposals for employment affecting different departments. The Royal Decree whereby the *Junta* was created was accompanied by a reserved directive that constitutes a full programme of government under the Spanish Monarchy in the second half of the eighteenth century.

The objectives of Floridablanca's foreign policy were to maintain close relations with France and Naples while regarding England with mistrust. Floridablanca wished to maintain the traditional doctrine of the European balance of power, which had held sway since the Peace of Westphalia of 1648, but he did not want a total defeat of England, which would have left the way open for France to impose its will on Spain. Initially reluctant to allow Spanish diplomacy to act independently of France, his views on this point changed radically after the French Revolution of 1789.

In Floridablanca's case, the diplomatic and political transformation of the map of Europe occasioned by the French Revolution meant the loss of his prestige and power. The new orientation of Spanish diplomacy after 1789, the economic crisis of that same year, poor cereal harvests and food shortages, the count's policy of a '*cordon sanitaire*' for fear of revolutionary 'contagion', and the move to discredit him initiated by the Count of Aranda all persuaded him to present his *Memorial* of 1788 announcing his resignation, although Charles III, who was to die only months later, did not accept it. Charles IV kept him at the head of the secretariats of State and of the Bureau, but his position had now become insecure.

Floridablanca's dismissal in 1792 was accompanied by an institutional reform consisting of the suppression of the *Supreme State Junta* and the re-establishment of the *Consejo de Estado* (State Council). The Count of Aranda was appointed as dean of the State Council and replaced Floridablanca as interim secretary of the Bureau. The banished Floridablanca went to the home of his brother Francisco in Hellín, where he was arrested and

taken to the Citadel of Navarre. Accused of abuse of power and misappropriation of public funds for the financing of the Canal of Aragon, he had to face charges of overall political responsibility. The same year, 1792, he was favoured by the fall of Aranda, who was imprisoned in his turn in the Alhambra in Granada. Godoy had now taken over the reins of power. In 1795, with the Peace of Basel, he was absolved of any political responsibility and the injunction on his goods was lifted, although he did not recover his freedom until 1808, after the abdication of Charles IV.

He was in Murcia when he received the news of the Napoleonic invasion. The French Revolution had toppled him from power, but Napoleon now designated him as representative of the Provincial Junta of Murcia, and in October that year he was elected president of the *Central and Governmental Supreme Junta of the Kingdom*, which wielded sovereign authority until the return to Spain of Ferdinand VII, captive in France. The *Central Junta* moved to Seville. Despite his advanced age and imminent death, he was neither a fleeting figure nor a purely symbolic president. He drew up the *Manifesto of the Spanish Nation* in October 1808, inspired the text of the *Regulations for the System of Provincial Juntas* published in 1809, and he should also be attributed, in spirit if not in the letter, with the *Regulations for Internal Government* of September 1808.

He died in Seville on 30 December 1808 and was buried in that city's cathedral with the honours of an Infante of Castile. Among other distinctions, he had been awarded the Grand Cross of the Order of Charles III (28 March 1783) and that of a knight of the Illustrious Order of the Golden Fleece (28 February 1791). [P. G. P.]

Excerpt from: J.M. Vallejo García-Hevia, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I Count of Gausa and I Marquis of Villar de Ladrón
(Elvetea, Navarre, 1719 – Royal Palace of El Pardo, Madrid, 1785)

Born in Elvetea, a locality in the Baztán Valley, in 1719. Since his family was not rich and he was not entitled to inherit under the local laws, he went to seek his fortune at court. There was a coterie of Navarrese courtiers and financiers in Madrid, among them his first cousin José Ignacio Goyeneche, who helped the well-educated young man to obtain his first job at the finance secretariat in 1738. In 1739 he joined the Congregation of Saint Fermin of the Navarrese, a pious institution that agglutinated the Navarrese living in Madrid. His personal qualities combined with growing experience to enable him to rise in the administration. He also ascended in social rank when he was admitted in 1749 to the Order of Calatrava under the auspices of Juan Francisco de Goyeneche, Marquis of Ugena, the business partner of the merchant Ignacio Clemente y Ugarte. In 1749, he married the latter's daughter, Javiera Ignacia Clemente Leoz.

As he rose in the finance secretariat, he gradually distanced himself from the Navarrese circle and the court intrigues centred on Isabella Farnese. He had excellent masters and patrons, especially the Marquis of La Ensenada, and so took part in the reforms and economic recovery initiated by Philip V after the Peace of Aix-la-Chapelle. By the time of the death of Ferdinand VI, he was a prestigious figure in the finance secretariat. In 1760 he was appointed as assistant to the Marquis of La Ensenada in the supreme finance secretariat, and in 1763 he became the assistant of the Marquis of Esquilache, who was implementing Campomanes's reform programme. In 1765, he went to Parma and returned to Madrid with Maria Luisa of Parma, married by proxy to the Prince of Asturias, and he also accompanied the Infanta María Luisa to the court of Vienna for her marriage to the future Archduke Leopold II. It was for this service that the empress of Austria, Maria Theresa of Habsburg, awarded him the title of Marquis of Villar de Ladrón.

In 1766, after the Esquilache riots, a new team was needed to satisfy the demands that had sparked off the revolts while continuing the reforms already undertaken. Charles III surrounded himself with unconditional supporters. Esquilache was replaced by Múzquiz in the finance secretariat, and by Muniaín in that of war. The Count of Aranda replaced Floridablanca in the chair of the Council of Castile, and Floridablanca became his fiscal advocate. The new team upheld continuity, resulting in what were called the *realizaciones* (accomplishments) of Charles III.

As finance secretary, Múzquiz introduced the lottery to increase state revenue, and stimulated agriculture, trade (franchises and exemptions) and industry. He supported Pablo de Olavide in the settlement of Sierra Morena, a plan he had devised with Campomanes. The settlement of these lands was one of the largest projects in the agrarian policy of the eighteenth century. La Carolina named him its honorary mayor in 1767, and has maintained the custom to this day with every finance minister. He supported the creation of the economic societies, and took part personally in the financing of projects for economic development, like the promotion of mulberry production on the lands he owned in Sueca (Valencia), where what are known as the 'Múzquiz' irrigation canal and mill are still to be seen. Also worthy of mention, owing to its significance, was the part he played in the expulsion of the Jesuits by the Pragmatic Sanction of 29 January 1767, and his involvement in the purchase of new premises for the San Fernando Academy of Fine Arts.

On 4 July 1776, the United States of America declared independence from Britain. France very quickly supported the revolutionaries, whereas Spain was more hesitant owing to the possible consequences for its own colonies. Finally, Spain went to war with England in 1779, but without forming an alliance with the American rebels or recognising the new state, despite some collaboration with them. In 1778, the reforms continued with the publication of the *Decree of Freedom of Trade* with America, which greatly boosted the development of Cádiz and Barcelona. Barcelona tripled its volume of trade and saw the arrival of the new textile industry.

In 1779, he argued in favour of the creation of the future Banco Nacional de San Carlos. He, Floridablanca and Gálvez drew up the *Provisional ruling of His Majesty for the founding and direction of a national bank of Spain and America*, citing financial support for the state as the principal justification for such a step, together with the possibility of satisfying the demand for liquidity by creating paper currency to compensate for interruptions in the arrival of American bullion amidst naval confrontations with England.

In 1780, he was appointed war secretary and State Councillor. The attempt to recover Gibraltar failed, and the growing needs of the Army and Navy led the government to issue a new type of debt, the *vales reales* (royal debentures), to back the loan of nine million *pesos de vellón* advanced by a consortium of bankers. The need to regulate and redeem them, combined with the intrinsic attractions of the project, led to the creation of Banco Nacional de San Carlos by a Royal Decree of 15 May 1782. Once more, Múzquiz showed a personal interest by buying shares. The war ended in 1783 with the Peace of Versailles. Spain recovered Minorca, but definitively lost Gibraltar and Florida.

Exhausted and aging, Múzquiz relinquished his posts as finance and war secretary at the age of 64. His services were acknowledged with the Grand Cross of Charles III (1781) and the concession of the title of Count of Gausa in 1783. The deaths of friends and relatives that year undermined his health. He died at the royal palace of El Pardo on 21 January 1785. His friend and protégé Cabarrús read the *Eulogy to His Excellency the Count of Gausa* at the General Assembly of Madrid's Royal Society of Friends of the Country. In it, he praised the count's solid expertise, prudence, honourability, neutrality, efficiency, industry and popularity. In 1825, Canga Argüelles rated him as one of the most important finance ministers alongside Ensenada, Colbert, Necker and Pitt. [P. G. P.]

Excerpt from: S. Alcalde de Oñate, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

José de Toro-Zambrano y Ureta
(Santiago de Chile, 1727 – Madrid, 1804)

He was the second child of Carlos Toro Zambrano Escobar and Jerónima de Ureta. As a young man in Santiago, he started in trade with his younger brother, Mateo, who in 1810 was to be appointed president of Chile's first governmental assembly. José came to make a small fortune, which persuaded him to take up permanent residence in Spain in order to continue his commercial career. In Madrid, his business activity was centred on defending the

interests of the Captaincy-General of Chile. In 1772, the city council of Santiago de Chile appointed him as its attorney before the Court of Charles III. Thanks to his intercession, a Royal Order was sanctioned in 1774 granting free currency trading among the ports of the Captaincy-General of Chile, so benefiting coastal shipping routes. He also secured permission to make Valparaíso a port of call, with loading and discharge of goods, for the ships that sailed annually from Spain to El Callao.

In Madrid he became friendly with personalities like Pedro Rodríguez Campomanes. He was also interested in tracing the genealogical lineage of the Toro family, which came from Fuente del Mestre in Extremadura.

In 1782, Banco Nacional de San Carlos was created for the repayment of royal debentures and the fulfilment of credit functions. The bank was directed by Francisco de Cabarrús, and José de Toro-Zambrano was one of its architects, as well as an important shareholder. On 15 February 1783, he was appointed honorary biennial director in representation of the nobility. In recognition for his work at the bank, Charles III made him an honorary minister of the Council in the Royal Commission for Trade and Currency. In 1785, he was decorated with the Knight's Cross of the Order of Charles III. It was during the same period that he was appointed secretary to the Holy Office in Madrid. In 1785, he made a three-year loan to the city council of Madrid for the purchase of corn to palliate poor harvests. The council made him a *regidor* (alderman) in 1787.

The Chancellery of Valladolid granted him the title of a nobleman in 1788, and he was further recognised as a member of the nobility of Madrid in 1789. This satisfied his longing for admittance to the aristocracy. He did not marry or have children, but he devoted his energies to the upbringing of his nephews. He died in Madrid at the age of 77. [P. G. P.]

Excerpt from: V. Peralta Ruiz, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III Marquis of Matallana
(Segovia, 1738 – Madrid, 1817)

The son of Rodrigo de Torres y Morales, first Marquis of Matallana, and Isabel Cayetana Ruiz de Rivera (Mexico, 1704). Very little is known about the early part of his life. He joined the Order of Calatrava when still very young, and dedicated himself to business ventures. He took part in 1782 in the creation of Banco de San Carlos, of which he was a shareholder and became a director in 1783.

His diplomatic career began in 1783 when he was appointed minister plenipotentiary at the Court of Parma. In 1790 he was transferred to Naples as extraordinary envoy and minister plenipotentiary. After a brief spell in Spain, he returned to Naples in 1791, where he found himself in a difficult situation owing to the tense relations between the monarchs of Spain and the Two Sicilies, which had worsened with the Marchioness of Matallana's intriguing against the Queen of Naples.

In 1793, he requested permission to return to Spain. He was chosen as ambassador to Venice in 1795, but the Marchioness of Matallana was arrested for her implication in the Malaspina plot and confined to the convent of Monterrey in Galicia. In 1796 she was banished to Italy and forbidden to reside with her husband while he was performing official duties.

After the occupation of Venice by the French troops in 1797, he left for Parma, where he refused a posting as ambassador to Russia and asked to retire in order to be able to join his wife. His resignation was accepted, and he was awarded honours and the salary of a State Councillor on condition that he live outside Spain. The Marquis and Marchioness stayed in Italy for several years until the return of Ferdinand VII, who put an end to their exile. They disembarked in Barcelona in 1814 and settled in Madrid.

In 1771 he had married María Fernanda O'Connock y Magesie, of an Irish family, lady-in-waiting to Maria Luisa (1795). [P. G. P.]

Excerpt from: D. Ozanam, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, XIII Count of Altamira
(Madrid, 1756 – 1816)

The eldest son of Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, Count of Altamira, and Concepción de Guzmán Guevara y Fernández de Córdoba, the daughter of the Count and Countess of Oñate, he inherited all his parents' titles, manors and entailed estates. He married twice. He was first married in 1774 to María Ignacia Álvarez de Toledo, the daughter of the Marquis and Marchioness of Villafranca, with whom he had six children, and again in 1806 to María Magdalena Fernández de Córdoba, the daughter of the Marquis and Marchioness of La Puebla de los Infantes, with whom he had no descent. He died in Madrid in 1816 at the age of 60. All authors have emphasised his short stature. Goya's portrait of him as director of Banco de San Carlos shows him seated in a chair, but this does not succeed in disguising his height.

With a doctorate in civil and canonical law from the University of Granada, he had cultural leanings and would attend the discussions that took place at the home of the Count of Campomanes, where he met certain leading figures of the Enlightenment like Cabarrús, Jovellanos and Floridablanca. He decided to catalogue his rich family library, entrusting the task to his librarian Pablo Recio. He was also a member of the Academy of Fine Arts. He collaborated actively with Cabarrús on the creation of Banco de San Carlos, of which he became one of the biennial directors in 1783.

He was one of the richest and most powerful men of his time. Before the Peninsular War, he made a great effort to manage his landed property well. In the 1770s, he applied for royal permission to return the 'principals' on the leaseholds of the estates of Astorga and Baena, paying the creditors with royal debentures. The operation was carried out in 1801. However, the financial restructuring of his estate was hindered by two circumstances: the construction of his palace by Ventura Rodríguez in 1771, and above all the expenses occasioned by the wars. When he died, his estate was practically bankrupt.

Through his entailed estates, he held a number of titles and posts whose duties were often performed by delegates. These included the positions of *adelantado mayor* (governor) of the Kingdom of Granada and *alguacil mayor* (head bailiff) of the Court and House of Trade. He was moreover a knight of the Order of the Golden Fleece, a holder of the Grand Cross of the Order of Charles III, a gentleman of the King's Chamber and the monarch's chief equerry, and a member of the State Council.

He played an important role in the Peninsular War. He was the only grandee of Spain who refused to take part in the Assembly at Bayonne, and neither did he accept the designation of Joseph I as king of Spain. He did not participate directly in the events of 2 May 1808, but his household did. Under the orders of his major-domo, they managed to halt the French advance along Calle de Alcalá. The popular uprising led to the establishment of the Provincial Juntas, which were coordinated by the Supreme and Governmental Central Junta formed in Aranjuez in 1808. As a civic entity, Madrid was represented on the Central Junta by Floridablanca, whom Altamira succeeded upon his death. The goals were not only to restore Ferdinand VII to the throne, but also to lay solid and permanent foundations for good government in a spirit of reform. He was a convinced patriot and a faithful servant to the Supreme Junta, though he did not align himself with its most conservative members. Like other members of the Central Junta, the "worthy and respectable Count of Altamira", as Jovellanos called him, had problems with an accusation of misappropriation of public funds. When the Junta moved from Seville to the Isle of León in Cádiz, its members were arrested and imprisoned. Condemned to death by Napoleon, Altamira was banished from court by Ferdinand VII. [P. G. P.]

Excerpt from: A. Gutiérrez Alonso, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Miguel Fernández Durán y López de Tejeda, II Marquis of Tolosa
(Toledo, 1720 – Madrid, 1798)
Biennial Director of Banco de San Carlos
1783-1787

He was very young when he succeeded to the title of Marquis of Tolosa, as his father died on 11 October 1721, a year after his birth. Little is known of the Marquis's

biography, and the scant data compiled in these notes come from those published by Nigel Glendinning and José Miguel Medrano (*Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Banco de España, Madrid 2005, pp. 106-108). In 1749, when he was 29 and a *Mayordomo de Semana* (member of the permanent retinue) to H.M. the Queen, he married the daughter of the Marquis and Marchioness of Perales, Doña Antonia María Pinedo y Velasco, with whom he had several children. A knight of the Order of Calatrava from 1749, he was also *Mayordomo de Semana* to King Charles III, who granted him the habits of three Military Orders. He inherited important works of art, among them thirty-one tapestries and paintings by major artists like Dürer, Pedro de Vos, Tintoretto and Guercino, according to the information compiled in the "Liquidation, accounting, partition and division of the goods and chattels of Don Miguel Fernz. Durán".

He was a biennial director of Banco de San Carlos from 1783 to 1787. The date of his death is unknown. [División de Conservaduría, Banco de España]

Sources and bibliography: Nigel Glendinning and José Miguel Medrano. *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*. Banco de España, Madrid, 2005, pp. 106-108. Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. www.ramhg.es (last consulted October 2020).

Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez
(Santiago de Compostela, 1730 – Madrid, c. 1796)

He studied in Salamanca, where he read logic, physics and mathematics for three years at the Royal College of the Society of Jesus before graduating in law from the University in 1854. He was a vice-rector, a deputy and a member of the Academy of Jurists. After competing for professorial chairs in the Legal Code at this university and that of Valladolid, he chose to follow his father's political career in the Royal Military Revenue, and he was appointed War Commissioner in 1763.

He lived in Seville, where his father was the royal representative in the city and superintendent of Andalusia. There he was inducted as an honorary member to the city's Royal Academy of Belles-Lettres (1762), took part in Olavide's discussion groups, and became involved with the work of the Sevillian Economic Society. He was the prototype of the Enlightenment man, playing an active role in Seville's cultural life with the help of Olavide and Jovellanos.

Olavide gave him the task of administering the guilds of Seville. This he performed efficiently, drafting an important report on the need to "foment credit for the arts and esteem for artisans" in line with Bernardo Ward's proposal in the *Proyecto Económico* (Economic Project) of 1762, and supporting Jovellanos's campaign to create weaving schools in Seville to revitalise the textile industry, especially silk.

Following the death of his parents, the imprisonment, trial and condemnation of Olavide between 1776 and 1778, and the departure of Jovellanos for Madrid, he fell into a period of self-neglect from which he managed to emerge after his later marriage to Catalina de Urreta y Larumbe. After playing a part in the establishment of the Andalusian saltpetre factories, he was sent in 1783 to Madrid, where he entered the Order of Charles III.

On 27 December 1784, he was appointed a biennial director of Banco de San Carlos by royal designation. Throughout 1785 and 1786, he was in charge of ensuring supplies, victuals and clothing for the Army and Navy, part of the bank's registered duties, in the regions of Old Castile, New Castile, Vizcaya, Navarre, Burgos and Santander. After the attacks on Cabarrús, the creator of the bank and its director in 1782, he sided with the Marquis of Hormazas, Jovellanos and the Duke of Híjar, defending Cabarrús, his conduct and his selfless dedication to the bank. In 1778, he was promoted to the rank of organising commissioner. He died in Madrid in about 1796. [P. G. P.]

Excerpt from: J. M. Teijeiro de la Rosa, *Diccionario biográfico español*, Madrid. Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Juan de Piña y Ruiz de Cárdenas
(Murcia, 1747 – 1820)

The son of Gaspar de Piña y Fernández Andrade, a native and sometime mayor of Murcia, and Teresa Ruiz de Cárdenas, from Orihuela (Alicante).

He was a seaman, but he left the Navy to join the Ministry of Marine, to which his father (the superintendent for Toro and Cuenca) and uncle both belonged. In his new career, he appears in 1780 as a war commissioner, and in 1798 reached the rank of commissioned superintendent of the Army.

He was one of the principal shareholders of Banco de San Carlos, created in 1782 as a private bank under royal protection. In the General Assembly of December 1785, he was appointed biennial director in representation of the nobility, a post in which he remained through 1786 and 1787. In 1791 and 1792, he was appointed as the bank's commissioner. His duties during these years involved the inspection of the provisions and clothing for the Army, Navy and prisons, one of the bank's registered concessions, in Andalusia, Extremadura and Murcia. He made various proposals for improvements in tenders, infrastructure works, regulations, etc.

He married María García de García, with whom he had one daughter, Mariana. He died in retirement in Murcia, his native city, in 1820. He belonged to the Order of Santiago. [P. G. P.]

Excerpt from: J.M. Teijeiro de la Rosa, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Cabarrús y Lalanne, Francisco (François), Viscount of Rambouillet and I Count of Cabarrús
(Bayonne, France, 1752 – Seville, 1810)

As a historical figure, Cabarrús achieved prominence during the reigns of Charles III and Charles IV as one of the writers of the second generation of the Spanish Enlightenment specialising in matters of economic policy, and also as a financial planner, for it was he who created the *vales reales* (royal debentures) in 1780, during the war against the British, and who also helped to found Banco Nacional de San Carlos, the first bank in Spain empowered to issue notes. In 1790, he lost his political and social influence. He was rehabilitated by Godoy after years of serious difficulties that were never fully clarified, including trial and imprisonment. After the French invasion of 1808, Joseph Bonaparte appointed him as finance minister, and he still held the post when he died in Seville in 1810.

He was born in Bayonne in 1752 to a family of traders and seafarers of Navarrese origin. He went to Valencia in 1771 to gain proficiency in Spanish commercial practice at the business of Antonio Galavert. Shortly afterwards he secretly married Galavert's fourteen-year-old daughter, María Antonia, meeting opposition from both families. They had one daughter, Teresa, and two sons.

In 1773, he moved to Carabanchel de Arriba, a village near Madrid, where one of his wife's relatives, Pierre Galavert, had a soap factory. He is known to have gone into business fairly early, as he had dealings with Viuda de Lalanne e Hijos from at least 1775 that involved drafting letters of exchange and exporting silver coinage. He went into association with Jean Aguirre, a wool merchant and the cashier of the Imperial Canal of Aragon. Among other enterprises, they were active in the export of wool to France and England. He also associated with Lacouteulx, one of the most important of the companies engaged in the trade between Cádiz, Rouen and Paris.

While he prospered as a trader and banker, he found his way into one of the principal circles of power, that of the *Ilustrados* or 'Enlightened'. He joined the Sociedad Económica Matritense in 1776. During the regular gatherings for discussion at the home of Pedro Rodríguez de Campomanes, he met Jovellanos, with whom he began a friendship that he maintained until the years of the Peninsular War. Cabarrús was far more cultured than was usual among the merchants and bankers of his time, and he made an effort to move from purely commercial circles into the ideological and political elite.

In 1779, motivated by the American War of Independence, Spain and France went to war with England. The government soon found itself faced by the need to cover the costs of the war. Moreover, the British naval blockade had diminished the shipments from the Indies, and the cash circulating in Spain had therefore shrunk considerably. It was then that Cabarrús had the idea of the *vales reales*, a cross between public debt and paper currency, and persuaded the finance minister of the time, the Count of Gausa, to issue them with the threefold purpose of attracting revenue for the Treasury, serving as means of payment for the public (at least for

transactions of some size), and providing their holders with a sufficiently attractive annual interest of four per cent. There were three issues during the reign of Charles III (1780, 1781 and 1782). Thanks to his initiative and conviction, Cabarrús managed to involve some important intermediaries in the operation, mostly French merchants with businesses in Madrid and Cádiz.

Uncertainty over the outcome of the war brought down the price of the *vales reales* towards the end of 1782. Banco Nacional de San Carlos had already been founded in June that year. The bank was the result of Cabarrús's personal determination to set up an official credit institute in the form of a company limited by shares whose functions would include issuing banknotes and advancing resources to the State, principally by administering provisions for the Army, providing credit for the Monarchy's expenditure abroad, and discounting and negotiating bills of exchange with private individuals. An additional objective was the financing of public works projects, but the principal one was the payment in silver of the *vales reales*. In 1784, Banco de San Carlos was awarded the monopoly on the yield of the silver mines, which ensured it substantial profits, and another financial project was realised in 1785 with the creation of the Compañía de Filipinas (Philippines Company), in which Banco de San Carlos made an important investment. Both projects contradicted the economic liberalism that Cabarrús defended. In the decade from 1780 to 1790, he must have become one of the most socially and economically influential people in Madrid outside the circle of the grandees of Spain, but he was also starting to grow unpopular. Various blows combined to put an end to his success.

In 1789, after the death of Charles III, the finance minister Lerena, a personal enemy of Cabarrús, called on the shareholders to convene an extraordinary general assembly to examine his management of the bank. Cabarrús was dismissed along with the bank's other directors, and was imprisoned soon afterwards on a remote charge of currency smuggling supposedly committed in his youth.

The political circumstances had changed with the succession of Charles IV and the commotion caused by the Revolution in France, a situation which the enemies of Enlightenment tendencies tried to make the most of. Cabarrús lost support at court, and his prosecution continued its course under civil jurisdiction. He was in prison for five years without the case ever coming to trial. He was released in 1795 and reinstated as *ex officio* director of Banco Nacional de San Carlos after the magistrates had detected irregularities in the indictment, and after the new finance minister, Diego de Gardoqui, had withdrawn the charges against him. This change in his situation coincided with the end of the war against the French Convention and Godoy's realignment of domestic policy with Enlightenment positions.

Godoy fell temporarily into disgrace, but when he regained power with the support of the most reactionary party, he dismissed and imprisoned the Enlightenment ministers. Cabarrús was banished to Burgos. Between 1801 and 1807, he devoted himself to various industrial projects in Barcelona. When the popular uprising against the French troops took place in 1808, he was reunited with Jovellanos in Zaragoza. Cabarrús declared his support for the legitimist cause, but was attacked a few days later by a group of rebels on account of his French origin, or perhaps because of his notorious anti-traditionalism. This event was apparently decisive in modifying his outlook, and he now espoused the cause of Joseph Bonaparte, who appointed him as his finance minister in July that year. He was still in office when he died in Seville in 1810. [P. G. P.]

Excerpt from: P. Tedde de Lorca, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia.

Juan Agustín Ceán Bermúdez
(Gijón, 1749 – Madrid, 1829)

From a modest family, he studied grammar and Latin in Gijón, and afterwards philosophy and humanities at the Jesuit college of San Matías in Oviedo (1762-1764). From 1764, he accompanied Jovellanos, to whom he was related, first to Alcalá de Henares and then, in 1768, to Seville. It was there that he began his training in the fine arts, and in particular in painting under Juan Espinal, with whom he created a Public School in 1769 that eventually became an Academy of Three Noble Arts thanks to the support of Francisco de Bruna and Pablo de Olavide. In 1776 he went to Madrid to perfect his painting under Anton Raphael Mengs, who in just four months exerted an enormous influence on his assimilation of the Neoclassical aesthetic and grounded his criterion on artistic and archaeological studies.

With the appointment of Jovellanos in 1778 as provost of the Royal House and Court, Ceán returned to Madrid and started to devote himself to the study of art, compiling the work of Spanish artists and foreigners who had worked in Spain. In 1783, he was appointed official to the Secretariat of Banco de San Carlos, and in 1786 he rose to the position of chief clerk under the directorship of Francisco Cabarrús. A year later, he married Manuela Margarita Camas y las Hevas. Among his friendships in those years were Leandro Fernández de Moratín and Francisco de Goya, who portrayed him on two occasions.

After the downfall of the Count of Cabarrús, he was sent in 1791 to the Archive of the Indies in Seville, where he took advantage of his post to continue compiling data on Spanish artists. In 1797, after Jovellanos was appointed Minister of Grace and Justice, Ceán returned to Madrid as officer of Grace and Justice for the Indies. In 1798 he was elected an honorary member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Two years later, he published his *Historical Dictionary of the Most Illustrious Professors of the Fine Arts in Spain*, his most important work, unprecedented in the art historiography of Spain.

With Jovellanos's banishment in 1801, Ceán returned to the Archive of the Indies, his third period in Seville. He devoted most of his time to study and research on the history of art and antiquities. As a correspondent member of the Royal Academy of History, he helped to form the collection of Spanish inscriptions.

He returned to Madrid in 1808 and lived there until his death. In 1810, he was forced to accept the post of Divisional Head at Joseph Bonaparte's Ministry of Ecclesiastical Affairs. On 10 January 1812, he was admitted to the Academy as a supernumerary member, and on 5 June he was inducted with numerary status. That same year, the Royal Academy of History commissioned him to write the biography of Jovellanos, a work that has been the main source for later biographers. From then on, Ceán was very active in the Royal Academy of History. When it was reorganised after the end of the French invasion, he was attached to its Committee of Antiquities, one of whose aims was to re-establish the Inspection of the Antiquities of the Realm. This faculty was granted to the Academy by a Royal Charter of 6 July 1803, one of the first pieces of legislation in Europe for the protection of monuments. To make the inspection more effective, Ceán presented the preface to the *Summary of the Roman Antiquities in Spain pertaining to the Fine Arts*, which it was agreed to publish in 1818. For this major work, his main source was the Archive of the Royal Academy of History. He continued his studies in art history, and his many other publications include the *History of the Art of Painting*, written between 1822 and 1824.

In 1824, he was named a councillor of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Two years later, José Madrazo, the director of the Lithographic Establishment, called on him to write the *Collection of the Portraits of the Kings of Spain*, which he was unable to finish, and was continued by José Musso y Valiente. In 1829, the four volumes of Eugenio Llaguno's *Notices on the Architects and Architecture of Spain* appeared, enlarged and documented by Ceán. This was the first scientific study of Spanish architecture.

A few days after Ceán's death, Ferdinand VII issued a Royal Order on 21 December 1829 decreeing that the Royal Treasury should finance the printing of the *Summary of the Roman Antiquities in Spain*, the first overall work on Hispano-Roman antiquities to appear in the country. Published in 1832, the proceeds from the work were to go to his family. [P. G. P.]

Excerpt from: J. Maier Allende, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Ferdinand VII
(El Escorial, 1784 – Madrid, 1833)

The ninth child of Charles IV and Maria Luisa of Parma. The premature deaths of his brothers, the twins Carlos and Felipe, put him in line to succeed his father on the throne. In 1789, he took the oath as Prince of Asturias at the church of San Jerónimo el Real. The prince's education was far from excellent, but he was not ignorant or contemptuous of culture. In his youth, he took a liking to chemistry and the experimental sciences in the laboratory placed at his disposal, run by the scientist Gutiérrez Bueno. He took pains to increase the size of his library, and he knew enough French to be able to translate texts from that language. He was keen to see the economic state of his kingdom for himself, and wrote about it in his travel diaries. Moreover, he was interested in the arts, continuing his father's tradition, and it was during his reign that the Prado Museum and the Conservatory of Music were founded in Madrid.

However, the image transmitted by his contemporaries is one of a vulgar man lacking in any kind of grandeur. Those who dealt with him described him as weak, easily influenced, hypocritical, mistrustful, timid, cowardly and incapable of feeling affection for others. He was extremely conscious of his elevated status and worried about his public image, as well as opinionated and authoritarian. Mesonero Romanos said of him that he was possessed of a selfish cunning that allowed him to make use of men of all kinds.

His role at court was insignificant until his marriage to Maria Antonia of Naples in 1802. Under the influence of his wife, he started to take an interest in politics. He did nothing without intrigue, aided by what we might call a 'Fernandine faction' formed by Canon Escóiquiz and a group of aristocrats. The main goals were to prevent Godoy from blocking his passage to the throne, put an end to the Enlightenment reformism of the last years of Charles IV's reign, increase the weight of the aristocracy in the government, and satisfy the aspirations of the clergy.

Taking advantage of the serious economic difficulties Spain was experiencing in the early nineteenth century and the strong diplomatic pressure of Napoleon, who enforced the terms of the treaty of 1796 to commit Charles IV to the war against England, Ferdinand's faction launched an offensive against Godoy. It was based on a propaganda campaign financed by Ferdinand himself which compromised the sovereigns, especially the queen, whose sexual depravity was held to be responsible for all the kingdom's ills.

In 1807, the Fernandines advanced a step further in their plan to get rid of Godoy and at the same time win the support of Napoleon. Charles IV was alerted, and ordered the Prince of Asturias's room to be searched. Papers were found that revealed the plot. The legal proceedings known as the 'Trial of El Escorial' commenced, the prince confessed, and the episode ended with Charles IV pardoning his son. The populace, misinformed about what had really happened, thought it unlikely the Prince of Asturias would take part in an operation against the king, and put it all down to a manoeuvre by Godoy to blacken the name of the "innocent prince". The failure of the conspiracy thus turned immediately into success for the Prince of Asturias.

After the events of El Escorial, the Fernandines could not have been better regarded by public opinion. Seizing the opportunity offered by the attempt to transfer the Court to the south of the Iberian Peninsula, a precaution against unexpected actions by the French troops then entering Spain, they therefore organised the events known as the 'Aranjuez Mutiny'. The mutiny deposed Godoy and ended with the abdication of Charles IV. Napoleon offered to arbitrate, though his real intention was to annex the realm. He made all the members of the royal family go to Bayonne, and there forced Ferdinand VII to return the crown to Charles IV, who was induced in turn to abdicate in his favour. It was with great ease that Napoleon won the Spanish crown.

Ferdinand VII remained in Valençay from May 1808 to March 1814, when the Peninsular War came to an end. Ferdinand's conduct during this time was one of complete submission to Napoleon, and he made no attempt to contact the Spaniards who were fighting in his name. In 1813, however, there was an unexpected turn of events. Napoleon needed to end the war in Spain in order to have more troops at his disposal, so he negotiated a treaty with Ferdinand VII. To make sure he accepted it, he promised to allow his return to Spain as absolute monarch. The Treaty of Valençay was not ratified by the constitutional regency, the executive power legally established in Spain, but Ferdinand VII's return was authorised as it signified victory over Napoleon. He returned greatly fortified, for he was the "legitimate" king by contrast with the "intruder" Joseph Bonaparte, and above all he was the "innocent prince", free of responsibility for the nation's evils, who had nevertheless sacrificed himself for it by enduring harsh captivity.

During the king's absence, the *Cortes* (parliamentary assembly) of Cádiz had resolved the crisis of the traditional Spanish monarchy by transforming it into a constitutional monarchy through the Constitution of 1812. Ferdinand VII and his supporters would not accept this solution. The promise made to him by Napoleon and the manifest antipathy shown for the work of the Cádiz parliament by the Duke of Wellington, the man with the greatest military power in Spain at that point, smoothed the way for Ferdinand to repeal the Constitution, declare the decisions of the Cádiz parliament null and void, and restore the absolutist monarchy in 1814.

Ferdinand VII never accepted the Constitution of 1812 or any other representative system, whatever its nature. Nevertheless, the uprising of Riego forced him to endorse it, although he immediately fostered a number of operations aimed against it. The rest of his reign was characterised by personal insecurity mingled with a visceral hatred of the liberals and constitutionalism. He repealed the Constitution again in 1823, this time with the decisive military intervention of a foreign army, the 'Hundred Thousand Sons of Saint Louis', agreed upon by the European powers at the Congress of Verona the previous year.

While it would be inexact to speak of a complete victory of the absolutists in 1814 and 1823, the general impression was that the traditional absolute monarchy was back, incarnated in a monarch who was endowed with full powers limited only by Catholic doctrine and the traditional laws guaranteeing the privileges of certain persons and territories. The political system created by Ferdinand VII was characterised by the personal assumption of royal power, a markedly counter-revolutionary spirit and the systematic implementation of harsh repression.

To save their lives or avoid going to prison, those liberals who could went into exile, mostly to France and England. This political exile, together with the failed attempts of the liberals to rouse the Spanish population against absolutism, constituted the defining features of this monarch's reign. Other occurrences of paramount importance were the loss of America, with the exception of Cuba and Puerto Rico, and Spain's regression on the international stage.

In 1826, in the face of dual opposition from the liberals and the ultra-royalists, Ferdinand was forced to agree to a policy of reforms aimed at modernising the administration. The executors were the so-called "moderate" or "pragmatic absolutists", individuals with Enlightenment ideas who firmly supported the absolute monarchy, although their fidelity to the king would perhaps make it more appropriate to refer to them as "Fernandines". Among them were Martín de Garay, García de León Pizarro, Cea Bermúdez, the Count of Ofalia, López Ballesteros and Javier de Burgos. Their measures, which included such appreciable reforms as the creation of the Cabinet of Ministers and the Ministry of Public Works, the mining laws, the Code of Commerce and the foundation of the Madrid Stock Exchange, were aimed at guaranteeing the survival of the Fernandine regime. In 1827, prompted by discontent among peasants, artisans, clerics and local dignitaries, Ferdinand visited Catalonia after the revolt of the *Agraviats* (Aggrieved) or *Malcontents*, and then went on to Navarre and the Basque Country. The enthusiastic welcome of the population convinced him of their fidelity. By the time he returned to Madrid, he had regained much of his lost popularity. The more moderate royalists thought channels might now be opened for participation in power, but the master guidelines of royal policy did not move an inch.

One of the great problems of his reign was the succession. His first three wives left him no descent. By his fourth wife, his

niece Maria Christina of Bourbon, whom he married in 1829, he had two daughters, Isabel and Luisa Fernanda, but no male heir. Months before the birth of the first, who was to reign with the name of Isabella II, he published a Pragmatic Sanction (March 1830) suppressing the Salic Law, in force in Spain since 1713, and re-establishing the Castilian law of succession, whereby if there was no direct male heir, the women of highest degree and lineage could reign without having to defer to males further from the direct line. This was opposed by the ultra-royalists, who were in favour of his brother, Carlos María Isidro, whereas the moderate absolutists and the liberals supported the Sanction. After 1830, Spanish politics entered a phase of turmoil between the so-called "Carlists" and the "Isabellines" or "Christines".

The question of succession apart, the liberals also continued with their attempts to bring about political change, borne along by the atmosphere created in Europe by the revolutionary movements of 1830. Various actions were attempted, all failures, and many of those involved in them were executed. Especially notorious were the cases of Mariana Pineda and General Torrijos.

Ferdinand VII died on 29 September 1833. Queen Maria Christina assumed the regency until her daughter Isabella II came of age. [P. G. P.]

Excerpt from: E. La Parra López, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Pedro Sáinz de Andino
(Alcalá de los Gazules, Cádiz, 1786 – Madrid, 1863)

He took his degree in law at the University of Seville, earning his doctorate in 1806. Constitutionalist in his ideas, the return of Ferdinand VII drove him into exile in France. He returned to Spain during Ferdinand's second phase of absolutism, when he held important offices.

He was an enormously copious legislator. In November 1827, he wrote a letter to the finance minister, Luis López Ballesteros, offering to draw up a Code of Commerce (1829), which he drafted personally. He was also the author of the Law for the Founding of Banco de San Fernando (1829), the precursor of Banco de España, and its internal regulations (1832), as well as the Law of Prosecution on Businesses and Commerce (1830) and the Law for the Foundation of the Madrid Stock Exchange (1834). Underlying all Sáinz de Andino's mercantile legislation is the ultimate goal of favouring the formation and development of large mercantile companies and the investment of foreign capital. He acted as advisor to the minister López Ballesteros, and issued several judgements in this capacity.

Although his fame comes from the drafting of the Code of Commerce of 1829, mercantile legislation was not his only interest. He also worked intensively in the areas of administrative and criminal law, one example being the 'Exposition on the political situation of the Kingdom and means for its restructuring' of 1829, written at the behest of the king. Also worthy of note is his exposition to the king of October 1830 on the creation of an interior ministry and the centralisation of all the state income in the Internal Revenue.

He was a minister and fiscal advocate of the Internal Revenue Council, an honorary member of the Chamber of Castile, a knight of the Order of Charles III, and a senator of the realm, as well as a full member of the Academy of History and a holder of the Grand Cross of Isabella the Catholic. [E. S. G.]

Sources and bibliography: *Diccionario biográfico español*, t. XLV, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013, pp. 67-70; Miguel Artola Gallego (dir.): *Enciclopedia de Historia de España*, v. 4, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Isabella II
(Madrid, 1830 – Paris, France, 1904)

María Isabel Luisa de Borbón y Borbón was the eldest daughter of Ferdinand VII and his fourth wife, Maria Christina of Bourbon Two Sicilies. Her birth was greatly desired, as her father had had no descent by his three previous marriages, but it also divided Spain into two sides, since the First Carlist War broke out just two days after the death of Ferdinand VII on 29 September 1833. Her uncle, Carlos María Isidro, did not recognise her as the legitimate queen, even though Ferdinand VII had repealed the *Auto Acordado* (Agreed Writ) of Philip V and re-established the Spanish monarchic tradition whereby a woman could rule. Isabella took the oath as Princess of Asturias on 20 June 1833, and was proclaimed queen on 24 October the same year. Aged three when she came to the throne, the regents during her minority reign (1833-1843) were first her mother, Queen Maria Christina, and then General Espartero.

Maria Christina's regency lasted from 1833 to 1840. It was during this regency that the moderate Royal Statute of 1834 was issued, followed by the progressivist Constitution of 1837. Queen Maria Christina had to renounce the regency in 1840 and depart for exile in France. The parliamentary *Cortes* appointed General Espartero as sole regent, and chose Agustín de Argüelles as tutor to Isabella and Luisa Fernanda. In his turn, he appointed the Countess of Espoz y Mina as governess.

In 1843, after the downfall of Espartero, the *Cortes* decided to declare Isabella II, who had just turned thirteen, to have come of age. The reign of Isabella II was characterised by political instability, uprisings, military coups and a large number of governments, while at the same time Spain began its process of modernisation.

Queen Isabella II's first government was led by Salustiano Olózaga, the head of the Progressivist Party, who was replaced by the moderate government of Luis González Bravo. On 3 May 1844, General Narváez came to power, marking the beginning of a period of ten years of moderate governments, the so-called Moderate Decade (1844-1854). Narváez presided over four governments, all dominated by a moderate party of which he was the leader and bulwark from 1843 to 1868. Besides being the strong man of the Moderate Decade, he was the true protagonist of Isabella's reign.

The governments of France and England intervened actively in the marriages of Isabella II and her sister Luisa Fernanda, both powers fearing that a royal marriage might bestow supremacy on the other. The two powers reached an agreement whereby Isabella could marry only a descendant of Philip V. The Infante Francisco de Asís was chosen by a process of exclusion. He was perhaps not the most suitable husband for the young, extroverted and lively Isabella II, who was not at all enthusiastic about marrying a cousin whose physical appearance and taciturn character were completely unattractive to her. On 10 October 1846, at the age of sixteen, she was married at the Royal Palace in Madrid. Simultaneously, the Infanta Luisa Fernanda was wedded to Antoine d'Orléans, Duke of Montpensier, the ninth child of King Louis-Philippe of France.

The project to reform the Constitution of 1845 led to the downfall of Bravo Murillo and emphasised the decline of the moderate party. His successors represented the most extreme reaction of the moderates, contributing to the formation of a revolutionary front that put an end to the Moderate Decade and originated the Revolution of 1854. Of all that Revolution's consequences, the most serious was the damage to the queen's prestige.

Faced with such a grave situation, the queen called on Espartero, who governed for two years, the Progressivist Biennium (1854-1856), while O'Donnell took over the War Minister portfolio. After a parenthesis of two years of moderate governments (1856-1858), O'Donnell returned with his second government, the so-called 'long government' or Progressivist Quinquennium (1858-1863). These were five years of peace and political and economic stability. The most outstanding development during this period was the building and opening of the railways, which not only made communications easier but also helped consolidate Spain's towns and cities as urban centres.

The Quinquennium ended with the crisis caused by O'Donnell's decision to carry out a ministerial reshuffle, which led to Prim's leaving the Unionist Party to join the progressivists. The crisis was worsened by a confrontation between the queen and the head of her government, culminating in Isabella's refusal to sign the decree to dissolve parliament that was requested by the latter in order to be able to initiate constitutional reform. With the downfall of O'Donnell, the twilight of Isabella's reign began.

The governments under the successive presidencies of the Marquis of Miraflores, Arrazola and Mon were followed on 16 September 1864 by a new Narváez Government, which was dissolved in 1865 after major student protests had been violently repressed on the 'Night of Saint Daniel'. Narváez's exit was followed by the last government of O'Donnell (1865-1866), faced with the now unstoppable conspiracies of the progressivists, who had decided to take the path of revolution.

In 1866, there was a succession of uprisings led by Prim. The one at the Artillery Barracks of San Gil in Madrid degenerated into a street battle followed by harsh repression, undermining both the traditional generosity of the queen and the liberal sympathies of O'Donnell, the Duke of Tetuán. The queen replaced him with Narváez, while O'Donnell went into voluntary exile in Biarritz (France). Isabella II thus lost one of the most loyal and valuable men of her reign. Narváez presided over what was to be his last government, from July 1866 to April 1868, when he suspended parliament and the constitutional guarantees.

The response of the progressivists was not long in coming. In August 1866 they signed the Pact of Ostend, in which they committed themselves to forming a single front to bring down the regime and the dynasty, creating a permanent revolutionary centre in Brussels. Upon O'Donnell's death in 1867, the Liberal Union joined the Pact. When Narváez died in 1868, the queen was left without support. She appointed González Bravo to preside over her government, but he governed with a dictatorial style that merely precipitated Isabella II's deposition.

The Revolution was led by Generals Serrano and Prim together with Admiral Topete. They arrived in Cádiz and Gibraltar on 17 and 19 September 1868. On 30 September, Isabella II left San Sebastián to cross the French border. She was nearly 38. The 'Glorious Revolution' put an end to her reign.

In exile, she first took up residence at the Château de Pau, placed at her disposal by Napoleon III. After the first few months, she separated definitively, and by mutual accord, from her consort. Isabella II then moved to Paris, making her final home at the Basilewsky Palace, to which she gave the name of the Palace of Castile. There, on 25 June 1870, she abdicated in favour of her son, Alfonso XII, and put Cánovas at the head of the Alfonsine movement. She died on 9 April 1904 of pneumonia brought on by influenza. The French government dispensed honours befitting a Head of State to the woman who had been Queen of Spain for 35 years, and had lived in Paris for 37. The queen's coffin was solemnly conveyed to the Gare d'Orsay, where it was taken by train to Spain to be buried in the Royal Mausoleum at the monastery of El Escorial.

Despite the political instability of the period, Spain's modernisation was hastened by the 35-year reign of Isabella II before her deposition in 1868. The population grew considerably, and the first official census of 1857 put its number at 15,500,000. The railway network started to be laid out in 1848, and 5,400 kilometres of track were opened for use in 1855.

In 1845, major financial reforms were begun. Ramón de Santillán was one of those involved in these measures, which were applied by Alejandro Mon. In 1856, Banco de España was created out of the merger of Banco de San Fernando and Banco de Isabel II. The application of the new banking laws paved the way for the founding of issuing banks and loan companies.

Disentailment helped to increase the area of cultivated land. The cotton and wool textile industry underwent a rapid process of expansion and concentration, especially after the import of English machinery in 1842. Mining began on a large scale in the second half of the nineteenth century. The construction of public works was especially notable during the governments of Bravo Murillo and O'Donnell. More than 7,000 kilometres of roads were built, and canals like those of Isabel II, Tauste, Imperial and Castilla helped to develop systems of irrigation and water supplies for urban centres. The postage stamp and the telegraph also appeared in 1854. Gas lighting entered service in 1841, and the first tests on electric street lighting were carried out in Barcelona in 1852.

Photography began in Spain in the mid-nineteenth century, and Charles Clifford and Jean Laurent both worked for the Court. Cultural development was also considerable. Claudio Moyano's first Law of Public Instruction was promulgated, and the Academy of Moral and Political Sciences was founded. By a law of 12 May 1865, Isabella II donated her private collections to the Museo del Prado, where they today form the museum's most important repertory of works. In 1836, moreover, the Royal Library ceased to be the property of the Crown and came under the administration of the Ministry of Governance, whereupon it was renamed the *Biblioteca Nacional* (National Library). It was during Isabella II's reign, whether by purchase, donation or confiscation, that the Library acquired most of the oldest books it currently possesses. On 21 April 1866, the queen laid the first stone of the building that now houses the National Library, designed by Francisco Jareño. It was also during her reign, thanks in large measure to her fondness for opera, that Madrid's opera house, the Teatro Real, was inaugurated on 19 November 1850 with Donizetti's *La Favorita*, and that the genre of the *zarzuela*, the Spanish operetta, was reborn.

Isabella II had ten children, five of whom survived into adulthood: Isabel (very popular in Madrid, where she was affectionately called *La Chata*), Alfonso (the future Alfonso XII), Pilar, Paz and Eulalia. [P. G. P.]

Excerpt from: T. Ortúzar Castañer, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, XI Duke of Osuna
(Cádiz, 1810 – Madrid, 1844)

Four times a Grandee of Spain, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort was portrayed by Federico de Madrazo in the very year he died. After the death of Ferdinand VII, Pedro de Alcántara supported the cause of Queen Isabella II, which led to his appointment as colonel of the Second Regiment of Urban Militias of Madrid. However, he refused the post and offered himself instead as a simple soldier. In May 1834, Maria Christina, the Queen Regent, appointed him lieutenant-colonel of the recently formed Regiment of Cavalry Militias. He was a dignitary of the realm during the legislatures of 1834 and 1836. A great music lover, he learned to play the organ and trained his voice under the direction of Francisco Valldemosa. He was also a patron of artists, to whom he awarded grants to allow them to complete their studies abroad. He was the president of the Artistic and Literary Lyceum of the Town and Court of Madrid, founded in 1837, where the cream of the city would gather to learn the rudiments of music, singing and instrumental practice, and to hear and play the repertoire in vogue at the time.

In *Mis memorias íntimas* (*My intimate memoirs*), published in 1881 in *La Ilustración Española y Americana*, General Córdoba writes of the great men of Ferdinand VII's reign: "The Duke of Osuna, arrogant in the figure he cuts, extremely amiable and uncommonly talented. His early death deprived the Grandees of an illustrious leader and the whole country of a figure whose abilities, respectability and social position destined him to stand out among all the highest men in the land." On 29 August 1844, when he was about to turn 34, he died in the Palacio de Osuna in Madrid's Calle Leganitos. A childless bachelor when he died, his titles passed on to his brother, Mariano Téllez-Girón y Beaufort (1814-1882), who was ambassador to Saint Petersburg (1860-1868) and Berlin (1868-1881). An eccentric spendthrift who had already given rise to a popular expression, "*ni que fuera Osuna*" (you'd think he was Osuna), he squandered all the duchy's goods in a life of sumptuous luxury. This, combined with age-old debts, led to the complete ruin of the House of Osuna. His collection of pictures was exhibited for sale at the Palace of Industry and Arts in 1896. [E. S. G.]

Sources and bibliography: Ignacio Atienza Hernández, *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1987; Aurelia Díez Huerga, "Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)", *Anuario Musical*, 58, Madrid, CSIC, 2003; Fernando Fernández de Córdoba, "Mis memorias íntimas", *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), año XXV, no. XIII (VIIIIV-1881); Alberto García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, v. 37, Madrid, Imprenta

de Antonio Ibarra, 1931, pp. 108-109; Antonio Marichalar, *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Letras madrileñas contemporáneas, 1959, p. 27; Gonzalo Pasamar Alzuri e Ignacio Peiró Martín, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Akal, 2002, p. 612.

Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I Count of Santa Olalla
(Cáceres, 1799-1851)

He had an important political career. In 1817 he married María Teresa Ladrón de Guevara y Blázquez, by whom he had two daughters and a son, Hipólito, who was a parliamentary deputy for Cáceres in 1857. His sister Teresa married Donoso Cortés.

At the end of the Peninsular War, his father sent him to study at the Royal Seminary in Vergara and afterwards to England, where he acquired a clear political commitment to liberalism as well as a training in economics. He became one of the principal leaders of this ideology in Extremadura, and even paid personally for part of the expenses of setting up the National Militia. In 1823, he tried to organise the defence of Extremadura against the French troops of the Duke of Angoulême, but he was taken prisoner. He escaped to Portugal and from there to England, where he began a short exile that took him from London to Frankfurt and then to Paris. On returning to Spain in 1826, he settled in Madrid while his brother Rufino went to live in Cáceres. After the events of 1830 in France and the attempted military uprisings of the Spanish liberals, Ferdinand VII banished him to the town of Manzanares.

The brothers José and Rufino García-Carrasco played an important part in the consolidation of the throne of Isabella II and of the liberal party. After the approval of the 1837 Constitution, José was elected as a parliamentary deputy for Badajoz, and as a senator in 1840, 1843 and 1844. In 1845, he was made a life senator. His activity in the Senate was centred on economic affairs. During those years, together with his brother-in-law Donoso, he began an intense relationship with Queen Maria Christina, and came to act as the bearer of news between her and the government during the events of October 1841. In the Senate he became a staunch defender of the "governor queen", arguing against the legitimacy of Espartero's government.

He held the finance portfolio in the cabinet of Luis González-Bravo, the first with a fully moderate profile. In that brief period from 10 December 1843 to 3 May 1844, he implemented measures like the annulment of the suspension of the financial assignation granted to the "governor queen" in 1841, and the creation of Banco de Isabel II. A large number of his measures were aimed at speeding up the sale of disentailed assets.

When he left the ministry, he went to France to nurse his health. In 1850, some operations on the stock market led to his ruin and ensuing madness. His family took him to Extremadura, where he died soon afterwards. He had various properties in Extremadura, some of them acquired during the disentailment process. In 1844, he was awarded the title of Count of Santa Olalla in gratitude for his services to the queen. [P. G. P.]

Excerpt from: J.R. Urquijo Goitia, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Ramón de Santillán González
(Lerma, Burgos, 1791 – Madrid, 1863)
Governor of Banco de España 1849 – 1854

From a family of slender means, he enrolled in 1805 at the University of Valladolid, where he took a degree in law. He was in the army from 1808 to 1825, when he left the forces to join the General Accounting Office for Securities. This was the beginning of a rising career that continued at the Finance Ministry, where he became minister on two occasions, in 1840 and 1847. He collaborated with Alejandro Mon during the latter's ministerial mandates, especially on the tax reform of 1845, where his influence was capital. Known as the 'Mon-Santillán' reform, it marked the creation of Spain's first modern system of taxation.

In 1847, as finance minister, he proposed merging the banks of San Fernando and Isabel II, but a governmental crisis led to his replacement at the head of the ministry by José Salamanca. It was Salamanca, a shareholder and leading figure in Banco de Isabel II, who finally decreed the merger, ensuring that it favoured the interests of the Banco de Isabel II shareholders. The bank resulting from the merger retained the name of Banco Español de San Fernando.

The law of 23 April 1849 for the reorganisation of Banco de San Fernando created the figures of the ministerially appointed governor and vice-governor instead of a director and vice-director. The first such appointment fell to Ramón de Santillán. He remained in the post when Banco de San Fernando was transformed into Banco de España by the law of 28 January 1856, and he continued in it until his death. His mandate as governor – fourteen years, except for a few months in 1854 – is the longest in Banco de España's history.

As governor of Banco Español de San Fernando, Santillán undertook a programme of internal reorganisation to put an end to the financial instability affecting the bank nearly three years after the merger. Taking the Bank of France as a model, he proceeded to a gradual reduction of the sum of dubious loans and accounts pending for bankruptcies and litigations. At the same time, he laid the foundations for the reform of the law of 1849, clearing the way for the restructuring of the bank under the law of 15 December 1851.

In gratitude for the reorganisation he was responsible for, the Board of the bank agreed in 1852 to commission his portrait from one of the most reputed court painters, to be paid for out of the pockets of the board members and vice-governors themselves, "so that it should always be displayed in the Boardroom", where it still hangs today, "with the purpose of exemplifying the gratitude with which the Bank requites good services and indicates the path to be followed by governors who aspire to leave fond renown." It was painted by José Gutiérrez de la Vega, and inaugurated the series of portraits of Governors of Banco de España.

Santillán was firmly convinced that a national bank should have exclusive rights to issue notes, and on several occasions he inveighed against the proliferation of issuing banks in the provinces, as established in the law of 28 January 1856 which changed the name of Banco de San Fernando to Banco de España. He could see the onset of the crisis of 1866, which he did not live to experience, a consequence in his opinion of the banking system created in 1856.

He wrote a history of Banco de España from its origins as Banco de San Carlos, *Memoria histórica sobre los bancos* (Historical memoir on the banks), making him the Bank's first historian. In the words of Pedro Tedde, he adopted an objective, distanced and dispassionate point of view. Santillán was careful to make it clear in these pages which economic and financial doctrines had inspired his judgements on the banking institutions whose history he was relating. He also wrote his own *Memorias* (Memoirs, 1815-1856) and a historical survey of the reforms carried out in Spain's general system of taxation and its administration from 1845 to 1854. This is one of the finest studies of the Spanish Internal Revenue published in the nineteenth century, with wide-ranging analyses of the tax reforms of 1845 and the evolution of the liberal fiscal system up to 1863. [E. S. G.]

Sources and bibliography: *Diccionario biográfico español*, t. XLVI, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013, pp. 121-124; Pedro Tedde, "Prólogo a la reedición", en *Memoria histórica sobre los bancos*, Madrid, Banco de España, 1982; Pedro Tedde, "El Banco de España, 1856-1874", en *150 años de historia del Banco de España [1856- 2006]*, Madrid, Banco de España, 2006; Pedro Tedde, *El Banco de España y el Estado liberal (1847-1874)*, Madrid, Banco de España, 2015; Rafael Vallejo Pousada, "Ramón Santillán González, reformador de la Hacienda liberal", en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2006; Ramón de Santillán, *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, nuevo de San Fernando, y de España*, 2 v., Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1865; *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*, Madrid, Banco de España, 2016; Manuel

García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897; Archivo Banco de España, *Actas del Consejo de gobierno*, L. 124, sesión 19 febrero 1852.

Pedro Salaverría y Charitu
(Santander, 1821 – Donostia / San Sebastián, 1896)
Governor of Banco de España, January-October 1877

Born into a Basque family that had migrated to Santander, he inclined politically towards conservative positions. He began his career in the Administration as a very young man, and rose through all the ranks of the Finance Ministry until he reached the top. He was Minister of Finance on four occasions, and once of Public Works. After a first very short spell as Finance Minister in 1856, he had his second mandate during the Long Government of the Liberal Union (1858-1863) under the presidency of General Leopoldo O'Donnell, when he was able to develop a fiscal policy of his own during a period characterised economically by growth, confident progress and abundant resources from the point of view of the Internal Revenue. Salaverría became "O'Donnell's financier," as José Larraz called him, in a cabinet that was one of the most stable of the nineteenth century. From 1863 to 1864, he was vice-governor of Banco de España.

During his third mandate, in the government formed by Alejandro Mon in March 1864 (and which lasted only a few months), Salaverría carried out the monetary reform that established the escudo as the unit of reference in the Spanish system. His last mandate as Finance Minister was during the first Restoration Government under the presidency of Cánovas del Castillo, when Salaverría encountered a critical situation with an Internal Revenue close to bankruptcy. Although he only remained in the post for a year and a half, from December 1874 to June 1876, he was able to present a new budget with its supplementary laws before his resignation, and his objectives and forecasts were generally accomplished in the ensuing years. He resigned because exhaustion and worries had undermined his health. When he recovered, he was appointed governor of Banco de España, a post he held from January to October 1877, and which he also relinquished for health reasons. He then retired from political life, and would never have anything to do with it again. He died many years later, in 1896, in Donostia / San Sebastián. [E. S. G.]

Artists

Cornelis Van Cleve
(Antwerp, Belgium, 1520-1567)

He was trained alongside his father, Joos van Cleve, to whom he undoubtedly owes the careful technique. After his death, he became more interested in Italian models, especially those of a Leonardesque character, adopting a very special *sfumato*, and those of Andrea del Sarto, obtaining some success with figures of a pious character, the *Virgin and Child* especially. In 1556 he left Antwerp for London, but the difficulties he encountered and the lack of success he trusted drove him mad. Transferred to his native land, he survived until 1567; there he was known as "sotte Cleff" (Cleef the madman).

Bibliography: Giorgio T. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florence: Marchi e Bertolli, 1968; Max J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, t. IX. Brussels: Springer Netherlands, 1971; Karel van Mander, *Life of Flemish Painters*. Madrid: Casimiro, 2012.

Mariano Salvador Maella
(Valencia, 1739 – Madrid, 1819)

The son of a modest painter of the same name, Mariano Salvador Maella was born in Valencia in 1739, although he moved to Madrid with his family while still a child. There, his father placed him In the workshop of sculptor Felipe de Castro. At Castro's suggestion, he entered the Real Academia de San Fernando in 1752, receiving painting prizes that bear witness to both his quality and his style's compatibility with the ideals defended by that institution under the direction of Antonio González Velázquez. By 1759, Maella was 20 years old and living in Cádiz (almost certainly with his family, and possibly with the idea of travelling to America to make his fortune). That year, he moved to Rome, alone and at his own expense, as the institution had not seen fit to assign him a study grant. From there, however, he requested an extraordinary grant from the Academia de San Fernando to complete his education in Rome where, by the mid-eighteenth century, the influence of Corrado Giaquinto and the late Rococo were gradually giving way to emerging neoclassical ideals. His Academy stipend of 4 *reales* a month was sufficient, as he also enjoyed the patronage of José Torrubia, an author and scientist of the Franciscan Order. Following Torrubia's death, Maella received a decisive grant of 400 ducats from the Academia de San Fernando, which was, in fact, equivalent to official study grants.

An interesting sketchbook from Maella's time in Rome, now at the Museo del Prado, contains a notable group of copies that reveal the young artist's interest in precisely registering a variety of classical sculptures and paintings, as well as details of figures from churches and palaces by Renaissance or seventeenth-century Roman classicist artists.

After returning to Spain in 1764, he was appointed a member of the Academia de San Fernando, but the turning point in his career came with his appointment as court painter, under the direction of Anton Raphael Mengs. This led to numerous decorative projects for the Royal Palace, as well as other royal commissions, including ideas for cartoons at the Royal Tapestry Factory and a major part of the monumental group of frescoes for the cloister at Toledo Cathedral. He combined his career at court with activity at the Academia de San Fernando, where he was appointed Assistant Director of Painting in 1782, Director of Painting in 1794, and General Director of that institution in 1795, following Francisco Bayeu's death.

Maella finally became First Painter to the King in 1799 – at the same time as Francisco de Goya, who had served him since 1785. He had also served the monarch in other ways, drawing up inventories of the royal collection and directing a team of painters employed as restorers to maintain the king's important collection of paintings in proper condition. Moreover, from the very beginning, Maella played an important role as a painter of portraits of the king and other court personalites. There, his brilliant and colourful technique and his idea of perfection closely reflect Mengs's models.

With the new century, Maella began to lose the support of his patrons, of influential public figures such as Godoy, who was more interested in Goya, and even of the monarchs. He had accepted decorations and prizes from King Joseph Bonaparte, and lacking the support of important political figures, as was the case with Goya, he was subjected to "purification" as a public servant when Ferdinand VII returned, although he received a lifetime pension "by way of alms." Maella died in 1819.

Along with Francisco Bayeu, Maella was unquestionably one of the most significant and influential artists employed by the court during the second half of

the eighteenth century, and he held the highest posts there. His paintings combine Neoclassicism's rationally ordered compositions with the movement and brilliant colours associated with the late Baroque and Rococo, deeply rooted in the work of Corrado Giaquinto. His technical ease reveals his Valencian origins, with free, loose and delicate brushstrokes that distinguish him from his contemporaries, especially in his altarpiece paintings and sketches. His large-format works, particularly his large decorative frescoes at the collegiate church of La Granja (1772), the chapel in El Pardo (1778), the cloisters of Toledo Cathedral (1775-1776), and the Casita del Príncipe at El Pardo (1789), follow the guidelines set out by Mengs, including numerous figures with classical grace and delicacy, exquisite detail (for example in their hands and in the subtle movement of their heads) and the enveloping beauty of the folds of their clothing. [M. M.]

Bibliography: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina* (Xavier de Salas, ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia 1967; Santiago Alcolea, "Mariano Salvador Maella. 1739-1819", *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), vol. III, nos. 8-9 (1967), pp. 24-42; Dolores Mollinedo, "Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella", *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1973), pp. 145-157; José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración.* Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011; José Manuel de la Mano, "El Cuaderno italiano de Mariano Maella y la fragilidad de la memoria", *Roma en el bolsillo. Cuadernos Italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella.* Catálogue Raisonné. Madrid: Museo del Prado, 2013, pp. 485 ff.

Giacomo Zoffoli
(Rome, c. 1731 – 1785)

Towards 1760, Giacomo Zoffoli and his brother Giovanni (1745-1805) opened a foundry specialising in works of art on what is now Via Sistina in Rome. In a short time, it became one of the most important workshops in the city. Besides being a founder, Giacomo also obtained his goldsmith's licence in 1775. The brothers made their fortune by specialising in small-format bronze copies of the most important Greco-Latin pieces in the city's collections, and also of those which emerged during the excavations at the sites of Pompeii and Herculaneum. Rome was by then a city visited by many artists, cognoscenti, literati and philosophers, members of the upper and middle classes who regarded the journey to the origins of Europe, the so-called Grand Tour, as a fundamental phase in their education that gave them social distinction through knowledge and taste. This journey, which could last from several months to years, and which can be seen as the precursor to today's tourism, generated a huge market for antiques, copies and other mementoes, which the travellers would buy to show on their return home. The Zoffoli astutely took advantage of this important market niche, which would later come under the name of 'souvenirs'. It was not only small sculptures by the Zoffoli that ended up in the travellers' luggage, but also the *vedute* of Canaletto and the prints of ruins by Giovanni Battista Piranesi, all serving as means for the diffusion of classical culture in their home countries. [I. T.]

Sources and bibliography: Gaspar Gómez de la Serna: *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1974; Alvar González-Palacios: "Souvenirs de Rome", in *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour.* Milan: Silvana, 2008; Attilio Brilli: *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural.* Madrid: Antonio Machado, 2010.

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Bordeaux, France, 1828)

The name appearing on his baptismal documents is Francisco Joseph Goya, but in 1783 he added the word "de" to his surname, and that is how he signed his self-portrait in the *Caprichos* when they were published in 1799: "Francisco de Goya y Lucientes, Pintor." At 53, he was at the height of his career and social standing, and in October he was appointed First Court Painter by the monarchs. From a young age Goya had wanted to find the documents certifying his nobility in the Zaragoza archives, but he never did. Success as an artist was slow in coming, despite the fact that he had begun studying painting at the age of 13. This was in José Luzán's studio, although in 1762 he was already attempting to obtain a grant that the Royal Academy of San Fernando awarded to young men from the provinces so they could study in Madrid. The following year he attempted to obtain the first-class Painting Prize, but neither of these efforts was successful. A few years later, in 1769 – probably after living between Zaragoza and Madrid, where he may have studied at Bayeu's studio – he decided to pay his own way to Italy. And in 1771, he was equally unsuccessful in his attempts to obtain the prize of the Academy of Parma. From Italy, he returned to Zaragoza, where he must have had some kind of support, because that year he painted a fresco in the choir at the Basilica of El Pilar. In 1773, he married Francisco Bayeu's sister, and this was decisive in his move to Madrid in 1775, where his brother-in-law had invited him to collaborate on a project to paint cartoons for tapestries to be hung in the royal palaces. This marked the beginning of his slow rise in courtly circles over the following years.

In 1780, at the age of 32, Goya was elected Academician of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, for which he presented *Christ on the Cross* (Museo del Prado, Madrid). At the same time, the chapter of the Basilica of El Pilar commissioned him to paint a fresco on the dome of the Regina Martyrum. The Count of Floridablanca's support was also decisive for his career in the early 1780s. After painting his portrait in 1783, Goya was commissioned to make one of the paintings for the church of San Francisco el Grande. It seems very likely that Floridablanca also recommended his services to the Infante Don Luis and his family in 1783 and 1784, as well as to Banco de San Carlos for the portraits of its directors. In 1785, Goya was assistant director of painting at the Academy of San Fernando, and in 1786 he was finally appointed the King's Painter. The following year, he obtained the patronage of the Duke and Duchess of Osuna and soon thereafter, that of the Count and Countess of Altamira. Goya was 43 years old when Charles IV came to the throne in 1789, and he was soon appointed court painter by the new monarch. By then, only one of his six children was still alive. Goya was still painting tapestry cartoons for the king at that time, but over the following ten years, his life and his approach to art were to change radically. This transformation may have begun with the grave illness that left him deaf in 1793. That is when be began to make independent works, such as the "*diversiones nacionales*" ("National Pastimes") that he presented at the Academy in 1794, or the series of drawings and subsequent prints known as *Los Caprichos*. He also continued to respond to commissions for religious works, but the results were filled with such unprecedented innovations that they are considered even more revolutionary than his work in other genres. His canvases for La Santa Cueva in Cádiz (1796) and *The Arrest of Christ*, which Cardinal Lorenzana commissioned for the sacristy at Toledo Cathedral (1798), are fine examples. Goya's fame is also due to his portraits of the Spanish elite from the monarchs to the leading aristocrats, including the Duke and Duchess of Alba, as well as outstanding cultural, military and political figures from that period, such as Jovellanos, Urrutia, Moratín and Godoy. This work culminated in 1800 with his portrait of the Countess of Chinchón and *The Family of Charles IV* (Museo del Prado, Madrid), as well as others that paved the way to modernity, such as his version of Venus as a nude model in the *Majas* (Museo del Prado, Madrid). With the arrival of the new century, Goya and all his compatriots were affected by the war against Napoleon. His testimony is some of the most impressive of all – a deeply critical view marked by his reflections on violence in such works as *Desastres de la Guerra* (The Disasters of War) or, in 1814, his *Second and Third of May, 1808* (Museo del Prado, Madrid). His portraits offer a view of the new society, including its aristocratic patrons, such as the *Marchioness of Santa Cruz*, the *Marchioness of Villafranca Painting her Husband* and, from 1816, the *Tenth Duke of Osuna* (Musée Bonnat, Bayonne), as well as the new bourgeoisie, with likenesses of Teresa Sureda

(National Gallery, Washington), his own son and daughter-in-law, Javier Goya and Gumersinda Goicoechea (Noailles collection, France), and the actress Antonia Zárate. Before and after the war, Goya continued with his series of drawings and prints, including *Tauromaquia* and his *Disparates*, which dates from the years when the Constitution of 1812 was abolished. These culminate in the Black Paintings on the walls of his own house. Goya's portrait of Ferdinand VII is one of those that most clearly convey its model's character, and this king's repression was almost certainly the reason why the artist left for France in 1824, following the arrival of the Hundred Thousand Sons of Saint Louis in Madrid that May. After a stay in Paris in July and August, where he visited that year's Salon, he settled definitively in Bordeaux. His work from the final years of his life contained many innovations, including the use of lithography for a new series of four prints called *Bulls of Bordeaux*, and the miniatures he painted on ivory, with subjects that also appear in his drawings from those years. There, he offers a broad view of contemporary society, mixed with his memories and experiences, all marked by his permanent desire to fully explore human nature. [M. M.]

Bibliography: Valentín Carderera, "Biografía de don Francisco de Goya", *El Artista*, vol. II, 1835, pp. 253-255; Louis Matheron, *Goya*. Paris: Schulz et Thuillié, 1858; Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites.* Paris: Henri Plon, 1867; Francisco Javier Sánchez Cantón, "Cómo vivía Goya", *Archivo Español de Arte* (Madrid), XIX, 1946, pp. 73-109; Folke Nordström, Goya. *Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya.* Stockholm: Almqvist & Wilsell, 1962; Edith Helman, "Trasmundo de Goya", *Revista de Occidente* (Madrid), 1963; Pierre Gassier and Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya.* Fribourg: Office du Livre, 1970; Nigel Glendinning, *Goya and his Critics.* New Haven: Yale, 1977; Mercedes Águeda and Xavier de Salas, *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater.* Madrid: Istmo, 1982; Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment.* New Haven: Yale University Press, 1992; Jeannine Baticle, Goya. Paris: Fayard, 1992; Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995; José Luis Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997; Manuela Mena Marqués and Gudrun Mühle-Maurer, *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia.* Madrid: Ediciones El Viso, 2006; Jesús López Ortega, "El expediente matrimonial de Francisco de Goya", *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. XXVI, no. 44 (2008), pp. 62-68; G. Maurer, "Una leyenda persistente: El viaje de Goya a Andalucía en 1793", *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. XXVIII, no. 46 (2010), pp. 71-78; Gudrun Mühle-Maurer, "Goya. Sordo, y la máquina eléctrica", *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. XXX, no. 48 (2012), pp. 94-96; Manuela Mena Marqués, "Biografía de Francisco de Goya", *Diccionario Biográfico Español* (Madrid, Real Academia de la Historia), vol. XXIV, 2014.

Pietro Melchiorre Ferrari
(Sissa, Italy, 1735 – Parma, Italy, 1787)

His early training was with his father, Paolo, a modest painter of devotional works. Later, in Bologna, he managed to become a disciple of Vittorio Bigari. In Rome, he frequented the recently founded Academy of Fine Arts and met Giuseppe Baldrighi, who became his true teacher and guide. He was awarded various prizes in the Academy contests of 1758, 1760 and 1761, and was finally appointed a member of the Academy, where he became professor of drawing. In 1774, he was named Academician of Honour of the Clementina Academy in Bologna, and in 1785 he was named portrait painter to the court of Parma under the protection of minister Guillaume du Tillot, after painting his portrait and decorating his palace.

Ferrari cultivated all genres of painting and his work runs from the end of the Rococo through a rather measured Neoclassicism. At the time of his death, he was working on "a large painting of the Infante's family." [A. P. S.]

Bibliography: Lucía Fornani Schianchi, *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone.* Parma: Alfa, 1979, pp. 111-122.

Francisco Folch de Cardona
(Valencia, 1744 – Madrid, 1808)

Born to nobility on his mother's side, Folch de Cardona preferred her surname to his father's (Tiller). He studied at the recently created Academy of San Carlos in Valencia and around 1780 he moved to Murcia, where, in 1784, he succeeded Francisco Salzillo as director of the Real Sociedad Económica's School of Drawing – an institution founded by that famous sculptor. He married in Murcia and his children were born there. Around 1789, he moved to Madrid under the patronage of the Count of Floridablanca's family, and there he began working for the court.

In 1790, he was appointed court portraitist by Charles IV and made a portrait of the royal family that antedates the one painted slightly later by Goya (both are at the Museo del Prado in Madrid).

His painting includes rather unexceptional portraits, frescoes in a chapel at the church of Santa María de Gracia in Cartagena, some highly Baroque religious paintings, such as the *Immaculate Conception* at the Museo Lázaro Galdiano in Madrid, and a curious allegorical portrait of Floridablanca as the protector of Murcia, in which the count is shown receiving plans for channelling the River Segura. That work is now at the Murcia City Hall. [A. P. S.]

Bibliography: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina* (Xavier de Salas, ed.), Valencia: Gráficas Marinas, 1967, pp. 471-473; J. L. Morales Marín, "Francisco Folch de Cardona, Director de la Económica Murciana y Pintor de Cámara de Carlos IV". Murcia, year III, no. 11, July-August-September (1977).

Agustín Esteve y Marqués
(Valencia, 1753 – Valencia, after 1820)

Born to a family of artists that included altarpiece designers, sculptors and engravers, he received early training in his native city from sculptor Ignacio Vergara. He was already taking classes at the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos in Valencia in 1768, and there he was awarded that institution's monthly first prize. At the same time, he attended the studio of painter José Vergara.

Moving to Madrid in 1770, he entered the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, where he obtained the First General Prize, Third Class, in 1772. At the same time, he attended Francisco Bayeu's studio, where he was influenced by the paintings of Anton Raphael Mengs, as can be seen in his work. Under Bayeu's direction, he copied various paintings from the Royal Collection, and from then on, his preference for Murillo's work was manifest. He worked as a copyist throughout his life, and from at least the end of the 1770s, he also made drawings for engravings, as well as a variety of religious works on commission.

Although some portraits from around the same time can also be attributed to him, his first signed works are from the mid-1780s, which is when he began to stand out in that genre. There is also documentation from that time of commissions from some of the most important noble families, such as the Dukes of Osuna and of Montemar, and the Count and Countess of Altamira.

In 1789, after Francisco de Goya was appointed court painter, Esteve began a fruitful collaboration, helping him with portraits of Charles IV and María Luisa of Parma when they were proclaimed monarchs. This professional relationship continued until at least 1799 and was crucial for Esteve, as it ensured a series of commissions, including those that Goya was unable to carry out because of his illness. Most of all, however, it fostered the evolution of his approach to painting. He always retained his interest in drawing, his taste for meticulous detail and a clear and uniform light associated with Neoclassical painting, but he began using looser brushstrokes and leaving parts of the priming visible, and he also acquired a more naturalist sense of light. In those years, he became a sort of official copyist for Goya and made numerous replicas of Goya's portraits, either directly, or with the master's participation. His decision to begin painting miniature portraits was also thanks to Goya.

His most fruitful period as a portrait painter began in the mid-1790s and continued

over the following two decades, when he was considered the most outstanding court painter after Goya. He depicted the leading members of society in Madrid during that period, from the monarchs and their ministers, noblemen, clergymen and soldiers to intellectuals, friends and fellow artists. Most of these works are characterised by an interest in emphasising the elements that indicate his model's social status and position, although all of his sitters are presented with dignity and elegance, and some commissioned him on several occasions.

On 14 June 1800 he was appointed court painter, and on 22 September of the same year, he was appointed Honorary Academician at the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, in Valencia.

Under the reign of Joseph Bonaparte, he painted various portraits of that monarch, as well as likenesses of recognised supporters of the French regime. Following the return of Ferdinand VII, he was subjected to a purification process, although his collaboration with Bonaparte's government was not demonstrated. He retained his post as court painter and made several portraits of the royal family, among other works.

In 1815, he began suffering the consequences of en eye disease and two years later, he drew up his will, in which he declared himself a bachelor. Finally, in the autumn of 1819, he requested retirement for health reasons and was awarded a full-salary pension due to his status as a "worthy professor." He moved to Valencia in 1820, dying there at an unknown time.

To date, the only monographic work on Esteve is Martín S. Soria's study from 1957, but his importance is reemerging as a result of new studies designed to specify his catalogue, including the recovery of pieces traditionally considered the work of Goya. [V. A.]

Bibliography: Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, Hauser y Menet, 1916; Elías Tormo, "Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4th quarter (1916), pp. 311-317; Joaquín Ezquerra del Bayo, *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos Duques de Osuna*, Madrid, Blass, 1934; Joaquín Ezquerra del Bayo, "Esteve, miniaturista", *Arte Español*, 14/1 (1942), p. 22; Enrique Lafuente Ferrari, "Goya y Agustín Esteve", in Idem, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 171-179; Martín S. Soria, *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957; Juan Carrete, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Club Urbis, Madrid, 1978; Antonio Gallego, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978; Jeannine Baticle, "Esteve, Goya y sus modelos", *Goya*, 148-150 (1978-1979), pp. 226-231; José Valverde Madrid, "El testamento del pintor Agustín Esteve", *Archivo de Arte Valenciano* (1981), pp. 93-96; Manuel Jorge Aragoneses, "Manuela Isidra Téllez Girón y el pintor Esteve", *Miscelánea de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1982, pp. 224-26; José Luis Morales y Marín, *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994; José Manuel de la Mano, "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)", in Manuela B. Mena Marqués (dir.), *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 55-81; Virginia Albarrán, *El desafío blanco: Goya y Esteve retratistas de la Casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

Bartolomé Maura y Montaner
(Palma de Mallorca, 1844 – Madrid, 1926)

Bartolomé Maura is considered the leading engraver of reproductions. A specialist in chalcographic engraving, he showed a predilection for painting from the Spanish school. He was extraordinarily skilled at capturing the colouring of paintings through the play of light and shadows or the choice of inks and their shades. He also engraved numerous portraits of public figures of his time, as well as medals and coins, among other projects.

A descendant of painter and intaglio engraver Juan Montaner y Cladera, he began training at the Provincial Academy of the Fine Arts in the Balearic Islands in 1861, where he was a disciple of Guillermo Torres and Francisco Parietti. In 1868, he moved to Madrid to continue studies at the Special School of Painting, Sculpture and Engraving under Federico de Madrazo and Carlos Luis Ribera. He also attended Domingo Martínez Aparici's engraving classes.

As one of the most renowned and award-winning engravers of the last third of the nineteenth century, he became administrator of Calcografía Nacional (the national chalcography bureau) in 1872. He held that post until 1898, when he won the contest for Artistic Director of the Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (the national mint). In June 1887, he entered Banco de España's banknote production department as second engraver, becoming first engraver in 1898, when Martínez Aparici retired. One year later, he entered the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando as an academician with an entry lecture titled: *On the Convenience of the Rebirth in Spain of Chalcographic Engraving, also known as Intaglio.* [V. A.]

Bibliography: "Necrología: Bartolomé Maura y Montaner", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 20 (1926), pp. 171-172; J. Amorós, "Bartolomé Maura, Grabador", *Clavileño*, 39 (1956), pp. 40-44; José E. García Melero, "Bartolome Maura, Grabador", *Goya*, (1984), no. 181-182, pp. 100-105; Jesusa Vega, *El aguafuerte en el siglo XIX: técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 8-15 and 59-62; Mª. Dolores Arroyo, *Bartomeu Maura i Montaner 1844-1926*, Palma de Mallorca, Sa Nostra, 1990.

Zacarías González Velázquez
(Madrid, 1763–1834)

He was born to an important family of artists, including his brother, architect Isidro González Velázquez; and his father, Antonio, who was Charles III's court painter and director of the Academy of San Fernando. His artistic training, however, is linked to his brother-in-law, Mariano Salvador Maella. This context ensured contact with the most important official commissions from the very beginning of his career, including the royal family, for whom he painted numerous frescoes at the Casita del Labrador in Aranjuez. These works presented mythological and allegorical subjects in a style that combines late Baroque elements with Neoclassical characteristics. In 1802 he was appointed court painter, and during that period he combined his work for the monarchy with commissions from other institutions, many of which were religious. Following the Peninsular War, he continued decorating the royal palaces, especially El Pardo, now at the behest of King Ferdinand VII.

Besides his prolific frescoes, Zacarías González Velázquez holds a place in the history of Spanish painting for a notable series of portraits, several of which depict members of his family or professional circles. These works' precise and careful technique reveal a very subtle and delicate handling of expressions and emotions, making them a splendid reflection of the appearance and expectations of Madrid's bourgeois society in the years that span the reigns of Charles IV and Ferdinand VII. [J. P.]

Bibliography: José Luis Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid: Cátedra, 1994; Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

Antonio María Esquivel
(Seville, 1806 – Madrid, 1857)

As with many Sevillian painters of his time, his biography revolves around that city, where he studied with Francisco Gutiérrez at the School of Fine Arts and was taught to admire Murillo; and Madrid, where he moved in 1831, thanks to the patronage of the British consul in Seville. The following year, he was named academician of merit by the Academy of San Fernando, and once he had settled at court, he began making a place for himself in that city's art market, becoming a part of local art circles by helping to found cultural organisations, making contact with writers, and even writing art criticism himself. His interest in the arts and letters made him a typical

representative of Romanticism, and this is visible in paintings such as *Ventura de la Vega Reading a Work at the Teatro del Príncipe* (Museo del Romanticismo, Madrid) and *The Contemporary Poets, A Reading of Zorrilla at the Painter's Studio* (Museo Nacional del Prado, Madrid). He was one of the founders of Madrid's Liceo Artístico y Literario in 1837, and the following year, he travelled to Seville to organize the Liceo Sevillano. There he became blind, but with the help of his friends, painters and writers, he was able to travel abroad, where his condition was cured in June 1840. The following year, he returned to his brilliant career in Madrid and two years later he was appointed court painter. In 1847, he was promoted to full membership of the Academy of San Fernando. His interest in participating in local art events is exemplified by his presence in 1856, just a year before his death, in the first National Exhibition of Fine Arts. Esquivel exercised influence on the art scene in Madrid through both his teaching and his *Tratado de anatomía pictórica* (Treatise on Pictorial Anatomy), first published in 1848.

He was a prolific painter, and while his catalogue includes a considerable variety of genres, his speciality was portraiture. Queens, infantas, politicians, soldiers, noblemen, the bourgeoisie and writers are the models for his individual and group portraits, and they allow us to recognise the protagonists of Romanticism in Madrid, as well as the middle and upper classes of his time. He produced a smaller number of religious paintings, with early works clearly indebted to Murillo and an evolution towards chromatic and compositional simplicity that approaches the work of the Nazarenes. He also painted historical and mythological images, as well as a few *costumbrista* works set in his native city, and even a few erotic paintings – something infrequent among Spanish painters of the time. [J. P.]

Bibliography: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Imp. Del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929; José Guerrero Lovillo, "Los pintores románticos sevillanos", *Archivo Hispalense* (Seville), XI (1949), pp. 36-38; José Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1957; Bernardino de Pantorba, "Antonio María Esquivel", *Arte Español* (Madrid), XII (1959), pp. 57-179; Enrique Pardo Canalís, "Antonio María Esquivel", *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), XVII (1959), pp. 251-272; Juan Enrique Arias Anglés, "Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel", *Goya* (Madrid), (1980), p. 158; Enrique Valdivieso and José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Seville: Fundación Endesa, 2011, pp. 102-105.

Vicente López Portaña
(Valencia, 1772 – Madrid, 1850)

As the son and grandson of painters, he was oriented towards a career in art from childhood, beginning studies at the Academia de San Carlos in his native Valencia in 1785. His considerable gifts for drawing soon led to several academic prizes and a scholarship to the Academia de San Fernando in Madrid. There, he was influenced by the work of Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro and Luis Paret, whose styles he was able to merge with the late Baroque training he had received in Valencia. This combination favoured his extraordinary mastery of drawing and a notable capacity for composition. The academic prizes he won in Madrid proved useful after he returned to Valencia in 1793, as he was commissioned to paint numerous religious canvases and frescoes. When Charles IV visited that city in 1802, López painted an allegorical portrait of him. The monarch was so pleased with the result that he appointed López to the post of court painter and summoned him to Madrid. From then until his death, he was a fundamental figure on the Spanish art scene, outstanding not only for the importance of his commissions, but also for his participation in leading official and administrative projects. He was appointed Director of Painting at the Academia de San Fernando in 1819, directed the Escuela Real de Pintura, and played a fundamental role in the shaping and organisation of the Museo del Prado, of which he was the first artistic director.

His catalogue is quite varied, including around nine hundred paintings – mostly religious images that reflect late Baroque and Neoclassical styles, but also a number of allegorical paintings and frescoes for royal residences or churches. He made numerous portraits, mainly of members of the royal family, leading noblemen or statesmen. Some of these, including his likeness of Goya (Museo del Prado, Madrid), reveal a strong capacity for psychological insight, and all of them are characterised by an outstanding realism, precise drawing, a capacity to reproduce the textures of textiles and particular care in depicting clothing and accessories. He also made an outstanding number of drawings for engravings, mostly as book illustrations. He has over five hundred known drawings and close to three hundred prints based on his designs.

The versatility and quality of his work made him the finest Spanish artist of his generation, and the abundance and quality of his portraits make his catalogue one of the main references for grasping the ideals, ambitions and expectations of Spanish society in the first half of the nineteenth century, especially in official circles. [J. P.]

Bibliography: Antonio Méndez Casal and Manuel González Martí, *Vicente López: Su vida, su obra, su tiempo.* (exh. cat.) Valencia Centro escolar y mercantil, 1926; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946; Diego Angulo and Marqués de Lozoya. *Vicente López*. Madrid: Instituto de España, 1973; Marqués de Lozoya and Enrique Lafuente Ferrari, *Vicente López* (exh. cat.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1972; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, (n.d.); José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: FAHAH, 1999, 2 vols.

Federico de Madrazo
(Rome, 1815 – Madrid, 1894)

He was one of the most active and important members of the family that dominated the art scene in Madrid throughout almost the entire nineteenth century. The Madrazo family included important painters such as José, Ricardo and Raimundo and, by marriage, Mariano Fortuny, as well as historian Pedro de Madrazo. Federico received his early training in Madrid at his father José's studio and at the Academy of Fine Arts, where he was elected academician before his twentieth birthday. During that period he made some paintings for the Royal Family which were of such quality that they earned him the title of Supernumerary Court Painter in 1833. That same year, he spent some months in Paris, working in Jean-Auguste-Dominque Ingres's studio. A man of considerable intellect, he took advantage of his return to Madrid to gather a group of friends with shared aspirations – Valentín de Carderera and Eugenio de Ochoa, among others – and founded one of Spanish Romanticism's most emblematic publications, the magazine *El Artista*, which first appeared in 1835.

He spent the period between 1837 and 1842 in Paris and Rome, laying the foundations for an international prestige that lasted the rest of his life. During those years, he studied with Ingres and also with Johann Friedrich Overbeck, who became his main stylistic referents – the former for the elegance and the skilful composition of his portraits, and the latter for his treatment of colour and mass, especially in religious compositions.

After Rome, he returned to Madrid, arriving in 1842 with the intention of painting large historical and religious paintings to demonstrate his technical gifts and his intellectual preparation. The market for this type of works was already in other hands, however, and he had to dedicate himself primarily to portraiture. His extraordinary technique, enormous capacity for work, elegance and intelligent manner of flattering his model's physical appearance without substantially altering reality made him the portrait painter most coveted by Madrid's high society and one of the greatest of that century in Spain. Consequently, his work constitutes not only exceptional documentation of the likenesses of that period's leading lights in the Spanish economy, politics and arts, but also of their ideals and aspirations as reflected in the style of his works, their settings, clothing and objects.

Beginning in 1842, he spent most of his time in Madrid, although he often travelled abroad, and even lived for two years in Paris between 1878 and 1880. This part of his life is marked by artistic success and official recognition, which led to important posts in the court's cultural institutions.

In 1843, he was appointed director of painting at the Academia de San Fernando. In 1857, Queen Isabella II made him her First Court Painter, and between 1860 and 1868 he directed the Museo del Prado, a post he held again between 1881 and 1894. [J. P.]

Bibliography: Federico de Madrazo, *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado 1994; M. de Madrazo, *Federico de Madrazo*, Madrid, La Estrella, 1922; Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelona: Iberia, 1947; *Los Madrazo: Una familia de artistas* (ex. cat.). Madrid, 1985; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz.* Barcelona: Subirana, 1981; Montserrat Martí, «Federico de Madrazo y Kuntz: Arte y Política, 1854», *Goya* (Madrid), 238, 1994, pp. 21-226; J. L. Díez (dir.), *Federico de Madrazo* (exh. cat.). Madrid: Museo del Prado, 1994.

José Gutiérrez de la Vega
(Seville, 1791 – Madrid, 1865)

His beginning as an artist is tied to the Real Escuela de Tres Nobles Artes in Seville, where he first appears on the student roster in 1802, and to the workshop in that same city where his uncle Salvador Gutiérrez, an outstanding copyist of Murillo, fostered his interest in that artist. In fact, Murillo had a fundamental influence on Guitérrez's style and part of his subject matter. In 1825, after years of study, he obtained the post of assistant painter and began an important career, painting portraits and religious scenes that not only made him extremely popular with Seville's bourgeoisie and clergy, but also allowed him to travel to other cities on the Iberian Peninsula. On a trip to Cádiz in 1829, for example, he became friends with the British consul, John Brackenbury, and portrayed his family.

After returning to Seville, he attempted to establish closer contact with Madrid's Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. After presenting them with a painting on a Murillo-like subject, he visited the city with Esquivel in 1831 to compete for the First Class Prize at that institution. Neither artust succeeded, but they were both named academicians of merit the following year, and settled in Madrid. Gutiérrez's post and his gift for portraiture helped him gain access to the court's important families and to the royal palace itself, and in fact, his works constitute a veritable gallery of the leading figures in Madrid's official and social circles during the second third of the nineteenth century. His models include members of the royal family, including Isabella II, whom he portrays at different ages, as well as Maria Christina and the Duchess of Montpensier, who were enchanted with Gutiérrez's smooth, skilful and flattering likenesses. Nevertheless, his aspirations to the post of court painter were never fulfilled.

Despite living in Madrid, he maintained contact with Seville, which he visited in 1843 to assume the post of Director of the Real Escuela de Tres Nobles Artes. In 1847, however, he resigned as he found it impossible to meet his responsibilities there while living in Madrid. From then on, he worked mostly in Madrid and continued to teach at the Academia de San Fernando. He was active in the city's artistic and literary life at a time when writers and painters had many shared interests. In fact, Gutiérrez was an important member of the Liceo Artístico y Literario, one of the fundamental institutions of Spanish Romanticism.

While Gutiérrez was primarily a portrait painter, he also made an outstanding number of religious works, and his stylistic debt to Murillo was particularly useful in that area, as that painter's work was then quite popular throughout Europe. While still living in Seville, Gutiérrez had also painted a group of *costumbrista* works that reflect the burgeoning taste for such subject matter in that city during the Romantic era. [J. P.]

Bibliography: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Toledo Imp., Fot. y Enc. del Colegio de Huérfanos de María Cristina 1929; J. Guerrero Novillo, "Los pintores románticos sevillanos", *Archivo Hispalense* (Seville), vol. XI (1949), pp. 36-38; Enrique Pardo Canalis, "José Gutiérrez de la Vega", *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 115 (1971), pp. 267 ff.; Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano.* Madrid: Fundación Vega-Inclán 1978; Enrique Pardo Canalís, "José Gutierrez de la Vega, en la estela de Murillo", *Goya* (Madrid), (1982), pp. 169-171; Enrique Valdivieso and José Fernández López, *Pintura romántica sevillana.* Seville: Fundación Sevillana Endesa, 2011, pp. 114-125.

Benito Soriano Murillo

(Palma, 1827 – Madrid, 1891)

A vice-director of the Prado Museum and a titular member of the Academy of San Fernando, Soriano began his training in 1847 in Rome under the patronage of the Duke of San Lorenzo. He studied there at the Academy of San Luca before going on to continue his apprenticeship with Luis de Madrazo at Dumas's studio in Paris. From there he sent his works to the exhibitions of the Academy of San Fernando, the 1865 Universal Exposition in Paris, and the Spanish National Exhibitions of Fine Arts, where he was awarded various distinctions, including the Second Medal in 1856. He also won the Silver Medal at the Bayonne Exhibition of 1864. He was selected in public competition to teach Figure Drawing at the San Fernando School, and also held a professorship in Pictorial Anatomy. He participated in the restoration work at San Jerónimo el Real and made drawings for the 1862 edition of *Don Quixote*, published in Barcelona. He painted the chronological series of the kings of Spain for the Prado Museum. Among other decorations, he was a knight of the Order of Carlos III. [J. G. y M. J. A.]

Bibliography: Manuel Ossorio y Bernard: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, facsimile ed. 1882, Madrid: Librería Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, 2nd ed., Madrid: J. R. García Rama, 1980; José Luis Díez: *Federico de Madrazo: Epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

R.v.^{on} 2.328

Este libro se imprimió con motivo de la exposición en la Sala Banco de España, en la calle Alcalá, 48, de Madrid, titulada *2328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la colección Banco de España,* en el año 2021.