

**UN APORTE A LA REPRESENTACIÓN  
FEMENINA EN LAS ARTES DEL SIGLO XVIII**

*EL RETRATO DE UNA PINTORA ATRIBUIDO A FRANCISCO DE  
GOYA PROCEDENTE DE UNA COLECCIÓN PRIVADA ITALIANA*



**PABLO LÓPEZ MARCOS  
MARIANO CECILIA ESPINOSA**





**Universidad de Alicante. Cátedra Arzobispo Loazes.**

© texto: Pablo López Marcos y Mariano Cecilia Espinosa.

© design: Pablo López Marcos.

© traducción: Veronica Minnocci.

© de las fotografías: Colección Frascione, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Goya, Museo de San Diego, The Bowes Museum, The Paul Getty Museum, Museo del Louvre, Museo Nacional de San Carlos, Neue Pinakotek, Szépművészeti Múzeum Budapest, Wikimedia commons, MET.

Edición digital. 2024.

ISBN: 978-84-1302-259-8





# UN APORTE A LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LAS ARTES DEL SIGLO XVIII

*EL RETRATO DE UNA PINTORA ATRIBUIDO A FRANCISCO DE GOYA  
PROCEDENTE DE UNA COLECCIÓN PRIVADA ITALIANA*

Pablo López Marcos

Mariano Cecilia Espinosa



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



# Sumario

El retrato español del siglo XVIII como género artístico	9
Análisis formal	13
Escuela artística	23
Definición de la mujer como artista	31
La mujer en la pintura <i>goyesca</i>	39
Conclusiones	51
Bibliografía	57
Anexo fotográfico	57
Anexo documental	73
English	77

Atribuido a Francisco de Goya y Lucientes

(Fuentedetodos, 1746 - Bordeaux, 1828).

*Retrato de una pintora.*

1785/95.

Óleo sobre tela.

101 x 77 cm.

Colección *Frascione*.



*El retrato español del siglo XVIII como género  
artístico*

La gran factura de este inédito *Retrato de una pintora* hace que la tela en sí misma resulte extremadamente interesante por su modo de entender y concebir el arte —en general— y la pintura —en particular— durante un periodo histórico lleno de dinamismo y continuos cambios a nivel político y social como fueron los últimos años del siglo XVIII en prácticamente toda Europa. Un momento, el de la Ilustración, donde la personalidad de la pequeña y media burguesía comenzaba a tener un peso específico en la política nacional junto a una aristocracia siempre más debilitada. Es en este laxo de tiempo entre dos siglos—en España bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV— en el que brillará con luz propia la personalidad de **Francisco de Goya y Lucientes** (Fuentedetodos, 1746 - Bordeaux, 1828). Formado en Zaragoza junto con Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734 - Madrid, 1795) —del que posteriormente será cuñado— Francisco de Goya, tras de varios intentos de establecerse como pintor académico y un fructuoso viaje a Italia autofinanciado por sí mismo, acompañaría a su maestro en algunos encargos en la Corte de Madrid. Será solo una vez establecido en la capital del reino cuando su arte adquirirá la inmortalidad, una manifestación única y largamente apreciada por el resto de los artistas de corte no puramente académico.

Este maestro no fue únicamente un pintor admirado en vida sino que pasará a la historia por ser el artífice de un nuevo modo de concebir la pintura, como el creador de una serie de formulismos que permitirán abrir el arte a diferentes tipos de público en una sociedad siempre menos jerarquizada y dónde además dotará de un nuevo e importante protagonismo a la figura femenina, como magistralmente se ejemplifica en la pintura aquí examinada. Como he anticipado, Goya y su *ambiente* de distinguidos seguidores demostraron durante sus carreras la adquisición de una grande variedad de registros en una época donde cada retrato era concebido en un modo diferente dependiendo de las circunstancias particulares del encargo y de las características singulares de los sujetos retratados, desarrollando de este modo el concepto de retrato contemporáneo, una nueva modalidad bien alejada de los rígidos estereotipos sociales pre-establecidos por la vieja aristocracia. No obstante, este hecho provocó a su vez que las obras de un mismo autor pudieran parecer en diferentes ocasiones y no lineales entre sí según la posición social del comitente y la destinación final del retrato.

El arte de la pintura se abre, se democratiza y nacen las diferentes tipologías retratistas entre las cuales elegir según la intencionalidad del cuadro: efigies idealizadas o naturalistas; profundidad emotiva o noble superficialidad;



ambiente privado o público; pasatiempos distinguidos o símbolos de poder; trabajo u ocupación.

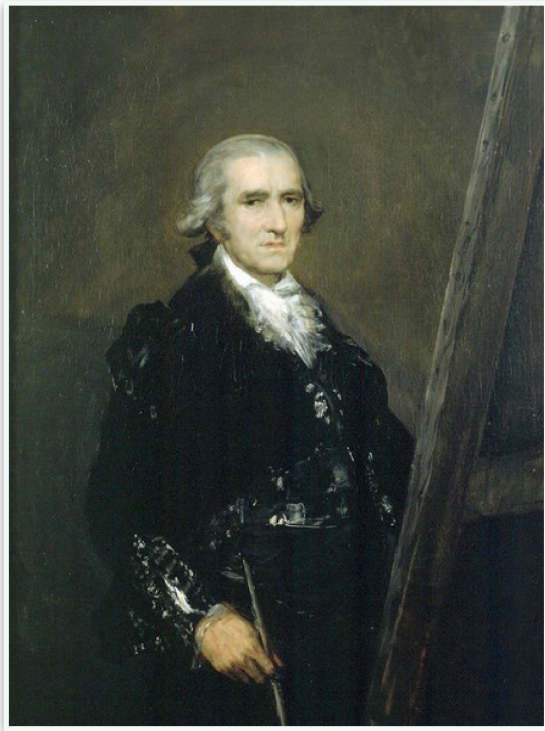
Con este nuevo concepto del arte pictórico durante la segunda parte del siglo XVIII se abre en España un nuevo y fulgido panorama con artistas como los ya citados previamente Goya y Bayeu y los Mengs, Maella, Carnicero, Poza o Esteve, conformando una escuela pictórica de carácter y fama internacional<sup>1</sup>.

---

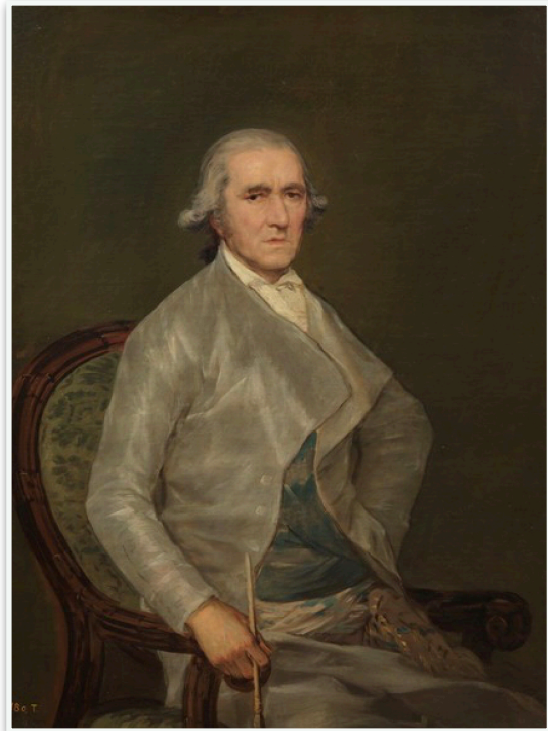
<sup>1</sup> Luna, J. J. "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII". En Ruíz Gómez, L. (Coor). *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Cat. Exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007: 133-139.

*Análisis formal*

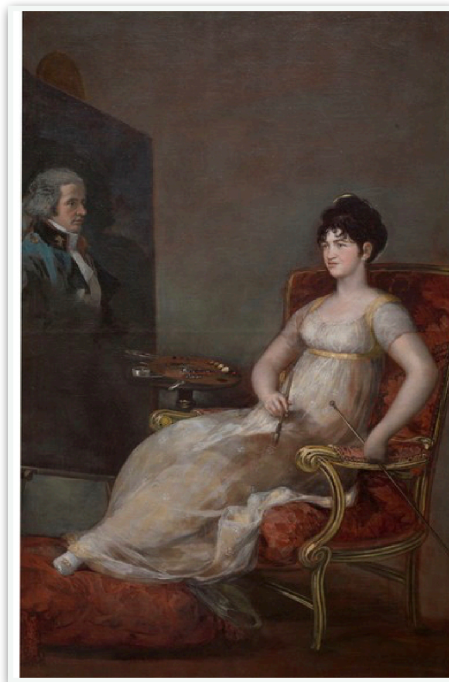
En nuestro caso particular, en el *Retrato de una pintora*, se evidencia una acentuada ascendencia *goyesca*. Este y no otro es motivo del presente análisis, determinar los factores y elementos que relacionan la tela con los principios artísticos de Goya como ya propuso Roberto Longhi en 1961. El artista dispone a la mujer frente a un caballete en el acto de pintar sobre la tela. Con una mano sostiene la paleta de colores mientras que con la otra, entrecruzada, el pincel. El pintor aquí está simulando el momento preciso de reflexión en el cual la mujer mira, observa el sujeto, para después dar los suaves toques de color sobre la tela en una concepción intelectual ya presente en otros ejemplos de la producción de Goya y que provienen originalmente de Velázquez y Juan de Pareja, a su vez inspirados en el Renacimiento italiano, y que tenían como objetivo dignificar la figura del artista como un creador único<sup>1</sup>. Este concepto viene confirmado por el hecho de que la mujer lleva consigo un bello y distinguido vestido según los cánones de la moda de su tiempo. Y es que ya según Leon Battista Alberti en su tratado sobre la pintura los artistas debían de cuidar también su aspecto para demostrar su dignidad y posición social, un concepto —el del papel del pintor al interno de la sociedad intelectual— largamente discutido en España y que se refleja de nuevo con notable éxito en el cuadro aquí examinado.



**Fig. 1a.** Francisco de Goya. Francisco Bayeu. 1786. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes de Valencia.



**Fig. 1b.** Francisco de Goya. Francisco Bayeu. 1795. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



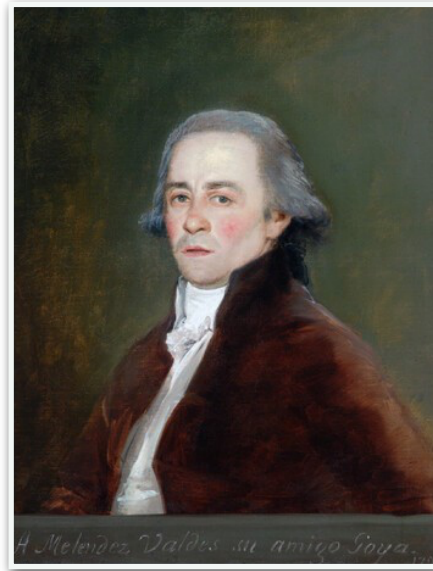
**Fig. 1c.** Francisco de Goya. Maria Tomsa Palafox y Portocarrero, marquesa de Villafranca. 1804. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 1d.** Francisco De Goya. Autorretrato. 1790/95. Óleo sobre tela. RABBAASEF, Madrid.



**Fig. 2a.** Francisco de Goya. Vicente Maria de la Vera de Aragón y Ladrón de Guevara, marqués de Sufraga y duque de la Roca. 1795. Óleo sobre tela. Museo de San Diego.



**Fig. 2b.** Francisco de Goya. Juan Meléndez Valdés. 1797. Óleo sobre tela. The Bowes Museum. Fun. Goya.



**Fig. 2c.** Francisco de Goya. Marquesa de la Solana. 1795. Óleo sobre tela. Museo del Louvre.



**Fig. 2d.** Francisco de Goya. Marquesa de Santiago. 1809. Óleo sobre tela. The Paul Getty Museum.

La creación de la pintura es el verdadero protagonista conceptual —que no efectivo— del lienzo. La pintora viene representada delante de un imaginario espejo, punto de vista del observador, junto a la tela, su creación, la cual no se puede apreciar desde nuestra perspectiva, provocando un juego imaginario a quién los observa. ¿Seré yo el representado? ¿Mirará a través de una ventana? ¿Hay otra persona más detrás de mí? ¿Se esta mirando a sí misma? Estos sutiles e intelectuales juegos mentales ya presentes en la pintura *velásqueña* fueron recuperados por Goya por ejemplo en *el retrato de su maestro Bayeu* y en algunos de sus numerosos *autorretratos*<sup>2</sup>. En España no se conservan, o no conozco, otros ejemplos tan marcados y de tal calidad de dicho concepto pictórico, hecho que acerca irremediabilmente esta obra a una producción procedente de un ambiente cercano y directamente tocante con el artista aragonés. Se trata por tanto de una pintura que captura una instantánea, un modelo modificado que provenía además de la tradición retratista romántica de la primera mitad de siglo pero desarrollado, evolucionado, por el genio creador del pintor. Para enfatizar ulteriormente sobre este concepto el artista reduce al máximo la presencia de otros objetos que puedan distraer su correcta lectura, concentrando todas las miradas sobre el sujeto, caballete, paleta y pincel.





**Fig. 2e.** Francisco de Goya. María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca. 1795. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado.



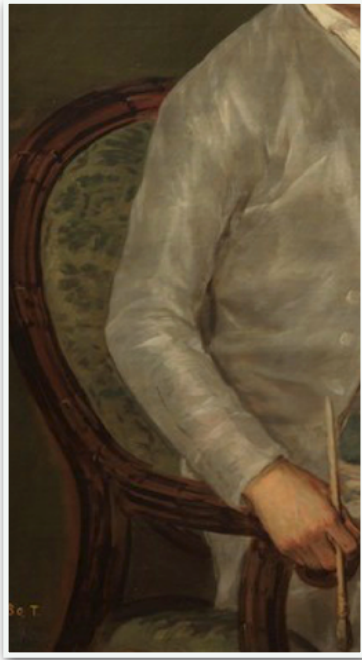
**Fig. 2f.** Francisco de Goya. Tadea Arias Enriquez. 1790. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado.



**Fig. 3a.** Silla en estilo Carlos IV que se mantiene hasta el periodo *isabelino*. Agustín Esteve y Marqués. *Ritratto de Maria Josefa Piscatori, Marquesa de San Andrés*. 1791. Óleo sobre tela. 140 x 105 cm. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

El fondo, en línea con lo anteriormente descrito, es neutro, en una graduación de tonalidad entre el gris y el celeste — especialmente evidenciado por la reciente intervención de limpieza de la superficie pictórica— que se observa de nuevo en otras pinturas atribuidas a Francisco de Goya<sup>3</sup>. El contraste cromático entre matices fríos y cálidos de la figura dirigen la mirada del observador directamente sobre el

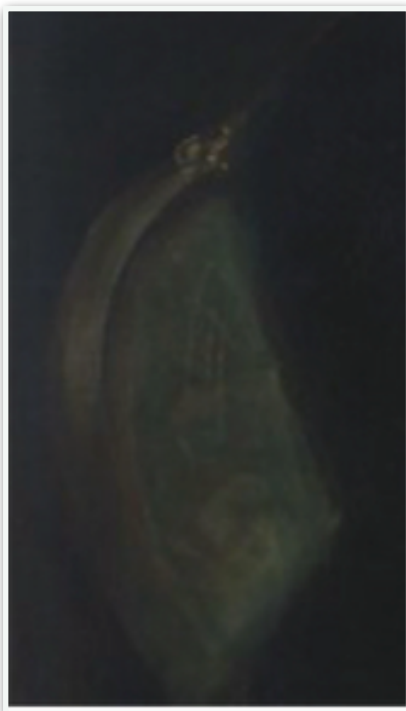




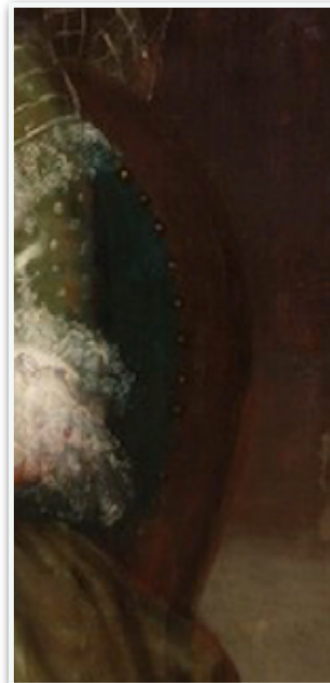
**Fig. 3b.** Francisco de Goya. Francisco Bayeu. 1795. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 3c.** Francisco de Goya. Vicente Maria de la Vera de Aragón y Ladrón de Guevara, marqués de Sufraga y dique de la Roca. 1795. Óleo sobre tela. Museo di San Diego.



**Fig. 3d.** Francisco de Goya. José Queraltó. 1802. Óleo sobre tela. Neue Pinakothek.



**Fig. 3e.** Francisco de Goya. Manuela Camas y de las Heras. 1786. Óleo sobre tela. Szépművészeti Múzeum Budapest.



**Fig. 3f.** Francisco de Goya. Leocadia Zorrilla. 1814. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 3g.** Francisco de Goya. Rafael Esteve. 1815. Óleo sobre tela. Museo de Bellas artes de Valencia.

personaje retratado donde, justamente, el pintor representa los instrumentos para la creación del arte pictórico. También el verde del sillón de terciopelo, en estilo Carlos IV con pequeños apliques color bronce en el contorno, resultan familiares en el sentido de que aparecen en otros retratos tanto del maestro como de su aprendiz más aventajado el valenciano Esteve<sup>4</sup> y ayuda a dirigir el punto focal del cuadro en este sentido.

---

<sup>1</sup> Mena Marqués, M.B. “Goya discípulo de Velázquez”. En Portús Pérez, J. (Coor). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 204-233.

<sup>2</sup> **Ver figura 1.** Tipología estructural.

<sup>3</sup> **Ver figura 2.** Fondo neutro en tonalidad gris-verdosa-celeste (evidenciado ulteriormente tras la última intervención de limpieza), 1785-09.

<sup>4</sup> **Ver figura 3.** Detalle silla en estilo Carlos IV.

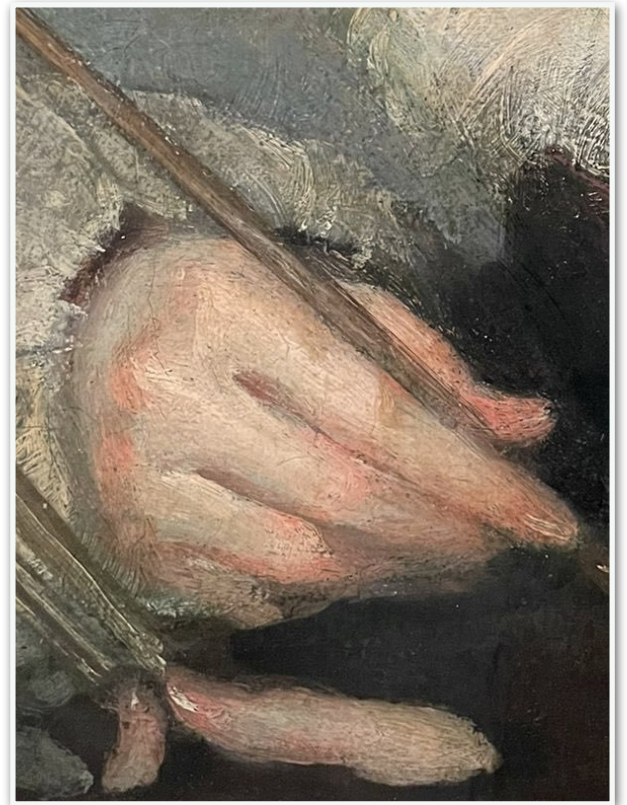
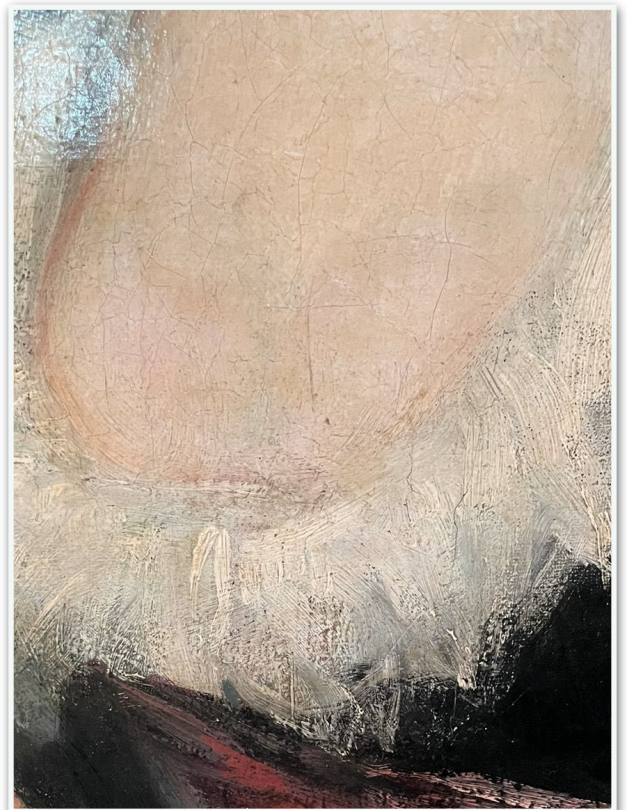
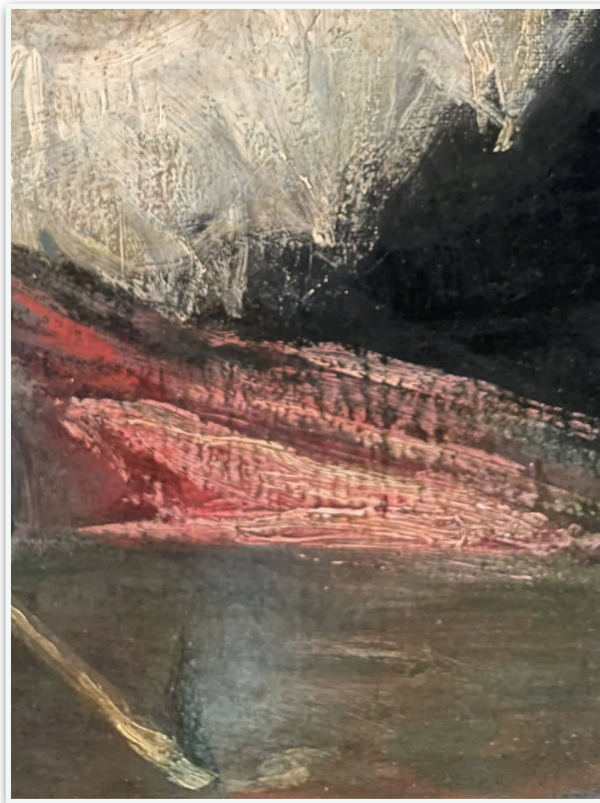
*Escuela artística*

Uno de los principales problemas en el momento de analizar una pintura perteneciente a la manera artística de Francisco de Goya es la correcta definición de los pintores que imitaron su particular modo de concebir la pintura. Los artistas de su tiempo, para ser considerados como tales, debían saber realizar retratos con una cierta dignidad estilística. Pintores como Agustín Esteve y Marqués (Valencia, 1753 - 1820), Antonio Poza y Muñoz (Fuenterebollo, 1783 - Madrid, 1816), Francisco Javier Ramos y Albertos (Madrid, 1746 - 1817), Mariano Ponzano Segura (Zaragoza, 1763 - 1813), Vicente Calderón de la Barca (Madrid, doc, 1759 - 1794), Ignacio de Uranga (Guipúzcoa, 1769 - 1838), Ascensió Juliá Alvarrachi (Valencia, 1753 - Madrid, 1832) o Eugenio Ximenes de Cisneros (Madrid, 1781 - 1828), por citar los más relevantes, si bien no todos fueron aprendices directos, si siguieron en los pocos ejemplos conservados de su arte —a excepción de Esteve del cual si que se conserva una mayor producción cierta— la manera del maestro, quizás por solicitud expresa del comitente, pero con una factura técnica inferior<sup>1</sup>. Este hecho encuentra fundamento en la grande fama que adquirieron los retratos de Goya entre la incipiente neo-burguesía. Todos querían un cuadro a la moda, pero el maestro no estaba siempre disponible o en ocasiones no dedicaba suficiente tiempo a la realización de ciertos retratos. No a caso, Goya aplicaba una

calidad diferente a discreción del comitente del cuadro, siendo el tiempo dedicado a cada pintura —discriminante principal—directamente proporcional a la posición social del sujeto retratado. No obstante, todo esto se daba sin que en sus obras se perdiera jamás su característico estilo. Consecuencia de esta práctica es la notable cantidad de retratos asociables a Goya poco diferenciables formalmente de los realizados por su círculo más estrecho de colaboradores, en ocasiones adscritos a la genérica escuela de Goya o, en aquellos de mayor calidad, atribuidos con dudas directamente al maestro, complicando enormemente su correcta catalogación<sup>2</sup>.

En este aspecto, la semejanza técnica y la disposición de la figura se demuestran un factor determinante a la hora de analizar una pintura como la nuestra. El *Retrato de una pintora* presenta con una notable factura cualitativa el típico empaste *goyesco* en el momento de conformar los contornos y los perímetros de las formas a través del uso de su pincelada enérgica y veloz, delimitando las suntuosas líneas como si fueran modeladas<sup>3</sup>. Un trato rápido, ligero, seguro y proto-impresionista que, como ya he anticipado varias veces, imita el estilo de Velázquez reinterpretado y evolucionado según el nuevo gusto de la época. Además, aunque si bien es cierto que la pintura aquí examinada presenta un carácter fuertemente intelectual, resulta sobretodo sentimental te y





**Fig. 4.** Pincelada goyesca.

expresiva a través del personal tratamiento de la pincelada, factor determinante para separar el estilo *goyesco* del gusto clásico, o mejor dicho académico, de Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819) y Anton Rafael Mengs (Ústí nah Labem, 1728 - Roma, 1779).

Debemos considerar que aunque si Goya llegó relativamente tarde al retrato —sus primeros ejemplos conocidos son de la década de 1780— su particular modo de entender la pintura gozara de gran reconocimiento hasta el punto de permitirle entrar a formar parte activa de la corte del rey, expandiendo el gusto estético desde los conceptos del neoclasicismo académico a algo diferente y mucho más conceptualmente desarrollado. No obstante, esto no evitó que Goya y su estrecho círculo de colaboradores fueran muy criticados y acusados de pintar con prisas con la intención de aceptar el mayor número de encargos posibles. Aunque si bien es cierto que su estilo fue muy seguido y apreciado por los artistas de su tiempo como sinónimo de modernidad y evolución artística, su verdadera gran victoria fue aquella de conseguir transmitir la personalidad de los sujetos representados a través de la fuerte carga expresiva y de la dramatización psicológica, todo contextualizado con gran armonía con el resto de los elementos que configuran su pintura: los vestidos, el movimiento de los contornos, la



belleza, el rigor en las manos, la seguridad en la disposición de los cuerpos y la notable técnica típica de un gran maestro.

En este sentido lo que determina el estilo *goyesco* presente en el *Retrato de una pintora* es la velocidad de ejecución con el pincel, la seguridad del trato para capturar las líneas de contorno, la expresividad del rostro y la vibración de la mirada fija y directa hacia quién observa. Todo tratado con una técnica ligeramente inferior si se comprara directamente con los principales ejemplares de Francisco de Goya. No obstante, en la tela si aprecia una clara consonancia formal con algunos de los considerados cuadros “secundarios”, o lo que es lo mismo, aquellos retratos destinados a la decoración de espacios íntimos y no de representación oficial. No en vano, esta pintura se estipula como una producción de carácter privado, a tres cuartos (nivel medio en cuanto a precios), de prestigio pero carente de los elementos de reconocimiento familiar necesarios para identificar a la mujer. Este razonamiento que aquí presentamos no es nuevo, como ya he anticipado previamente el célebre historiador del arte Roberto Longhi (Alba, 1890 - Florencia, 1970) apreció particularmente el fuerte componente *goyesco* de este cuadro, atribuyéndolo al periodo francés (¿parisino?) del maestro español en una carta manuscrita del año 1961 dirigida al por entonces propietario de la Galleria Frascione<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Glendinning, N. "Goya y el retrato español en el siglo XVIII". En Portús Pérez, J. (Coor). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 234-267.

<sup>2</sup> Agueda Villar, M. "Goya y lo goyesco". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 295-296 (2003): 215-224. <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/title:Retratos>. Consultado el 8 marzo 2023.

<sup>3</sup> **Ver figura 4.**

<sup>4</sup> Ver apéndice documental.



## *Definición de la mujer como artista*

En el presente estudio no puedo olvidarme del género del sujeto representado. Si volvemos al inicio, al análisis del personaje retratado, se debe examinar el papel de la protagonista de la pintura. En la producción *goyesca* la figura femenina tuvo una importancia capital. Más allá de las famosas representaciones de las duquesas de Alba o de Osuna, las protagonistas femeninas del maestro y de sus seguidores se caracterizan por ser veraces, reales, potentes, y con actitudes desenvueltas e independientes. En el periodo anterior a 1775, durante la plena Ilustración, la figuración de la mujer quedó principalmente asociada al ambiente privado, cargada de elementos de prestigio social tales como ricas decoraciones, grandes jardines o lujosos vestidos. Esto aquí cambia, varía hacia el reconocimiento de su posición intelectual y las mujeres *goyescas* se convierten en las verdaderas protagonistas de sus composiciones.

En este contexto, en los retratos del pintor aragonés y de su *entourage* lo que verdaderamente sobresale es la espontaneidad proyectada hacia el personaje y su *pathos* interior, en este particular caso a través de la creación artística. Analizando la pintura que nos compete, la presencia de este concepto intelectual no resulta un elemento alieno a la cultura del aragonés, Goya hará también uso de este principio —de manera más grandilocuente— en *el retrato de*

*la marquesa de Villafranca en acto de pintar a su marido.* Existen evidentes y notables diferencias entre esta representación y la nuestra, comenzando por la cronología —más avanzada en el tiempo el retrato de la marquesa de Villafranca, como demuestran vestido y peinado—, el campo más largo y profundo y la presencia de elementos de mediación como la mesa. No obstante estos, también en esta ocasión el pintor prescinde del fondo per concentrar la atención sobre la mujer y la acción que está por realizar.

En cuanto al carácter iconográfico, dejando a un lado los autorretratos de Angelica Kauffman y Élisabeth Vigée Le Brun, la figura de la mujer artista tenía tradicionalmente un carácter alegórico, símbolo de las artes y de la pintura. En cambio en el nuestro la imagen trasciende la mera representación alegórica para sumergirse directa y profundamente en la figuración del espíritu femenino como una fuerza creadora. Con los principios de la Ilustración nace entre los distintos rangos de la alta burguesía y de parte de la aristocracia,—también presente pero en menor medida— un generalizado interés por las artes como símbolo de cultura. Profesores de dibujo, música y literatura acudieron en masa a las casas de las grandes familias para formar y educar a los miembros de la nueva clase dirigente hasta el punto de que algunos de estos aprendices alcanzaron altas cuotas del arte,

en ocasiones incluso aceptados por las academias, como en el caso de la marquesa de Villafranca.

Pero como dice el proverbio italiano citado por el poeta inglés William Shakespeare: “no es oro todo lo que reluce”. Tradicionalmente en España el papel de la mujer artista se limitaba a las labores de oficial de taller o de asistente de un pintor principal —véase por ejemplo el obrador de Juan de Juanes y la presencia de sus hermanas— y habitualmente en el interior de la unidad familiar o del ámbito doméstico. Será a partir del llamado *Siglo de Oro* cuando las cosas empezaran a cambiar, la figura de la mujer como artista adquiere un papel quizás no de importancia pero sí de cierto reconocimiento social. Lamentablemente esto acontece casi exclusivamente en el seno de la alta sociedad, ósea, el estrato más privilegiado de la población. En la mayor parte de los casos era precisamente la posición social de las mujeres la principal discriminante que les permitiría acceder a una formación digna, bien alejada de aquella a la cual podían ambicionar las mujeres de clase media, incluso cuando poseían un extraordinario talento, sin obviar evidentemente el hecho de que también el ambiente en el cual se movían ayudaba de manera fundamental al desarrollo cultural del intelecto y de la creatividad expresiva.

En este contexto son de evidenciar las primeras iniciativas por parte de las instituciones para insertar y reconocer —con

notables limitaciones— a las mujeres como artistas intelectuales. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* tuvo desde su fundación (en el siglo XVIII) un notable número de miembros femeninos, entre los cuales es muy probable se encontrase nuestra pintora. El hecho de que la enseñanza de la pintura formase parte de la educación básica de las jóvenes de gentil ascendencia hizo también que algunas de éstas, las más talentosas en el ejercicio del diseño, encontraran en esta manifestación intelectual una válvula de escape para su capacidad creativa. Lamentablemente, esta práctica artística era en gran medida destinada a los ambientes privados, sin carácter profesional y raramente admirada por el grande público, motivo por el cual gran parte de sus nombres y de su producción han quedado escondidas, asociadas a otros pintores hombres o incluso olvidadas por el paso del tiempo en el interior de sus grandes residencias. Las mujeres podían gozar de nombramientos al interno de la Academia, no obstante este papel no les permitía de gozar de una verdadera y propia posición al interno de su organización. No eran ni estudiantes de pleno derecho ni cuanto menos podían ambicionar a un puesto de responsabilidad. Los principales cargos que podían recibir eran aquellos de *Académico de Honor*, por el cual no debían de manifestar una particular técnica artística sino que eran seleccionadas por el prestigio



que podrían aportar a la Academia; *Académico de Mérito*, a la cual se accedía a través de una prueba de nivel, gran parte de las mujeres adscritas a la Academia tenía esta distinción; y *Académico Supernumerario*, nómina similar a la de *Mérito* pero con reservas de la Academia que en este caso consideraba que su arte se debía desarrollar ulteriormente. Cuatro mujeres fueron en cambio *Directores Honorarios* —cargo puramente honorífico— por sus continuos con tributos a las artes: Mariana Silva Bazán Sarmiento, duquesa de Questa; Mariana Urríes y Pignatelli, marquesa de Estepa; Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz; y Antonia Lavauguyon, princesa de Listenois<sup>1</sup>.

Como ha quedado presente, más que una verdadera profesión la pintura para las mujeres servía como un desfogo intelectual. La sociedad se estaba desarrollando gracias a la Ilustración pero el papel de la mujer en las artes permaneció todavía rígido en este sentido durante algunos años, en particular hasta el 1873 cuando finalmente fueron aceptadas como aprendices con limitaciones. El número de damas adscritas como aprendices crece hasta normalizarse, en comparación con los estudiantes hombres, durante los años centrales del siglo XX. No obstante esta evolución paulatina, su completa aceptación tuvo que esperar algunos años más ya que en los primeros cursos no pudieron asistir a todas las lecciones por “motivaciones biológicas”. Se consideraba de

hecho que la observación de los cuerpos desnudos habría comprometido el sistema nervioso de las mujeres con terribles consecuencias.

Muchas de estas académicas tuvieron también el derecho y la posibilidad de participar en las exposiciones anuales organizadas por la propia Academia junto con la *Junta de Damas de la Sociedad Económica Madrileña*, eventos que resultaron fundamentales para la difusión de las artes femeninas en el interior de las altas esferas de la sociedad, junto con la llegada desde Francia de los nuevos traslados de buenas maneras. En general, el correcto conocimiento de la pintura como denominador social de una buena educación en las mujeres hizo que su arte se concentrase principalmente en el diseño y en la miniatura, siendo más extraordinario el llegar a la correcta aplicación de la pintura al óleo, la cual era considerada “más artesanal”, en el sentido de que dejaba indeseables residuos en manos y ropajes de aquellos que la ejercitaban<sup>2</sup>.

La herencia dejada por las mujeres de la *Escuela de la Academia* es una interesante historia —estudiada solo recientemente— llena de conflictos y en constante lucha por el reconocimiento de sus derechos primarios con el objetivo único de ser aceptadas como iguales por los viejos principios de los académicos al mando<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/> Consultado el 8 marzo 2023.

<sup>2</sup> González-Ramos, R. “Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)”. En *Arte, individuo y sociedad, Ediciones complutense*, n. 32 (2) (2020): 405-430.

<sup>3</sup> Cabanillas Casablanca, A. y Serrano de Haro, A. “La mujer en la escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”. En *Academia: Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 121 (2019). 111-136.

## *La mujer en la pintura goyesca*

Las mujeres *goyescas*, como la del retrato aquí analizado, nos aportan una óptima visión del conjunto en base a la fértil relación del artista con la figura femenina. Ya desde el 1781 Goya comenzó a recibir un importante número de encargos en este sentido por parte de privados y de grandes familias, hecho que promoverá el gusto por su particular técnica llena de modernidad y en constante desarrollo<sup>1</sup>.

Como premisa fundamental a la hora de estudiar las mujeres a través de la mirada *goyesca* es necesario tener en cuenta que cada representación femenina vive en constante contraposición y confrontación con las imágenes masculinas. En este sentido, los retratos de mujeres tienden a la carencia de detalles secundarios, así como de otros objetos que sirvan de contexto, concentrándose el pintor principalmente en la figura, creando la imagen de la feminidad occidental que, no obstante los avances de la Ilustración, todavía no gozaba de la misma libertad y derechos de la contraparte masculina, pero que sí la dota de nuevos papeles y roles, entre los cuales el de la virtud intelectual no solamente aparente o pía, y del comportamiento socialmente apreciado, como era saber pintar correctamente. La unión de estos conceptos en nuestro caso dan como resultado un cuadro figurativo de una mujer real, veraz y portadora de un fuerte carácter psicológico pero atrapada en el espacio interno, o dicho de otro modo, en la habitación familiar<sup>2</sup>.

Los retratos femeninos en estilo *goyesco*, en palabras de Calvo Serraller, se fundamentan en tres niveles presentes en nuestra tela: 1) el nivel convencional, basado en el respeto de la retratística de la época con pequeños símbolos distintivos; 2) el nivel personal, en el cual el sujeto femenino viene representado en la intimidad familiar, una figuración realista y no institucional; y 3) nivel moral, ósease representativo de la opinión del artista sobre la conducta moral del sujeto. Es interesante concentrarse en este último punto. Mientras que en *el retrato de la marquesa de Villafranca* algunos estudiosos han querido ver un cierto desencanto por parte de Goya a la hora de tratar a la mujer como pintora, en el nuestro ésta se muestra retratada imitando la composición que el pintor aragonés hizo de su maestro Bayeu<sup>3</sup> y en algunos de sus propios autorretratos: el artífice ante la tela en acto de crear, prueba de la capacidad de lectura psicológica del autor de este cuadro y del respeto que demostraba hacia el sujeto que, a su vez, demuestra fuerza y dignidad en lo que hace.

Otro punto fundamental a examinar es el rico vestido negro que presenta la pintora. Durante los últimos años del siglo XVIII la moda en España se mostraba completamente influenciada por las tendencias y por los estilos procedentes de Inglaterra y, principalmente, de la Francia de Maria Antonieta. Estas tendencias llegan, se establecen y se interpretan pero adaptadas con un carácter mucho más



**Fig. 5a.** Alexandre Kucharsky. Maria Antonietta. 1790 (?). Óleo sobre tela. Colección privada. Wikimedia commons.



**Fig. 5b.** Elisabeth Vigée-Lebrun (?). Maria Antonietta. XVIII sec. Óleo sobre tela. Colección privada. Wikimedia commons.

modesto, orientado a preservar las tradiciones nacionales propias y los usos sociales de la población. Un ejemplo de esta tendencia es el uso generalizado del negro como color principal de la ascendiente burguesía, una tonalidad que habitualmente nos conduce a un ambiente religioso, a una fe de corte íntimo y purista, pero también a una elegancia que deriva de una fuerza introspectiva superior a cualquier manifestación recamada en Versailles<sup>4</sup>. Goya y el resto de pintores perteneciente a la “escuela *goyesca*” estaban habituados a servirse del hábito de sus modelos como explicación de un ideal moral, además de un medio para la caracterización de la historia del personaje: la mirada masculina del pintor y del probable observador estarían codificados para entender la historia, la familia y la importancia del sujeto femenino a través de su vestimenta, en una concepción cercana a la estipulada con el cargo militar y/o político en el caso del retrato masculino, codificado a través de armaduras, capas o de las insignias que llevaban consigo. Dentro de este contexto, en nuestro caso, el sujeto presenta un rico vestido negro, probablemente de terciopelo, con puntas de encaje blanco en torno al amplio escote, un diseño que proviene directamente de la moda francesa previa a la llegada del estilo Imperio, como demuestran algunos de los retratos de la reina consorte francesa María Antonieta que en ese momento de la historia era el ícono occidental más





**Fig. 6a.** Francisco de Goya. María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna. 1785. Óleo sobre tela. Colección privada. Fun. Goya.



**Fig. 6b.** Francisco de Goya. La familia del duque de Osuna. 1788. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 6c.** Francisco de Goya. María Teresa de Briganza. 1783. Óleo sobre tela. Colección privada. Fun. Goya.



**Fig. 6d.** Francisco de Goya. Amalia Bonelli de Costa. 1813. Óleo sobre tela. Detroit Institute of Art.



**Fig. 6e.** Francisco de Goya. Rita Barrenechea y Morante, Marquesa de la Solana. 1795. Óleo sobre tela. Museo del Louvre.

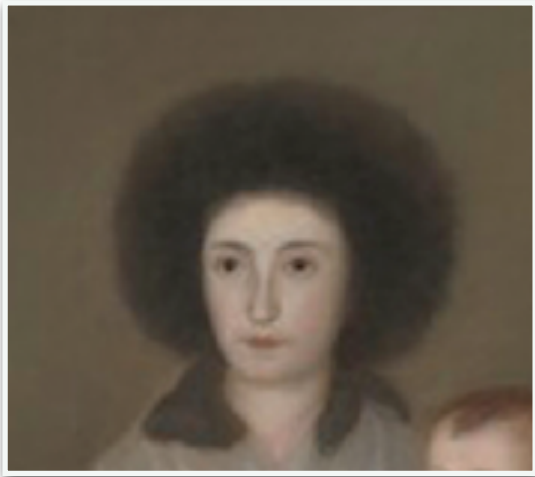
reconocible de la moda<sup>5</sup>. La cintura del sujeto aparece circundada por una característica sobrefalda en estilo inglés que recrea un tejido brillante y que simula probablemente el efecto de la seda. Siendo un indumento destinado para el externo, llevado al espacio interno de la casa, la elección de los colores blanco —del escote— y rojo —sobrefalda— podría revelarse una elección no casual con la intención de enriquecer las coordenadas de la psicología íntima de la figura representada. El encuentro de estos colores era tendencia en la retratística de la época, siendo además, en algunas ocasiones, un mensaje dirigido para indicar que la protagonista era una intelectual ilustrada y por lo tanto,



**Fig. 7a.** Francisco de Goya. María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna. 1785. Óleo sobre tela. Colección privada. Fun. Goya.



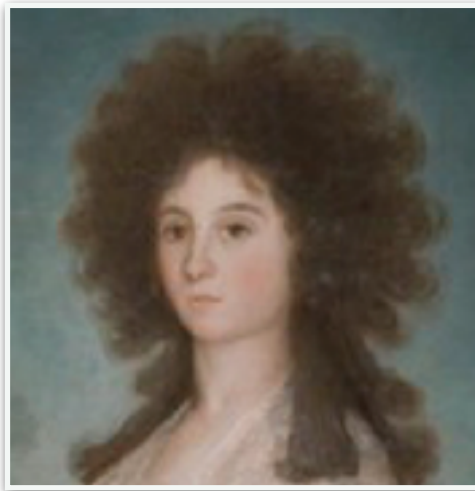
**Fig. 7b.** Francisco de Goya. Manuela Camas y de las Heras. 1786. Óleo sobre tela. Szépművészeti Múzeum Budapest.



**Fig. 7c.** Francisco de Goya. María Ignacia Álvarez de Toledo, condesa de Altamira, y su hija María Agustina. 1787. Óleo sobre tela. Met (NY).



**Fig. 7e.** Francisco de Goya. La familia del duque de Osuna. 1788. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 7f.** Francisco de Goya. Tadea Arias Enríquez. 1790. Óleo sobre tela. Museo del Prado.



**Fig. 7g.** Francisco de Goya. María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca. 1795. Óleo sobre tela. Museo del Prado.

necesariamente, legada a una visión pública y privada del progreso cultural y moral.

El rostro, ligeramente idealizado, se muestra pálido pero no excesivamente empolvado respecto a los dictámenes de la moda. Por otro lado destacan los labios rojos, resultado de la aplicación de un color obtenido probablemente a través del tratamiento de jugo de la cochinilla. También es de evidenciar la decoración de las mejillas que demuestran un sano y muy gentil color rosado procedente de la aplicación del embellecedor como imponían las tendencias<sup>6</sup>.

A sí mismo, como en los casos de vestido y maquillaje, también en el peinado se siguen los principios de la

tendencia francesa de los últimos años del siglo XVIII<sup>7</sup>. Existen numerosos ejemplos de este tipo de peinado alto de carácter esponjoso, cargada de rizos que terminaba en dos largos mechones sobre los hombros entre las mujeres retratadas por Francisco de Goya durante los años comprendidos entre el 1785 y el 1797. La principal diferencia entre estos ejemplos y los puramente franceses, además de la cronología ligeramente precedente en los ejemplos transpirenaicos, era el color de los cabellos. En el país galo se tendía al uso de pelucas y a la decoloración o empolvado del cabello de las mujeres mientras que en España la moda fue más sutil, manteniendo las damas su color natural.

---

<sup>1</sup> Tomlinson, J. A. "Goya images of women". En Tomlinson, J. A. (Coor) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 15-24.

<sup>2</sup> Calvo Serraller, F. "Goya's Women in perspective". En Tomlinson, J. A. (Coor) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 25-50.

<sup>3</sup> En el caso del retrato de Francesco Bayeu, obra documentada de Goya conservada en el Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), también las medidas de la tela son similares al aquí presentado (109 x 82 cm.) si se consideran los centímetros perdidos durante la re-intelatura.

<sup>4</sup> El uso generalizado del negro proviene de la obligación a utilizar vestimentas oscuras durante la celebración de la Semana Santa y de la propia tradición española desde los tiempos de Felipe II. Se deben diferenciar las tendencias que se establecen entre la alta burguesía y la aristocracia, ya que en esta última el uso de los colores no variará. Ribeiro, A. "Fashioning the feminine: dress in Goya's Portraits of women". En Tomlinson, J. A. (Coor) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 71-88 y Ortiz Cruz, D. "Precisiones léxicas sobre la indumentaria femenina en el siglo XVIII". En *Rilex, Revista sobre investigaciones léxicas*, Universidad de Jaén, (2019): 73-96.

<sup>5</sup> **Ver figura 5.** Vestido pre-napoleónico 1785-1795 "españolizado".

<sup>6</sup> **Ver figura 6.** Rostro sutil y alargado.

<sup>7</sup> **Ver figura 7.** Peinado de inspiración francesa 1785-1796.



## *Conclusiones*



En definitiva, el análisis comparativo de esta pintura con otras manifestaciones pictóricas del periodo no permite su completa identificación como obra autógrafa de la mano del maestro español por la presencia de algunas derivaciones técnicas explicadas en las páginas precedentes. La existencia de diferentes artífices adscritos a esta manera pictórica —con mayor o menor factura técnica—, la carencia de obra cierta a ellos asociada y la ausencia de datos documentales de archivo relacionados directamente con esta pintura obstaculizan la posibilidad de poder establecer una atribución firme y directa a Goya y no excluye, como consecuencia, la facultad de poder acercarlo a la producción de uno de sus seguidores directos más dotados. A pesar de estos factores, un elemento indicativo determinante a tener en consideración es que a nivel estilístico el *Retrato de una pintora* sí que demuestra una evidente y notable sintonía con los principios artísticos del Goya retratista de los últimos años del siglo XVIII.

No obstante la gran factura de la pieza, en cualquier caso se debe de considerar como una producción “secundaria”, especialmente se si tiene en cuenta el sujeto retratado. El gran número de encargos retratísticos de carácter privado que recibió Francisco De Goya durante estos años por parte de las grandes familias del periodo provocó que el artista aragonés no aportase el mismo tiempo y dedicación a todos

los cuadros comisionados, siendo la discriminante principal propio el nivel social y económico del sujeto representado. Este hecho obtiene como resultado la creación de una serie de pinturas “veloces”, sin fondo figurativo —prevalencia por el escenario neutro— y con poca presencia de elementos personales pero cargados del particular estilo único del pintor, elementos estos que son visibles en la obra aquí examinada y que explicarían sensatamente las carencias antes citadas.

Además, en lo que respecta a la falta documental, más allá de la presencia del certificado de exportación y la carta atributiva de Longhi de 1961, se debe recordar como una vez que Goya adquirió un cierto renombre al interno de la alta sociedad madrileña los documentos socio-económicos referentes a sus trabajos —particularmente en lo que a retratos de personas no especialmente potentes respecta— escasean hasta el punto de ser muy raros, a excepción de las pinturas pertenecientes a los principales personajes ilustres de la época (la duquesa de Alba, los duques de Osuna o la familia real por ejemplo), largamente conocidos y descritos por las fuentes. Este factor hace prácticamente improbable la identificación de esta pintura entre los contratos, correspondencia o crónicas históricas actualmente conocidas tanto del pintor original de Fuentedetodos como del resto de su *ambiente* artístico. Se debe considerar que la gran mayoría

de estos retratos permanecieron en contextos privados durante un gran número de años, siendo observados únicamente por sus familias propietarias y quedando, por tanto, fuera de la mirada de los especialistas (*connoisseurships*). Dicha casual provoca todavía en la actualidad la propuesta de atribuciones relativas a Francisco de Goya y sus contemporáneos que encuentran sus principales fundamentos en la transmisión oral de dichas familias propietarias.

En nuestro caso en particular, por las motivaciones antes descritas y en vista de la alta proliferación de pinturas erróneamente asociadas al maestro español únicamente por motivaciones de estilo, consideramos esta tela un óptimo cuadro con un alto componente *goyesco* pero con ciertos elementos a confirmar ulteriormente a través de futuros descubrimientos de los eventuales cambios de propiedad, del itinerario histórico antecedente a su entrada en la colección *Frascione* en los años '60 del siglo XX y del examen de los datos obtenidos de un minucioso estudio de la superficie pictórica a través del uso de instrumentos especialistas.

Siguiendo las indicaciones de Roberto Longhi y en espera de nuevas pruebas, con la prudencia y humildad que tiene por principio ético y profesional el centro de investigación artística al cual pertenezco (**Ceart-UM**), tras el presente estudio preliminar de catalogación y hasta que no se

demuestre el contrario atribuimos “ad cautelam” este *Retrato de un pintora* a un artista de marcada tendencia *goyesca* sin excluir la posibilidad, a través de nuevos indicios, de asociar la paternidad de la obra al maestro de Fuentedetodos como pintura “secundaria” en una cronología de tiempo determinada durante los últimos años del siglo XVIII, en concreto entre el 1785 y el 1797.



## *Bibliografía*

AA.VV. *Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de Goya*. Cat. Expo. Madrid: Patrimonio Nacional, España, 1946.

AA.VV. *Goya*. Cat. Expo. Verona: Edizioni de Luca, 2000.

AA.VV. "Goya's portraits in the National Gallery, their technique, materials and development". En *National Gallery technical bulletin*, n. 37 (2016): 78-104.

Agueda Villar, M. "Goya y lo goyesco". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 295-296 (2003): 215-224.

Antigüedad del Castillo, M. D. "Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia. En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, vol. 22-23 (2009-2010). 157-182.

Arias Anglés, E. (Coor). *El arte en tiempo de Carlos III*. IV jornadas de Arte, Madrid 1988. Madrid: Alpuerto, 1989.

Arnaiz, J. M. "Francisco de Goya: tres cuadros, tres épocas". En *Archivo Español de Arte*, vol. LXX, n. 280 (1997): 375-395.

Baticle, J. "Esteve, Goya y sus modelos". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 145-150 (1979): 226-231.

Blasco Esquivias, B. *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada editores, 2021.

Bozal Fernández, V. (Coor). *Goya e il mondo moderno*. Cat. Expo. Milán: Skira, 2010.

Braham, A. *El greco to Goya, the taste for spanish paintings in Britain and Ireland*. London: Publications Department, National Gallery, 1981.

Bray, X. *Goya. The Portraits*. Londra: National Gallery Company, 2015.

Buendia, J.R. "Goya, dos nuevas obras y algún problema más". En *Archivo Español de Arte*, n. 58 (1985): 3-9.

Burnstock, A. "Goya's Portrait of Francisco de Saavedra". En *Techne, Centre de Recherche des musées de France*, n. 53 (2022): 38-45.

Cabanillas Casafranca, Á. y Serrano de Haro, A. "La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)". En *Academia: Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 121 (2019). 111-136.

Calvo Serraller, F. "Goya's Women in perspective". En Tomlinson, J. A. (A cura di) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 25-50.

Chiappini, R. *Francisco Goya*. Milano: Electa, 1996.

Company I Climent, X. *Francisco de Goya y Lucientes - Retrato de Juana Galarza de Goicochea*. Estudios Monográficos de Pintura. Lleida: CAEM, 2021.

Díez, J.L. "El entorno de Goya. Pintores españoles y programas decorativos en la corte de Carlos III y Carlos IV (1775-1808)". En Borrás Guapis, G.M. (Coor). *El arte del siglo de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010: 403-430

Fáy, A. "Technical Analysis of two Francisco de Goya's paintings from the Museum of Fine Arte Budapest". En *Techne, Centre de Recherche des musées de France*, n. 53 (2022): 30-37.

Fredericksen, B.B. "Goya's Portraits of the Marqueses de Santiago and the San Adrián". En *The Paul Getty Museum journal*, vol. 13 (1985): 133-140.



Fredericksen, B.B. "Goya's Portrait of the Marquesa de Santiago". En *The Paul Getty Museum journal*, vol 14 (1986): 149-151.

García-Frías Chueca, C. y Jordán de Urríes y de la Colina, J. *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a Antonio López*. Cat. Expo. Madrid: Patrimonio Nacional - Banco Santander, 2014.

García Guatas, M. "Nuevos datos sobre dos aragoneses retratados por Goya". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 252 (1996). 326-330.

Garrido, C. "El retrato de la condesa de Chinchón, estudio técnico". En *Boletín del Museo del Prado*, n. 39 (2003): 44-55.

Glendinning, N. "Goya's Portrait of the Marquesa de Santiago". En *The Paul Getty Museum Journal*, vol. 12 (1985): 141-146.

Glendinning, N. "Goya y el retrato español en el siglo XVIII". In Portús Pérez, J. (Coor). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 234-267.

González-Ramos, R. "Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)". En *Arte, individuo y sociedad, Ediciones complutense*, n. 32 (2) (2020): 405-430.

Gudiol, J. "Goyas inéditos". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 145/150 (1979): 240-249.

Herranz Rodríguez, C. "Indumentaria goyesca". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 252 (1996): 251-270.

Martinez Ripoll, A. "Un retrato alegórico de Godoy, por Goya". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 145/150 (1979): 294-299.

Marreno, V. "Los disciplinantes, de Goya". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 27 (1958): 172-175.

Martín-Valdepeñas Yagüe, E. "El retrato de la Condesa de Truillas de Agustín Esteve y Marqués (1797)". En *Archivo Español de Arte*, vol. 91, n. 361 (2018): 70-78.

Mena Marqués, M. B. e Matilla, J.M. *Goya drawings*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

Mena Marqués, M. B. "La mujer en Goya. El contraste con otras miradas de lo femenino en el siglo XVIII". En AA.VV. *Mujeres en las artes*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2018: 78-97.

Mena Marqués, M.B. "Goya discípulo de Velázquez". In Portús Pérez, J. (Coor). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 204-233.

Moffitt, J.F. "Don Ramón de Pignatelli, un Goya restaurado dos veces". En *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 252 (1996): 360-364.

Motin, B. "Goya et son entourage". En *Techne, Centre de Recherche des musées de France*, n. 53 (2022): 76-85.

Muñoz López, P. "Mujeres españolas en las artes plásticas". En *Arte, Individuo y Sociedad*, Ediciones complutense, n. 21, (2009): 73-88.

Lapucci, R. "Diagnostica artistica: i ritratti di Francisco Goya". En Nucci Pagliaro, P. *Il primo autoritratto di Goya*. Atti della giornata di studi Bologna, 10 maggio 2019, Casa Cervantes del Real Collegio di Spagna. Bologna: University Press, 2022: 67-135.

Lapucci, R. e Mangiante, P.E. *Francisco del Goya y Lucientes, the first self-portrait*. Roma: Etgraphiae, 2019.

Lavin González, D. "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española". En *Anales de Historia del Arte, Ediciones complutense*, n. 28 (2018): 69-85.

López Rey, J. "Goya and his pupil Maria del Rosario Weiss". En *Gazette des beaux-arts*, n. 47 (1956): 251-284.

Luna, J.J. *Goya. 250 aniversario*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996.

Luna, J. J. "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII". En Ruíz Gómez, L. (Coor). *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Cat. Expo. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007: 133-139.

Ortiz Cruz, D. "Precisiones léxicas sobre la indumentaria femenina en el siglo XVIII". En *Rilex, Revista sobre investigaciones léxicas*, Universidad de Jaén, (2019): 73-96.

Pereda, F. "Epressó o descripció. Goya, la práctica i la teoria del retrat". En González Tornel, P. *Ánima: pintar el rostro y el alma*. Valencia: Ediciones Trea, 2022: 17-58.

Pérez Sánchez, A.E. *Goya*. Madrid: Julio Soto, 1985.

Porter, R. "El retrato del marqués Lorenzo Manzanares: nueva atribución a Agustín Esteve". En *Archivo Español de Arte*, vol. 53, n. 211 (1980): 374-378.

Urquizar Herrera, A. y Vígara Zafra, J. A. "La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850". En Sazatornil. L. e Jiménez, F. (Coor), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014: 257-274.

Ravaud, E. "Les portraits de Francisco Goya". En *Techne, Centre de Recherche des musées de France*, n. 53 (2022): 66-75.

Rose-De Viejo, I. "More on Goya's portrait of Alberto Foraster". En *The Burlington Magazine*, n. 145 (2003): 82-87.

Rose-De Viejo, I. " Ni Goya, ni Esteve, sino Poza: El retrato de la XI Marquesa de Espeja y otras obras suyas". En *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXV, n. 337 (2012): 37-54.

Salas, X. "Retratos de artistas españoles dibujados por Goya". En *Goya, Fundación Lázaro Galdiano*, n. 48 (1962): 411-413.

Salomon, X.F. "Another brother for Goya's "red boy". Agustín Esteve's portrait of Francisco Xavier Osorio, conde de Trastámara". En *Met Journal* (2014): 201-206.

Salomon, X.F. "Goya and the Altamira family". En *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Spring Vol. LXXI, n. 4 (2014): 1-52.

Salomon, X.F. "Goya portraits". En *The Burlington Magazine*, vol. 157, n. 1353 (2015): 865-867.

Sayre, E.A. "The Portrait of the Marquesa de Santiago and Cean's criticisms of Goya". En *The Paul Getty Museum journal*, vol. 13 (1985): 147-149.

Schulz A. "Goya's portraits of the Duchess of Osuna. Fashioning identity in enlightenment Spain". En *Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe*. Aldershot: Ashgate, 2003: 263-283.

Schwarz, H. "Goya's portrait of Gaulon". En *College Arte Journal*, n. 17 (1957): 71-72.

Soria, M.S. "Agustin Esteve and Goya". En *The Art Bulletin*, n. 25 (1943): 239-266.

Soria, M.S. "Goya's portrait of Miguel de Lardizábal". En *The Burlington Magazine*, vol. 102, n. 685 (1960): 161- 162.

Tomlinson, J. A. "Goya images of women". En *Woman's Art Journal*. n. 26, vol 2 (2005): 46-50.

Tomlinson, J. A. *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020.

Tosi, A. "Tra le donne di Goya". En *Predella*, Università di Pisa, n. 6 (2002).

Trapier, E. Du G. "Goya's portrait of Pedro Mocarte, choir singer in Toledo Cathedral". En AA. VV. *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*. Londra: The Phaidon Press, 1959: 368-373.

Trapier, E. Du G. "Only Goya". En *The Burlington Magazine*, vol. 102, n. 685 (1960): 158-161.

Trapier, E. Du G. *Goya and his sitter, a study of this style as a portraitist*. NY: His. Soc. Of America, 1964.

Troutman, P. *Goya and his times*. Royal Academy of Arts, vol 8. London: Clowes, 1963.

Valverde, J.M. "Goya y la reforma romántica". En *Revista Ideas Estéticas* n. 17 (1959): 3-8.

### **Recursos online**

<https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/>

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/cursos-y-conferencias/quienes-son-y-como-vivianhistorias-de-mujeres-de-epoca-moderna-i>

<https://fundaciongoyaenaragon.es/>

<https://maes.unizar.es/pintoras>



## *Apéndice fotográfico*



















## *Apéndice documental*



il Tasso  
Via Benedetto Fortini 30  
Firenze

Firenze, 14 apr. 1961

Ill. Signore,

Il suo "Ritratto di pittrice" mi atto di  
attingere i colori dall'ampia tavolozza  
per servirsene sulla tela che ci appare  
a tergo col suo telaio visto in reflex  
e che chiude la composizione al pari  
della poltrona veduta sulla altro lato,  
a me sembra un splendido esemplare  
di Francisco de Goya.

La intonazione generale dell'opera  
fonda su un campo arido di gaffino  
chiaro; la massa gonfiante della capi-  
gliatura nerissima, lo scollo stupendo  
che condotta dalla gola bianca, la sciarpa  
di lacca chiara che dalla cintola scende  
sul fianco, i guanti di colore giallo, azzurro  
e rosso spuntati alla buona sulla tavolozza;  
tutto insomma è trattato con tale scioltezza  
impressionistica da anticipare di quasi  
millesimo secolo i più bei ritratti di Manet.  
C'è un tempo presumibile dell'opera  
nonché rilievo che pure valeendosi della  
trovata spagolissima del telaio visto  
da tergo e di squincio (e il Goya la usò  
infatti anche nel famoso ritratto della  
famiglia Reale Spagnola), la figura,  
quasi frontale nel viso, ha un sapore  
classicistico quasi alla francese che  
però rammenta l'impostazione  
della ritrattistica della Vigée Lebrun



e persino del David.

Da questo sacci tratto a credere che il dipinto possa appartenere agli ultimi anni che l'artista trascorse, quasi in esilio, a Bordeaux, mentre sappiamo anche che nel 1824 egli fu per due mesi a Parigi.

Che noi abbiamo qui un documento dell'attività "parigina" del Goya? Sarei lieto che notizie certe sull'origine e sui trascorsi dell'eccezionale dipinto potessero un giorno mirare la mia supposizione, che qui è specchio.

Roberto Longhi



Carta de Roberto Longhi referente a la atribución del *Retrato de una pintora*. Florencia  
14/04/1961

**Transcripción:**

Firenze, 14 Aprile 1961

Ill. Signore,

Il suo “Ritratto di pittrice” in atto di attingere i colori dall’ampia tavolozza per servirsene sulla tela che ci appare a tergo col suo telajo visto in tralice e che chiude la composizione al pari della poltrona verdognola sull’altro lato, a me sembra uno splendido esemplare di Francisco de Goya.

La intonazione generale dell’opera fondata su un campo arioso di zaffiro chiaro, la massa irsuta della capigliatura nerissima, lo scollo stupendo circondata della gola bianca, la sciarpa di lacca chiara che dalla cintola scende sul fianco, i grammi di colore giallo, azzurro e rosso spremuti alla buona sulla tavolozza; tutto insomma è trattato con una tale scioltezza impressionistica da anticipare di quasi mezzo secolo i più bei ritratti di Manet.

Circa il tempo presumibile dell’opera vorrei rilevare che pur valendosi della trovata spagnolissima del telajo visto da tergo e di sguincio (e il Goya la usò infatti anche nel famoso ritratto della Famiglia Reale Spagnola), la figura, quasi frontale nel viso, ha un sapore classicistico quasi alla francese che può rammentare l’impostazione della ritrattistica della Vigél Lebrun e persino del David.

Da questo sarei tratto a credere che il dipinto possa appartenere agli ultimi anni che l’artista trascorse, quasi in esilio, a Bordeaux, mentre sappiamo anche che nel 1824 egli fu per due mesi a Parigi.

Che noi abbiamo qui un documento dell’attività “parigina” di Goya?  
Sarei lieto che notizie certe sull’origine e sui trapassi dell’eccezionale dipinto potessero un giorno avvalorare la mia supposizione, che qui esprimo.

Roberto Longhi

*English Version*

**The 18th-century portrait in Spain as an artistic genre:**

The great workmanship of this unpublished *Portrait of a Painter* makes the painting itself extremely interesting for its understanding and conception of art, in general, and painting, in particular, during a dynamic historical moment with constant changes as was the late 18th century throughout Europe. An Enlightenment period where the personalities of the small and middle classes were beginning to have a specific weight in national politics along with an increasingly debilitated old aristocracy. It was in this period between the two centuries in Spain under the rule of Charles III and Charles IV that the figure of Francisco de Goya y Lucientes (Fuentedetodos, 1746-Bordeaux, 1828) would shine with his light. Trained in Zaragoza with Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734 - Madrid, 1795) -of whom he later became a son-in-law- Goya, after several attempts to establish himself as an academic painter and a fruitful trip to Italy at his own expense, followed his master in some court work in Madrid. It was only once he was established in the Spanish capital that his art became immortal, unique, and widely imitated by the rest of the artists in the circle of not purely academic conception.

This master was not only an admired painter during his time but went down in history as the

originator of a new way of conceiving painting, the creator of a series of varied formulas that would allow art to be opened up to different kinds of audiences in an increasingly less hierarchical society that also endowed the figure of the woman with a new and important prominence, the painting under consideration here being an excellent example. As already mentioned, Goya and his circle of diligent imitators demonstrated throughout their careers a great variety of registers in an era where each portrait was conceived differently depending on the circumstances of the assignment and the singular characteristics of the subjects portrayed, thus initiating the concept of the contemporary portrait far removed from the rigid social languages pre-established by the aristocracy. Nevertheless, this fact caused in turn that works by the same author could on different occasions seem nonlinear with each other depending on the commissioner and the final destination of the painting.

The art of painting opened up and democratized, and the different portrait types were born from which to choose depending on the intentionality of the painting: idealized or naturalistic; emotional depth or noble superficiality; private or public setting; distinct pastimes or symbols of power; work or occupation. With this new concept of painting during the second part of the 18th century, a shining new

panorama opened up in Spain with artists such as the aforementioned, Mengs, Maella, Carnicero, Poza, or Esteve, becoming a painting of international character and fame<sup>1</sup>.

### **Analysis of the details of the painting:**

In our case in particular, in the portrait of the painter the author of marked Goyesque ancestry arranges the woman in front of the easel in the act of painting a picture on the canvas. With one hand she holds the palette of colors while with the other, crossed, the paintbrush. The artist here is simulating the precise moment of reflection in which the woman painter is looking, observing the subject, and then giving the touches of color on the canvas in an intellectual conception already seen in other examples by Goya and originally coming from Velázquez and Juan de Pareja, who in turn were inspired by the Italian Renaissance, and whose purpose was to dignify the figure of the artist as a unique creator<sup>2</sup>. This concept is confirmed by the fact that the woman carries a fashionably beautiful and distinct dress.

According to Alberti in his treatise on painting, the painter also had to take care of his appearance to enforce the dignity of his role in society, a concept that is successfully respected in the painting examined here.

The artifice of painting is the real conceptual -as well as actual- protagonist of the work. The

painter depicts herself in front of an imaginary mirror, the viewer's point of view, along with the canvas, her creation, which remains hidden from us provoking an imaginative game to the viewer of the painting. Will I be represented? Will he look out of a window? Is someone important behind me? Is she looking at herself? These very subtle and intellectual mind games already present in Velázquez's paintings are recovered by Goya in the portrait of his master Bayeu and some of his many self-portraits<sup>3</sup>. No other such pronounced examples of this pictorial concept have been preserved or are known to exist in Spain, which brings this work irretrievably closer to the production of the milieu linked directly with the Aragonese artist. It is therefore a painting that captures a snapshot, a modified model that also came from the Romantic portrait tradition of the first half of the century but developed, carried on by the artist's creative genius. To further emphasize this concept, the painter minimizes the presence of other objects that might distract his correct reading, focusing all eyes on the subject, easel, and brush.

The background, in line with the before described, is neutral, in a graduation of tones between grey and blue specially highlighted by a recent cleaning of the pictorial film is also observed in other paintings attributed to Francisco de Goya<sup>4</sup>. The chromatic contrast between the cold and warm hues of the figure directs the viewer's gaze directly to the person portrayed, where, fittingly, the

painter depicts the tools for the creation of pictorial art. The green of the Charles IV-style velvet armchair with small bronze-colored pins in its outline, already present in other portraits by the master and Esteve<sup>5</sup>, also helps redirect the painting's focal point in this direction.

### **Workshop:**

One of the main problems when studying a painting belonging to Francisco de Goya's artistic manner is the correct definition of the painter who imitated his particular way of conceiving painting. The artists of his time, to be considered as such, had to be able to produce portraits with a certain stylistic dignity. Painters such as Agustín Esteve y Marqués (Valencia, 1753 - 1820), Antonio Poza y Muñoz (Fuenterebollo, 1783 - Madrid, 1816), Francisco Javier Ramos y Albertos (Madrid, 1746 - 1817), Mariano Ponzano Segura (Zaragoza, 1763 - 1813), Vicente Calderón de la Barca (Madrid, doc, 1759 - 1794), Ignacio de Uranga (Guipúzcoa, 1769 - 1838), Ascensión Juliá Alvarachi (Valencia, 1753 - Madrid, 1832) or Eugenio Ximenes de Cisneros (Madrid, 1781 - 1828), to name the most notable, although not all were direct pupils, followed in the very few preserved examples of their art -except for Esteve of whom more certain work has been preserved- the manner of the master with minor technical workmanship, perhaps by specific request of the patron<sup>6</sup>. This fact has its basis in the great

fame that Goya's portraits acquired among the fledgling bourgeoisie. Everyone wanted a fashionable painting, but the master was either not always available or did not devote enough of his time to creating certain portraits. Not surprisingly, Goya applied a different quality depending on who commissioned the painting, the time devoted to each painting being directly proportional to the social position of the subject portrayed, but never losing his characteristic style. This caused many of these portraits executed by the artist's school or circle to be known nowadays as anonymous or, those of higher quality, dubiously attributed directly to the master, greatly complicating its proper cataloguing<sup>7</sup>.

In this respect, technical similarity and figure arrangement therefore become a determining factor when analyzing a painting such as ours. The Portrait of a Painter presents with remarkable qualitative workmanship the typical Goyesque "empaste" at the hour of conforming the contours of the forms through the use of his energetic and quick brushstroke, delimiting the lines as if it were clay. A quick, fast, confident, proto-Impressionist stroke that imitates Velázquez's style but is reinterpreted and evolved according to the taste of the time. Moreover, the painting is strongly intellectual but above all sentimental and expressive, this always through the conception of the brushstroke, a decisive factor in separating Goya's style from the more classicizing style of

Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819) or Anton Rafael Mengs (Ústí nad Labem, 1728 - Rome, 1779).

Although Goya came relatively late to portraiture—the earliest known portraits belong to the 1780s—his particular manner would enjoy great recognition to the point of allowing him to become an active part of the king's court, opening up aesthetic taste from academic neoclassicism to something different and more conceptually developed. This did not prevent Goya and his close entourage from being strongly criticized and accused of painting with haste to accept as many commissions as possible.

His style was much imitated by the artists of his time as synonymous with modernity and artistic evolution. Still, undoubtedly his greatest achievement was to succeed in conveying the personality of the subjects depicted through their expressive charge and psychological dramatization, all contextualized in great harmony with the rest of the elements that configure his painting: the clothes, the movement of the outlines, the beauty, the rigor in the hands, the confidence in the definition of the bodies, and the notable technique typical of a great master.

In this sense, what determines the Goyesque style present in the Portrait of a Painter are the speed of execution with the brush, the confidence of the strokes to capture the lines in profile, the expressiveness of the face, and the vibration of the

gaze fixed and directed toward the viewer. All, however, were treated with a slightly inferior technique when compared directly to Francisco de Goya's major paintings. Despite this, in the painting one can appreciate a certain formal consonance with some of the so-called "secondary" paintings, that is, those intended for the decoration of intimate spaces and not for official representation. Nonetheless, this painting takes the form of a private, three-quarter production (average level as far as prices are concerned), valuable but lacking the elements of familial recognition necessary to identify the woman.

His style was much imitated by the artists of his time as synonymous with modernity and artistic evolution. Still, undoubtedly his greatest achievement was to succeed in conveying the personality of the subjects depicted through their expressive charge and psychological dramatization, all contextualized in great harmony with the rest of the elements that configure his painting: the clothes, the movement of the outlines, the beauty, the rigor in the hands, the confidence in the definition of the bodies, and the notable technique typical of a great master.

This reasoning is not new; already the famous art historian Roberto Longhi (Alba, 1890 - Florence, 1970) particularly appreciated the strong Goyesque component of this painting, attributing it to the French period of the Spanish master in a handwritten letter from the year 1961<sup>8</sup>.

**Description of the woman as an artist:**

In this analysis, we cannot forget the gender of the subject depicted. If we return to the character portrayed, the role of the protagonist in the painting must be examined. In Goyesque production the female figure was of paramount importance. Beyond the famous depictions of the Duchess of Alba or that of Osuna, the protagonists of the master and his followers are truthful, real, powerful, and with casual and independent attitudes. In the period before 1775, during the height of the Enlightenment, the depiction of women remained predominantly associated with the private environment, laden with elements of social prestige such as rich houses, large gardens or luxurious clothes. This changes here, varying toward the recognition of her intellectual position, and Goyesque women become the real protagonists.

In the portraits of the Aragonese painter and his followers what stands out is the spontaneity projected toward the character and his inner pathos, in this particular case through artistic creation. Analyzing the painting before us, the presence of this intellectual concept will not even be unique, Goya will make use of this principle -in a more grandiloquent manner- in his portrait of the Marquesa de Villafranca in the action of painting her husband. There are obvious differences between this painting and ours, beginning with the chronology- more forward in time that of the

Marquesa de Villafranca, as evidenced by her clothes and hairstyle- the wider and deeper field and the presence of mediating elements such as the table. Nevertheless, even on this occasion, the painter prescind the background to focus attention on the woman and the action she is performing.

Leaving aside the self-portraits of Angelica Kauffman or Élisabeth Vigée Le Brun, the figure of the woman artist traditionally had an allegorical character, symbolizing the arts and painting. In this case, however, the image transcends mere allegorical representation to dive directly and deeply into the depiction of the feminine as a creative force. The principles of the Enlightenment arose among the ranks of the upper middle class and even the aristocracy, though to a lesser extent, a generalized interest in the arts as a symbol of culture. Professors of drawing, music and literature tended en masse to the homes of the great families to train members of the new ruling class to the point that some of these pupils rose to high artistic levels, on occasions even being accepted by the academies, as in the case of the Marquise of Villafranca.

But as the Italian proverb made famous by the poet William Shakespeare says, "all that glitters is not gold." Traditionally in Spain, the role of the woman artist was limited to that of workshop official or assistant to the principal painter -see for example the workshop of Juan de Juanes and the presence of his sisters- and always within the

family unit or domestic sphere. It would be from the so-called Siglo de Oro when things would begin to change, the figure of women as artists acquiring a role perhaps not of importance but of certain social recognition. Unfortunately, this happened almost exclusively within the upper middle class, that is, the most privileged stratum of society. In the vast majority of cases, it was precisely the social position of women that allowed them access to a decent education, far removed from that to which middle-class women could aspire even if they were endowed with extraordinary talent, without obviating the fact that the environment in which they moved also helped in a fundamental way to the cultural development of the intellect and expressive creativity.

In this context, the first initiatives on the part of institutions to include and recognize- though with considerable limitations- women as intellectual artists should be highlighted. The Real Academia de Bellas Arte de San Fernando had from its foundation (18th century) a considerable number of female members, among whom it is very likely that our painter was to be found. The fact that the teaching of painting formed part of the basic training of maidens of noble ancestry also meant that some of them led to the practice of the arts, found in this manifestation an outlet for their creative capacity. Unfortunately, this artistic practice was largely intended for private, unprofessional circles and not directed to the

general public, which is why most of their names and works remained in the unknown, associated with other male painters or even forgotten as the years passed within the great mansions. Although women could have appointments within the academy, this role did not allow them to enjoy a real position within its structure. They were neither full-fledged students nor, at the very least, could they aspire to play a responsible role. The main positions they could receive were those of Académico de Honor, for which they did not have to manifest a particular artistic technique but were selected for the prestige they could bring to the Academia; Académico de Mérito, for which there was an actual test of level, most of the women ascribed to the academy had this distinction; and Académico Supernumerario, an appointment similar to that of Mérito but subject to the Academy's reservation that in this case, it considered that her art should be developed further. Four women, on the other hand, were Directores Honorarios, a purely honorary office, for their continuing contributions: Mariana Silva Bazán Sarmiento, Duchess de Questa, Mariana Urríes y Pignatelli, Marquesa d'Estepa, Mariana Waldstein, Marquesa de Santa Cruz y Antonia Lavauguyon, Princess of Listenois<sup>9</sup>.

As has been pointed out, rather than a real profession, painting for women served as an intellectual outlet. As much as society was evolving thanks to the Enlightenment the role of women in



the arts remained very restricted for a few more years, particularly until 1873 when they were finally accepted as pupils with limitations. The number of women ascribed as apprentices grew until it normalized, in comparison with male students, by the mid-20th century. This was even though in the early years they could not attend all classes for "biological reasons." Indeed, it was believed that observing nudes would compromise their nervous systems with terrible consequences. The legacy left to us by the women in the *Escuela de la Academia* is a most interesting tale punctuated by conflict and a constant struggle with the single and final goal of being accepted as equals by the old principles of the academics in charge<sup>10</sup>.

Many of the female academicians also had the right and opportunity to participate in the annual exhibitions organized by the academy and the *Junta de Damas de la Sociedad Economica Madrileña*, events that were essential to the diffusion of women's arts within the branches of high society, along with the arrival of treatises on manners from the always à la page France. In general, the proper knowledge of painting as a social denominator of a good education in women made their art focus mainly on drawing and miniature painting; rarer, on the other hand, was getting as far as the practice of oil painting, which was considered "more artisanal," in the sense that it left undesirable residues on the hands or garments of those who practiced it<sup>11</sup>.

### **Women in Goyesque painting:**

Goyesque women, such as the one in the painting analyzed here, give us an excellent overview based on the artist's relationship with the female figure. As early as 1781 Goya received an important number of commissions in this regard from private individuals and large families, a fact that will promote the taste for his constantly developing modern technique<sup>12</sup>.

Therefore, at the time studying women through the Goyesque gaze, one must keep in mind that every female representation lives in constant opposition and comparison of male images. In this sense, the portraits of women tend to lack secondary details, as well as props, focusing the painter primarily on the figure, and creating an image of Western femininity that, despite the strides made by the Enlightenment, still did not enjoy the same freedom and rights as its male counterpart, but that is endowed with new roles including that of intellectual virtue, no longer merely apparent or pious, and socially valued behavior, as was knowing how to paint properly in oil. This results in a representative painting of a woman, real, true, and full of psychological characterization but trapped in the interior space, namely the family dwelling<sup>13</sup>.

Female portraits in the Goyesque style, in Calvo Serraller's words, are founded in three levels already present in ours: 1) the conventional level,

based in respect to the portraiture of the time with small distinguishing marks; 2) the personal level, in which the female subject is portrayed in the intimacy of the family, a realistic and non-institutional depiction; and 3) the moral level, that is, representative of the artist's opinion of the moral conduct of his subject. In the portrait of the Marquise de Villafranca, some scholars have wanted to see a certain disenchantment on Goya's part in treating the woman as a painter. Instead in ours, this one is portrayed imitating the figurations that the Aragonese painter made of his master Bayeu<sup>14</sup> and as in some of his self-portraits: the painter in front of the canvas in the act of creating, evidence of the author's psychological reading skills in this painting and of the respect he felt for his subject who, in turn, shows strength and dignity in what he does.

Another point for examination is the rich black dress worn by the painter. During the late 18th century fashion in Spain is completely subjugated by trends and styles from both England and, more so, Marie Antoinette's France. These were adapted and modified, however, often endowing themselves with a more modest character aimed at preserving their national traditions and social customs. An example of this tendency was the use of black as the main color of the now ascendant bourgeoisie, a color that often harkens back to a religious milieu, to a faith of an intimate and purist stamp, but also to an elegance

derived from an introspective force superior to that of any Versailles splendor of embroidery and silks<sup>15</sup>. Painters belonging to the Goyesque school used to use the dress of their models as an explanation of morality and as a means of characterizing the character's story, the male gaze of the painter and the likely observer would be able to understand the history, and family and stature of the female subject through the dress, not unlike how military and political office was intuited from a male portrait by the armor, cloak or insignia he wore on himself. In ours, the subject presents a rich black dress, probably velvet, with white lace ticks around the wide neckline, a design that comes directly from French fashion before the arrival of the Empire style as evidenced by some of the portraits of the French queen consort Marie Antoinette, who at the time we refer to was the most recognized fashion icon and recognizable even to this day<sup>16</sup>.

The subject's waist appears to be cinched by one of the characteristic English-style overskirts, the fabric appears bright and probably silk. Being an outdoor garment, worn inside the house the further combination of the colors white, neckline, and red might prove to be non-random at the time to enrich the coordinates of the intimate history of the figure depicted. The meeting of these colors was very much in vogue in portraiture of the time, but just as often it was a message aimed at indicating that the protagonist was an Enlightenment intellectual and

therefore, necessarily, linked to a public and private vision of cultural and moral progress.

The face, slightly idealized, appears to us pale but not overly powdered in comparison to the dictates of the fashion of the time, the lips red, a color probably obtained with the *fattibello* that was made from cochineal, and the cheeks kissed with a healthy, gentle pink color as the latest trends dictated.

As well as the dress, the hairstyle also follows the principles of the French trend of the last years of the 18th century. There are numerous examples of this type of high hairstyle of spongy character, laden with curls and ending in two long bows on women's shoulders in Francisco de Goya's portraits during the years compressed between 1785 and 1797. The main difference between these examples and the French ones, besides the slightly earlier chronology in France, was the color of the hair. In the Gaulish country, there was a tendency toward the use of wigs and the bleaching or powdering of women's hair while in Spain it remained of its vibrant natural color.

### Conclusions:

In conclusion, although the comparative analysis of this painting with other paintings of the period does not allow its complete identification as the work of the hand of the Spanish master due to the presence of some technical shortcomings explained in the previous pages, a clear and remarkable stylistic harmony with the artistic principles of the Goya portraitist of the last years of the 18th century is demonstrated. The existence of several artifices ascribed to this pictorial manner -with greater or lesser technical workmanship-, the lack of certain work associated with them, and the absence of archival documentary data related directly to this painting hampers the possibility of being able to establish an indubitable direct attribution to Goya. It does not, consequently, close off the faculty of being able to approximate it to one of his most gifted direct imitators.

Despite the great quality of this piece, one must consider it a "secondary" production, especially if one takes into account the person portrayed. The high proliferation of portrait commissions of a private nature that Francisco de Goya received from the great families of the period meant that the Aragonese artist did not bring the same time and dedication to all the portraits ordered, the main discriminator being precisely the social and economic level of the subject depicted. This fact resulted in the creation of a series of quick paintings, without a figurative background

prevalence for neutral scenery and with little presence of characterizing elements but laden with his particular unique style, elements which can be traced in the work examined here and which would sensibly explain the shortcomings mentioned earlier.

Moreover, as far as the documentary lack is concerned, it should be remembered how once Goya acquired a certain name within Madrid's high society, socio-economic documents relating to his works, especially for portraits of not excessively powerful people are scarce to the point of being very rare, except for paintings belonging to the main illustrious figures of the time (the Duchess of Alba, the Dukes of Osuna or the royal family for example), which are highly known and described by the sources. This factor makes the identification of this painting among the currently known contracts, charters, or historical chronicles of both the painter originally from Fuentedetodos and his milieu virtually unlikely. So many of these portraits remained in private contexts for a great number of years, thus being observed only by their owner families and remaining outside the eyes of connoisseurs.

Said coincidence still provokes to this day the creation of attributional proposals relating to Francisco de Goya that find their foundations

mainly in the oral transmission of the aforementioned owner families.

In our case in particular, for the reasons described earlier and given the high proliferation of paintings erroneously associated with the Spanish master solely for reasons of style, we consider this canvas an excellent painting with a high Goyesque component but with certain elements to be further confirmed through future discoveries of the eventual passages of ownership, of its historical path before becoming part of the present collection in the 1960s, and from the examination of the data gathered from a meticulous study of the pictorial fabric through the use of specialized tools.

Following Roberto Longhi's indications and awaiting further evidence, with the prudence and humility that has as an ethical and professional principle the research center to which I belong (Ceart-UM), after the present preliminary cataloging study and until proven otherwise we attribute "ad cautelam" this portrait to an artist of marked Goyesque tendency remaining, however, plausible the possibility, through new clues, of associating the authorship of the work with the master of Fuentedetodos as a "secondary" painting in a chronology of time determined during the last years of the 18th century, particularly between 1785 and 1797.

- 
- <sup>1</sup> Luna, J. J. "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII". In Ruíz Gómez, L. (edited by). *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Exhibition Catalogue. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007: 133-139.
- <sup>2</sup> Mena Marqués, M.B. "Goya discípulo de Velázquez". In Portús Pérez, J. (edited by). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 204-233.
- <sup>3</sup> See the images at the end of the booklet.
- <sup>4</sup> See the images at the end of the booklet.
- <sup>5</sup> See the images at the end of the booklet.
- <sup>6</sup> Glendinning, N. "Goya y el retrato español en el siglo XVIII". In Portús Pérez, J. (edited by). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004: 234-267.
- <sup>7</sup> Agueda Villar, M. "Goya y lo goyesco". In *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, n. 295-296 (2003): 215-224.
- <sup>8</sup> Refer to the documentary appendix.
- <sup>9</sup> <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/> consulted on 8th March 2023.
- <sup>10</sup> Cabanillas Casablanca, A. e Serrano de Haro, A. "La mujer en la escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)". In *Academia: Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 121 (2019). 111-136.
- <sup>11</sup> González-Ramos, R. "Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)". In *Arte, individuo y sociedad, Ediciones complutense*, n. 32 (2) (2020): 405-430.
- <sup>12</sup> Tomlinson, J. A. "Goya images of women". In Tomlinson, J. A. (edited by) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 15-24.
- <sup>13</sup> Calvo Serraller, F. "Goya's Women in perspective". In Tomlinson, J. A. (edited by) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 25-50.
- <sup>14</sup> In the case of the portrait of Francisco Bayeu, a documented work by Goya preserved at the Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), the canvas measurements are also similar to ours (109 x 82 cm.) if we take into account the centimeters lost during re-framing.

---

<sup>15</sup> The widespread use of black comes from the obligation to wear dark robes during Holy Week. To differentiate between the trend that is established in the upper middle class and that of the aristocracy, where the use of color will not change. Ribeiro, A. "Fashioning the feminine: dress in Goya's Portraits of women." In Tomlinson, J. A. (Ed.) *Goya a portrait of the artist*. Oxford: Princeton University Press, 2020: 71-88 and Ortiz Cruz, D. "Precisiones léxicas sobre la indumentaria femenina en el siglo XVIII." In *Rilex, Revista sobre investigaciones léxicas*, Universidad de Jaén, (2019): 73-96.

<sup>16</sup> See the images at the end of the booklet.

