



THE MARCHIONESS OF BAJAMAR

by

FRANCISCO DE GOYA

and

MARIANO SALVADOR MAELLA

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(FUENDETODOS, 1746 – BORDEAUX, 1828)

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID, 1819)

“Portrait of Doña Jerónima Daoíz, Marchioness of Bajamar”

Oil on canvas, with the original lining with the interlaced initials DO on the reverse
103.3 x 81.3 cm.

Painted around 1790 and modified around 1794

Provenance:

Collection of the Marquis of Bajamar. Madrid, 1790-1913.

Acquired by M. Knoedler, London, from the 6th Marquis of Bajamar in 1913.

Collection of Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence, prior to 1930.

By descent to the previous owner.

Exhibited:

London, Grosvenor Galleries, no. 94, in 1913-14.

New York, Knoedler, no. 27, in 1915.

Cleveland, no. 5, in 1916.

Rome, *Antichi Pittori Spagnoli della Collezione Contini- Bonacossi*. Museo Nacional de Arte Moderno, Villa Giulia. May-July 1930, no. 24.

Madrid, *El Siglo de Caylus*. Galeria Caylus, June-July 2007, pp. 74-76.

Literature on the paintings:

Beruete y Moret, A. *Goya, pintor de retratos*. Madrid. 1916, no. 192, p.64 (as Goya).

Mayer, A. L. *Francisco de Goya*. Munich, 1923, p.208, no. 88 (as Goya).

Soria, M. S. *The Art Book Bulletin*, Vol. XXV, no. 3, “Agustín Esteve and Goya”, The College Art Association of America. Year 1943, fig. 8 (as Esteve).

Soria, M. S. “Agustín Esteve y Goya”. Valencia, 1957, no.15 in the catalogue, p. 90. Fig. 7 (as Esteve).

Ceballos-Escalera y Gila, A. *La Real Orden de Damas Nobles de la Reina Maria Luisa*. Segovia, 1998, p. 112; ilustr.

Urbina, J. A. “Los marqueses de Bajamar, dos retratos recuperados para Goya” *Ars Magazine*, N° 15. July-September 2012. Pgs. 94-107.

General biographical literature:

Vida de don Antonio Aniceto Porlier, actual Marqués de Bajamar, escrita por él mismo para ilustración de sus hijos.1807. Notas del Dr. D. Buenaventura Bonnet y Reverón. *Revista de Historia*, no. 78, April-July 1947, pp.152-176.

González Doria, F. *Diccionario Heráldico y Nobiliario de los Reinos de España*. Madrid, 1994.

Guimerá Peraza, M. *Don Antonio Porlier, Marqués de Bajamar (1722-1813)*. Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Ribeiro, A. “La moda femenina en los retratos de Goya”. Exhib. cat., *Goya. La imagen de la mujer*.

Madrid, Museo del Prado-Washington, National Gallery of Art, 2001-2002, pp. 103-116.

Rodríguez Gómez, A. *Protocolo y ceremonial en las Fuerzas Armadas*. Ediciones Protocolo. Madrid, 2005.



Like its pair, this canvas has always been attributed to Goya. It belonged to the descendents of the Marquis of Bajamar until 1913 when the 6th Marquis, Don Antonio Eugenio de Porlier y Lasquetty, sold it to the celebrated English art dealer M. Knoedler. It was published as a work by Goya by Beruete and Mayer while Martin Soria attributed it to Agustín de Esteve. Recent technical and stylistic studies on both portraits have cast light on the at times controversial attribution of these canvases.

Among the biographical details of the Marchioness and her husband, the following should be singled out:

Antonio Porlier y Sopranis was a notable figure within the Spanish Enlightenment in the mid-18th century and an advocate of reforms. Born in Laguna (Tenerife) on 16 April 1722, his parents were Esteban Porlier y Du-Ruth, Consul General of France in the Canary Islands, and Rita Juana Sopranis y Dutari, who was born in La Laguna into a family originally from Navarre. Porlier was initially educated in Seville at the Colegio de San Hermenegildo and in La Laguna at the monastery of San Agustín, completing his education in France in 1737. In 1744 he was in Madrid then in Alcalá de Henares, after which, in 1746, he moved to Salamanca to continue his studies in Law until 1752 when he received the title of Lawyer to the *Reales Consejos*.

Having completed his studies Porlier settled in Madrid where he regularly attended the informal debates hosted by Agustín de Montiano, Secretary of Grace and Justice of the Council of Castile and first Director of the Royal Academy of History. Probably sponsored by Montiano, Porlier was made an honorary member of the Academy of History on 23 February 1753 where he undertook various studies on the Canary Islands, namely the *Disertación histórica sobre la época del primer descubrimiento, expedición y conquista de las islas Canarias* (1753) and the *Disertación histórica sobre quiénes fueron los primeros pobladores de las Islas Afortunadas, llamadas comúnmente las Canarias, y qué país fuera éste en lo primitivo* (1755). Porlier was made an honorary member of the Academia Española on 7 September 1756. Its president, the Duke of Alba, offered him his support and patronage and facilitated Porlier's career in South America from his position of Supreme Chancellor of the Council of the Indies. Porlier was appointed *Fiscal Protector de Indios* [Public Prosecutor] for Charcas (Sucre) in the Vice-royalty of Peru on 3 February 1757. He practiced as a jurist in South America for almost twenty years.

On 30 July 1765 Porlier married the Creole aristocrat María Josefa Sáenz de Asteguieta e Iribarren and the following year saw the birth of their first son, José, who died in infancy. Aside from his legal activities in Charcas and its surrounding areas, this period is also noted for Porlier's subscription to the founding of its library that would house 1,146 volumes by 1768. On 7 December 1766 he was appointed Civil Prosecutor for the Judicial District of Lima. His second son, Esteban Antonio, who would subsequently become the 2nd Marquis of Bajamar, was born on 2 September 1768.

During this period Porlier was extremely active as his position as Prosecutor covered the Vice-royalty of Peru and all the judicial districts of Lima, Chile and Charcas, given that the Vice-royalty of Buenos Aires had not yet come into existence. His third son, Rosendo José, was born on 1 March 1771 followed by his fourth son, Antonio Domingo who would become the 3rd Marquis, on 4 May 1772. His only daughter, Juan María, was born in 1774 but died the following year on board the *Buen Consejo* that was taking Porlier and his family back to Spain.

A royal dispatch of 17 July 1775 appointed Porlier Prosecutor to the Supreme Council of the Indias with responsibility for the department of Nueva España, a position he accepted in Madrid on 14 July. In 1776 he was made an Honorary member of the Academia Real de San Fernando de las Nobles Artes. On 17 January 1777 he was awarded the Cross of Charles III. Porlier was made a *Camarista de Indias* [member of the Chamber of the Indias] by a royal decree of Charles III on 8 June 1780.

Porlier's wife died on 26 March 1779 at the age of only thirty-two. He remained a widower for three years before marrying María Jerónima Daoíz y Guendica, with whom he had no children. Porlier was sixty at this date while his wife was thirty-two. The wedding was held in Madrid on 6 July 1782. Of noble Navarran descent, María Jerónima was the daughter of Fernando Daoíz y Castañiza, Magistrate to the *Cámara de Comptos* [Finance Tribunal] of Navarre, and of María Josefa Güendica y Aldunate. In 1794 she was granted the purple and white sash of the Order of María Luisa.

José Galvez, Chief Minister of the Indias, died in June 1787. The Count of Floridablanca, Secretary of State to Charles III, then divided this department into two ministries or Secretariats of the Indias: that of Finance and War and that of Grace and Justice. Antonio Valdés y Bazán was appointed to the first while Porlier was made Minister to the Office of Grace and Justice for the Indias on 10 July 1787.

Three years later Porlier summed up his activities in his *Relación puntual de los principales asuntos y negocios que ocurrieron y se despacharon en los cinco años que estuvo a cargo de D. Antonio Porlier el Ministerio de Gracia y Justicia de Indias, al que se agregó después el de Gracia y Justicia de España*. This text is dated 14 September 1807 in Madrid when the Marquis was eighty-five. It can be seen as an account and summary of his public life.

During his ministry Porlier played an important role in the recently created Archive of the Indias (1785) with the Ordinances of 1790 initiated by Gálvez, an undertaking that he had begun during his period on the Consejo with his *Instrucción de Archivos* of 1775.

The following poem circulated in Madrid at the time when Porlier and Valdés were appointed to their respective roles:

Who do we have to defend us? – Porlier
Who is totally impartial? – Valdés
Who will improve our lot? – Moñino
They have paved the way
to our happiness
restoring justice,
Porlier, Valdés y Moñino.
Long may they live.

On the initiative of his nephew, the Marquis of Villanueva del Prado, Porlier was responsible for the proposal to Charles III set up a Garden for Plant Acclimatisation on the island of Tenerife,

granted by Royal Despatch on 17 August 1788. This is now the Botanical Garden in the Orotava valley. On 11 September 1788 Porlier was appointed Director of the Economic Society of Friends of the Country in Tenerife.

Following the death of Charles III in 1788 his son Charles IV appointed Porlier a member of the Council of State on the day of the monarch's proclamation, 13 January 1789. The King appointed him Minister of Grace and Justice of Spain and the Indies by Royal Decree of 25 April 1790, a position that implied the union of the two departments into a single entity. This was the high point in the sixty-eight-year-old Porlier's political career. He would receive honours, titles and decorations and would occupy the ministry for just over two years.

Porlier was made a full member of the Real Academia Española on 18 November 1790 and of the Real Academia de Historia on 10 December. In acknowledgement of his services to Charles IV, Porlier was granted the title of Marquis of Bajamar on 12 March 1791, taking this title from a place on the north coast of Tenerife where the Sopranis family had an estate and an hermitage dedicated to Saint Stephen, now known as the Finca Porlier. In early 1792 he was awarded the Grand Cross of the Royal Order of Charles III. At the age of seventy he was honourably retired and was made Governor of the Supreme Council of the Indies on 10 July 1792. From January 1793 he read out his *Exhortatory Discourses*, one a year, on the inauguration of the Council's sessions. This continued until he read out the last one in 1806.

Porlier's second wife died in Madrid on 23 December 1805. The Marquis himself died in Madrid on 8 February 1813.

The two portraits under discussion here were painted in 1790 when Porlier became a royal minister. This was the most important period in the life of the couple and Goya conveys their status, depicting the Marchioness in an elegant, muslin covered silk dress and the Marquis in the uniform of Minister of Grace and Justice (Fig.1) An identical uniform is to be seen in Goya's portrait of a subsequent minister, *Manuel Romero* (Art Institute of Chicago).

A close examination of the portrait of the Marchioness reveals two artists' hands, given that the handling ranges from a remarkable lightness and modernity (in the face, skirt and armchair) to less sophisticated elements characteristic of an academic painter (the hands, decoration and sash). This is also evident in the portrait of the Marquis. This presence of two different hands is explained in the present text and its accompanying illustrations.

The portrait of the Marchioness has the same handling as that of *The Countess of Altamira and her Daughter* (Fig.2) (Metropolitan Museum of Art, New York) by Goya (ca. 1787-88). The soft treatment of the features and the flesh tones are identical, as is the satin of the dress and the lace of the sleeve. The hair is also similarly vaporous.

Several comparable details are also found in Goya's portrait of *The Marchioness of Pontejos* (Fig.3) (National Gallery of Art, Washington) of 1786. Technically, the effect of the muslin over the silk of the dress is strikingly similar to the present portrait, as are the face and hairstyle.



Fig. 1. Francisco de Goya. Portrait of the Marquis of Bajamar. Private collection, Madrid



Fig. 2. Francisco de Goya. "Portrait of the Countess of Altamira" ca. 1787-88. Metropolitan Museum. New York.



Fig. 3. Francisco de Goya "Portrait of the Marchioness of Pontejos" h. 1786. National Gallery, Washington

This portrait reveals a series of compositional changes visible in the x-radiographs and infra-red reflectogram (Fig.4 and 5), while some have become visible to the naked eye following the removal of an area of repainting during the recent restoration of the painting. They must have been carried out by a different artist after the Marchioness was awarded the Order of María Luisa in 1794, very probably by Mariano Salvador Maella. In the early years of its creation the Ladies of this Order were obliged to wear the sash with its insignia every day as a public acknowledgement of the great honour conceded to them by the Queen. This may partly explain the subsequent modification of the portrait.

The Royal Order of Noble Ladies of Queen María Luisa was a Spanish military Order created by Charles IV by a Royal Decree of 21 April 1792 on the instigation of his wife, María Luisa de Parma. For the Queen it was a way of recognising noblewomen for their notable services or their merits and was a distinction solely reserved for women. The Order was defined as an institution based on the award of membership, solely open to women, governed by the Queen and consisting of thirty sashes reserved for the highest ranks of the Spanish nobility. The First Secretary of the Order was Miguel de Bañuelos y Fuentes, Knight of the Order of Charles III and Quartermaster-General of the Army. In 1796 the King raised the Order to noble status, conceding its members and their husbands the right to be addressed as “Excellency” and making them of equal status to Grantees of Spain and to Knights of the Grand Crosses of the Order of Charles III.

Beneath the present bodice and the lower part of the sash there was originally a blue sash fastened with two oval buckles. The sash with its corresponding bow of the Order of María Luisa are later additions and the second artist was obliged to alter the position of the hands and left arm in order to fit them in. The Marchioness probably made use of that alteration to request changes to her clothing and hairstyle in order to bring them up to date with the dictates of fashion at the time, some of which had political connotations.

As the x-radiographs reveal, the original dress was a “polonaise in the French style”, which was a type popular with the elite social classes in the 1780s. It was an extremely feminine, coquettish model with a puffed skirt gathered with ribbons at the back, a low, lace neckline and a wide waistband of the type seen in Goya’s portrait of the *Marchioness of Pontejos*. The hair was arranged in curls, with false ringlets hanging down on each side and at the back. The events of the French Revolution had a profound effect in Spain, which allied itself with England and declared war on France following the execution of Louis XVI in 1793. From this point on fashion in Spain followed the English model that had previously been adopted in France. The dress of the present sitter was thus simplified in order to turn it into a “robe à l’anglaise”. One Spanish feature found in other female portraits by Goya is maintained, which is the use of a pale toned under-dress with a layer of muslin over it that allows for a more complex effect of the transparent gauze on top of an opaque silk. The black sash was covered with gilt buckles, while the low lace neckline was also modified, as was the hairstyle, which became higher and softer in the English fashion. Finally, a muslin trim was added to cover the original necklace. These changes reflect the evolution of fashion from elaborate, formal dresses to simpler, more informal ones.

The portrait of the Marchioness is typical of Goya in its conception, being direct and simple without any decorative details. The artist used only the pose, the edge of the chair back and the

arm of the chair to locate the figure spatially while the more conventional and academic technique characteristic of Maella's portraits is evident in the modifications. The pictorial treatment of the modified areas of the hands and arm is comparable to that found in other female portraits by Maella such as the portrait of *Queen María Luisa* (Fig. 6)(Universidad Complutense de Madrid), while the sash, muslin trim around the neck and kerchief covering the bust area are almost identical to those seen in another portrait of the Queen exhibited at Galería José de la Mano in Madrid and which was also altered around 1792 (see Mano, J. M. de la, Mariano Salvador Maella. *Poder e Imagen en la España de la Ilustración*. Madrid, 2001, p.517, no. VI.11).

The portrait of the *Marquis of Bajamar* is in turn comparable both technically and stylistically to Goya's series of portraits for the Banco de España, particularly those of Francisco Javier de Larrumbe, Marquis of Tolosa (Fig.7), of José de Toro Zambrano, and of the Count of Altamira. Its approach to space is also characteristic of Goya's portraits.

The Marquis's bust was engraved for the frontispiece of the *Historia Literaria de la Edad Media* published in Madrid in 1791 and dedicated to Porlier in a translation by Manuel Antonio del Campo y Rivas of the original French text by James Harris. Engraved by José Asensio Torres (Valencia, 1759-Madrid, 1835), this print is based on Goya's painting, as noted in the margin,(Fig.8) which provides irrefutable proof of the fact that these are autograph works by Goya.



Fig. 8. Title page of "*Historia Literaria de la Edad Media*"
Engraving by José Asensio after the portrait by Goya

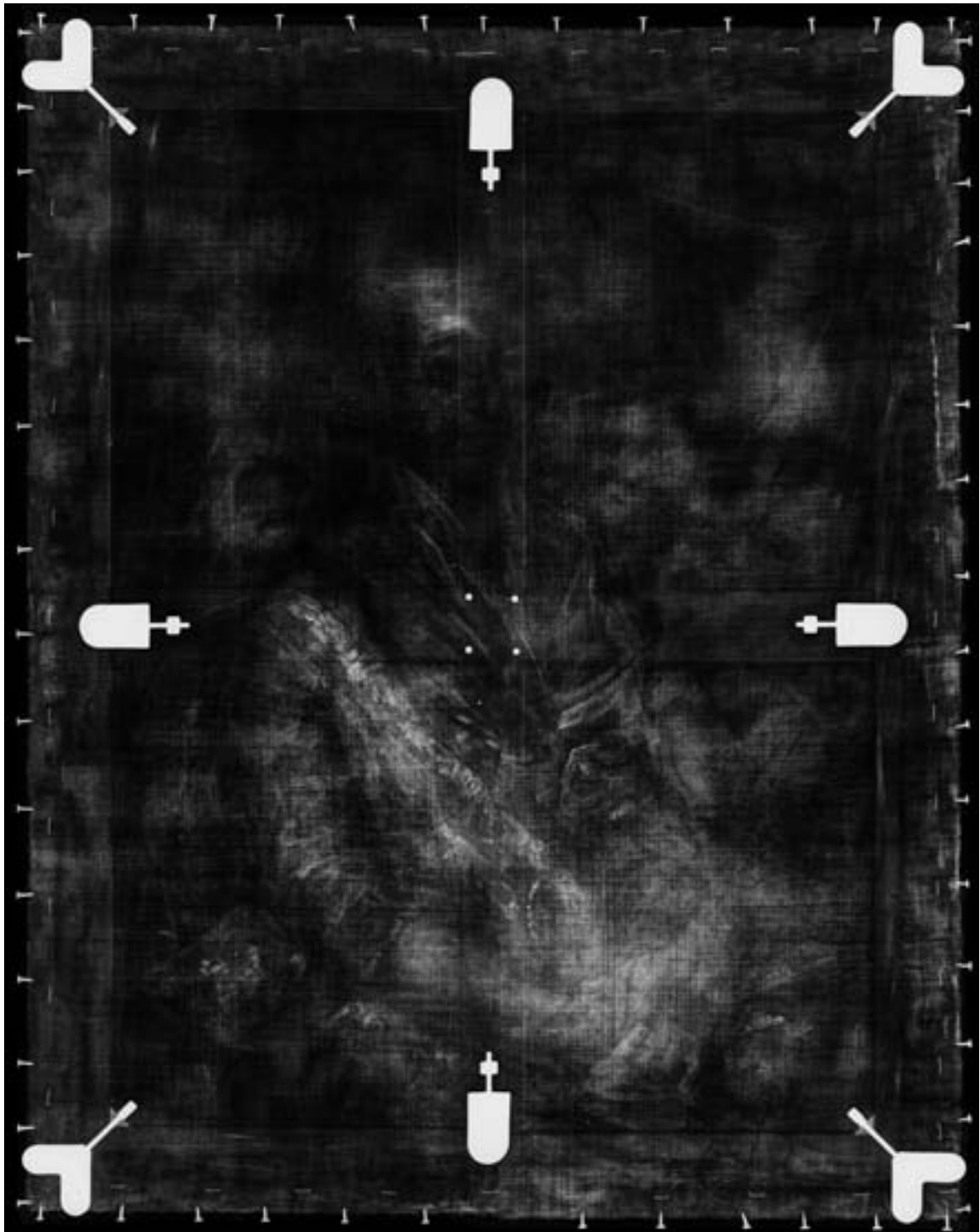


Fig. 4. X-rays of the Marchioness of Bagram.



Fig. 5. Infra-red reflectogram of the Marchioness of Bajamar.

Like the image of the Marchioness, the portrait of Antonio Porlier was also modified around 1794 in order to add the symbols of the Grand Cross of the Order of Charles III. The Cross of the “pensioner” Knight of the Order in the button-hole of the frock coat seen in the above-mentioned engraving (and clearly visible in the x-radiographs) (Fig.9) was painted over. Also covered over was a document or letter that the Marquis originally had in his left hand and which possibly referred to a position that he held at the time the portrait was painted. Without this element the hand is now rather incongruous as it is not holding anything. As with the portrait of the Marchioness, the second artist added the sash and emblem of the Grand Cross. These, like the additional embroidery that was added to cover over the document, are painted in a stiffer, more stilted manner than Goya’s.

The Royal and Distinguished Spanish Order of Charles III was founded by Charles III by a Royal Decree of 19 September 1771 with the motto “Virtuti et merito”. The King’s intention was to decorate individuals who had offered particularly outstanding service to Spain or the Crown. Since the time of its founding it has been the most prestigious and distinguished civil decoration awarded in Spain. Although it has always been considered a Military Order, it was officially modified to become a civil order in 1847. Its founding statutes specified that potential members must lead a worthy life and be devoted to His Majesty. Two classes of member were created, “Grand Crosses” and “Pensioners” and the monarch had the choice to create members in both categories although these were limited in number to 60 in the first and 200 in the second. In 1783 an additional category was created of “Supernumerary Knights” located between the other two in terms of its importance. More obligations and requirements were specified at this date including that of being of demonstrably pure, noble lineage and blood as far back as one’s great-grandparents, in accordance with the old Charter of Castile and other laws prevailing at this date.

Members received into the Order had to swear loyalty to the person of the King and his family, to protect the possessions of the Royal Household, acknowledge the monarch as Grand Master and to live and die in the Catholic faith, accepting without doubts the Mystery of the Immaculate Conception and attending a full communion mass at least once a year. Given the importance of the Grand Cross, which was only awarded to high ranking officials such as Secretaries of State or ministers (in Porlier’s case, for example), it is understandable that the Marquis should have wished to include such a distinguished insignia in his portrait, and the same would have been the case with his wife.

The attribution to Mariano Salvador Maella of the modifications made in both portraits is based not only on relatively obvious stylistic considerations that can be seen in the comparative illustrations here, but also on the close relations between Maella and Bajamar, who was one of Maella’s patrons.

In 1789 Bajamar commissioned Maella to paint a pair of portraits of the Spanish King and Queen to be hung beneath a canopy on the façade of the Archivo de Indias in Seville on the occasion of the monarchs’ ascent to the throne (see Mano, J. M. de la, Mariano Salvador Maella. *Poder e Imagen en la España de la Ilustración*. Madrid, 2011, p.220).

On 30 June 1792 the Bishop of Jaén wrote to the Marquis, requesting him to intercede with the King to allow Maella to move to Jaén in order to execute a series of paintings for the cathedral.



Fig. 6. Mariano Salvador Maella. Portrait of Queen María Luisa of Parma. Complutense University. Madrid



Fig. 7. Francisco de Goya Portrait of the Marquis of Tolosa. Bank of Spain Collection. Madrid



Marchioness of Bajamar (detail)



Maella's Queen Maria Luisa (details)



Fig. 9. X-rays of the Marquis of Bajamar.

Bajamar replied on 4 July, informing the Bishop that the King was happy to grant this request (idem, pp.460-61). A letter of 1796 written to Godoy, Prince of Peace, includes a reference to the fact that Maella had painted a Saint Anthony for the Marquis of Bajamar (idem, p.227).

These commissions and letters confirm the close relations that existed between Maella and his patron. It is thus not surprising that while the Marquis commissioned the most fashionable portrait painter of the day – Goya – to execute his portraits, he used an artist with whom he had closer personal relations to carry out the modifications, which Goya might possibly not have agreed to do or would not have been in a position to do.

These were difficult years for Goya. The fall of the Bastille in 1789 brought with it major repercussions in Spain that changed the political system of the time. Some of the artist's protectors such as Cabarrús were sent to prison while others were exiled, including Ceán Bermúdez and Jovellanos. Fearing for his personal freedom, Goya himself left for Andalusia, believing that he was spied on and feeling that his world was about to collapse.

In the winter of 1792-1793 Goya fell ill in Cadiz and was taken in by his friend Sebastián Martínez. He returned to Madrid in 1793, completely deaf after suffering a serious and mysterious illness that had put his life in danger. Almost recovered, in 1794, he offered proof of his improved health by delivering to the Academia in Madrid the famous series of paintings on tin plates or “set of cabinet paintings” of scenes of bullfighting and popular customs. It was not until 1795 that he fully resumed his activities as a portraitist.



Hypothetical reconstruction of the first version of the portrait of the Marchioness of Bajamar.



Hypothetical reconstruction of the first version of the portrait of the Marquis of Bajamar.



Reconstruction with areas retouched by Maella in mauve.



Reconstruction with areas retouched by Maella in mauve.

In 1922 an exhibition entitled Drawings from 1752 to 1860 was held in Madrid. Number 185, loaned from the collection of the Marquis of Cenete, was a supposed preparatory drawing for the Marchioness's portrait, measuring 25 x 16cm in pencil and white chalk on grey paper (not reproduced in the catalogue), which Félix Boix attributed to Goya with some reservations. Soría mentions it in his monograph as possibly by Agustín Esteve.

Bearing in mind that Goya never executed preparatory drawings of his portraits and that the technique of that work, pencil and white chalk on grey paper, is more characteristic of the 19th century, it should probably be considered a later copy although the present author has not seen a reproduction of it.

At the lower left corner of the painted portrait of the Marquis is a rectangular cartouche with the following inscription, added in the 19th century:

*“Exmo: s. Dn. Antonio
Aniceto de Porlier, 1er
Marques de Bajamar
Ministro de G y J con
sejero de Estado de Carlos 3º”*

The portrait of the Marchioness had a similar inscription at the upper right corner that must have been removed during its first restoration after it was acquired by Knoedler. It read:

*“Exma. S^a. D^a Gero-
nima Daoiz Mar-
quesa de Bajamar”*

This information is known from the copy of the portrait that was made when the 6th Marquis sold the original in 1913.

Cartouches of this type and lettering appear in all the family portraits that are still in the palace in Corella, Navarre. While it is not known when they were added, the date of other paintings that bear them suggests the mid-19th century.

On the back of the portrait of the Marchioness are the interlaced initials DO while on the back of the Marquis's portraits are the initials MB. This marking is to be found on all the paintings belonging to this family and dates from the period of the 4th Marquis, Don Donato María de Porlier y Millano (1802-1851).

Thanks are due to Don Antonio de Porlier y Jaraba, 8th Marquis of Bajamar and Count of Casa Lasquetty, for the information that he provided during the preparation of this text.

TECHNICAL PECULIARITIES OF THE MARCHIONESS OF BAJAMAR PORTRAIT

RAFAEL ROMERO ASENJO

ADELINA ILLÁN GUTIÉRREZ

ICONO I&R

Any researcher who explores the technical and physical aspects of Goya's paintings soon becomes aware of the idiosyncrasies of an exceptional artist, with surprising aspects that are far removed from any form of conventionalism. Such is the case, too, of the portrait of the Marchioness of Bajamar, a painting that shortly after it was completed was "altered" by another great artist of the time, Mariano Salvador Maella, probably due to the illness Goya suffered between 1792 and 1794. It is highly likely that the portrait was never fully finished, or that the commissioning parties

did not consider it sufficiently rounded off in certain areas. Accordingly, it is important to note that on certain features, where the naked eye can see the presence of retouching by another hand, the original underlying painting has been isolated from the later overpainting by a thin layer of varnish. Nevertheless, it can be affirmed that this overpainting was performed by Maella a few years after Goya completed the bulk of the work¹ (fig. 1 and 2).

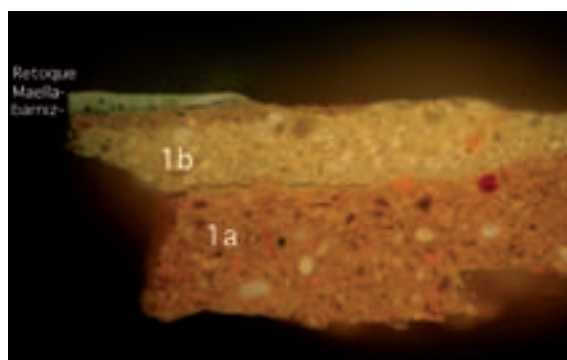


Fig. 1. Sample M5 (200X), corresponding to a pentimento on the greenish background to the right of the scarf, in the left shoulder area. The double preparation used by Goya (1a,1b) can be clearly seen, as well as an extremely thin layer of original varnish and the greenish-coloured retouching applied by Maella.

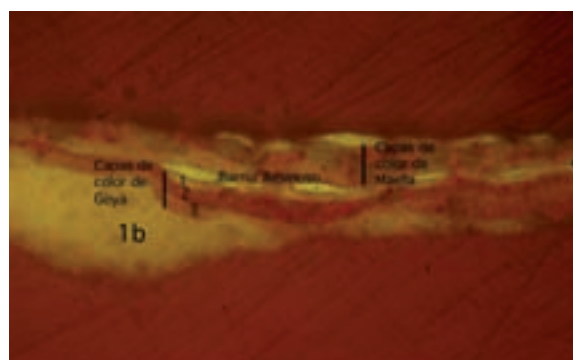


Fig. 2. Ultraviolet fluorescence of sample M9 (200X), taken of the area inside the sleeve on the left forearm. There is a clear view of the underlying layers of Goya's composition separated from Maella's by a thin layer of resinous varnish (bright yellow in colour and unevenly applied).

Furthermore, it is plausible that the alterations were made to the painting after the marchioness was awarded the Order of Marie Louise, whereby the picture itself could be dated to sometime immediately before 1794. These modifications consisted mainly in the addition of the sash with

¹ Cross sections reveal the presence of a thin and irregular layer of resinous varnish, which never exceeds a thickness of 3 μm . The dyeing with antimony pentachloride points to the use of this natural resin. The close attachment between this layer and the underlying painting suggests this is an original varnish. Likewise, the total absence of dirt between this varnish and the retouching applied to it proves that this overpainting was applied only shortly after the original had been completed by Goya.

the medal, the change in the hairstyle (originally lower and wavier) and the adjustment of the position of the left arm. More difficult to interpret is the variation in the type of dress, where the one depicted by Goya can be seen on the lower part of the figure, below the forearm, and the entire right arm.

The placing of the white gauze or silk handkerchief does not give us a clear view of how the upper part of the dress and the neckline were initially painted; however, the x-ray and infrared images do reveal the presence of a wide underlying belt². It was grey-black in colour and had a double gilt buckle.

The flesh-coloured tints vary in an interesting manner: while the head retains Goya's painting in its entirety, the arms and hands have been clearly retouched by Maella. The position of the hands was slightly different; the left hand clasped the right wrist with a more natural finger posture, as can be seen clearly in the infrared and x-ray images.

The canvases from Goya's studio were usually prepared and primed by assistants, and there are clear references to this in documents, above all regarding *The Family of Charles IV*³. We are also aware of the importance the Aragonese painter gave to the grounds on his paintings, as well as their rich and interesting diversity. In the case that concerns us here, as well as in its pair, the portrait of *Don Antonio de Porlier*, the canvases have a double preparation consisting of what we could call a "standard" ground and a coloured primer.

This combination was frequently used by Goya throughout his artistic career, and in the case of the portrait that concerns us here, it consists of an initial orangey priming, with a second layer in a light ochre colour. Exactly the same combination has been found on the portrait of *The Countess of Haro* (private collection, Madrid), which is usually dated to around 1808⁴, and it has also been reported in reference to the family portrait of Charles IV, painted in 1800⁵. Of great interest is the portrait of *The Countess of Chinchón*, also painted in 1800 over two previous portraits; in this picture, the prior compositions have been painted onto a traditional primer of dark red earth; however, before the portrait of the countess was painted the canvas was re-primed with a double preparation identical to the one described⁶.

² The infrared reflectograms and the x-rays were digitally processed at Icono I&R's studio in Madrid. The infrared images were obtained using a Find-R-Scope 1800 nm IR camera, being captured and digitalised on a computer, which was also used for the processing with Adobe Photoshop CSS. The x-ray images were taken with a direct digital system, being processed with ALARA Inc. CRystal View 1.9.1.0 software.

³ For more information, see Mena Marqués, M., 1800. Goya y la familia de Carlos IV, in "Goya. La familia de Carlos IV", Madrid 2002 pp. 67-193.

⁴ Regarding both the paintings mentioned, the first layer of primer is the conventional orangey colour and consists of red lead (lead oxide), lead white, quartz, calcite and a small amount of red earth. The second layer of a yellowish colour consists mainly of lead white, yellow earth, quartz, calcite and traces of red lead. The binder is of an oily nature in both layers, determined by selective tinctures of the samples with Sudan black and Rhodamine B.

⁵ Garrido, C., Como se pintó el retrato de familia in "Goya. La familia de Carlos IV", Madrid 2002 pp. 287-309.

⁶ Garrido, C., El retrato de La condesa de Chinchón: estudio técnico. The Prado Museum Bulletin, Vol. XXI No. 39, Madrid 2003 pp. 44-55. A further example of this appears in the portraits of *Doña Isabel de Porcel* and the *Duke of Wellington*, both in the National Gallery in London. For more information, see Wilde, M., Goya's re-use of a canvas for "Doña Isabel", in the National Gallery Technical Bulletin, Vol. 5, London 1981 pp. 38-44.

The aforementioned orangey priming is typical in Goya's later output, and an identical one can be seen in *The family of Charles IV* and in other paintings we have analysed, either in a single layer or in double preparations⁷.

The manner in which this layer has been applied is also characteristic; use has been made of a priming knife, whose marks are clear to see in the x-ray. The nature of these layers, which are so rich in lead white, renders it difficult to obtain a sharp, clear x-ray image.

The painting technique involves direct structuring, with few superimpositions of colour; the paint has been applied with the exact mixture of pigments combined with lead white (*albayaalde*). The finesse of the brushstrokes makes it even more difficult to interpret the x-ray, although the corrections or pentimenti at this stage of the painting must have been minimal. Infrared images reveal a variation in the marchioness's right eye; the depiction of the eyelid has been altered, as has the position of the pupil.

The range of pigments identified is normal for the time, with Prussian blue being the only pigment used for the blues; the yellow used mainly in the portrayal of the chair is Naples yellow mixed with ochre; regarding the reds, we have identified vermillion, red earth and red organic lake, while the black pigment uses bone black. For the green colourings, especially on the back of the chair, the artist combines Prussian blue, Naples yellow and lead white. On a marginal basis, we have detected minimal amounts of blue cobalt smalt, which was a pigment that by then had fallen into disuse, being also identified in the family portrait of Charles IV. Rather than for its chromatic purpose, it may have been added for its drying effect⁸. In fact, Palomino in his treatise mentions it only in passing, referring to its use as a siccative, or drier, above all in blue hues (1715-1724)⁹.

As noted in the introductory paragraphs, the portrait painted by Goya must have been varnished immediately once it had dried, and the infrared image suggests that Maella must have applied a few lines of inpainting in those areas that were going to receive the greatest alterations; specifically, the hands and the left arm and forearm. Certain traces of the underdrawing can be clearly seen that define the position of the fingers and the outlines of those areas.

⁷ We have found this characteristic type of orangey primer in the following paintings by Goya: *Group of Cannibals* (oil on cloth, 32.6 x 47.1, private collection, Madrid), *Martin y Juana Galarza Goicoechea* (oil on canvas, 82 x 59 cm, Juan Abelló Collection, Madrid), and with exactly the same double-ground mentioned here the *Countess of Haro* (oil on canvas, 59 x 36 cm, private collection, Madrid). Although that type of orangey primer is typical of Goya's output in the final decades of his career, it is not exclusive to him, as we have also detected it in paintings by Agustín Esteve and Mariano Salvador Maella.

⁸ The layers of colour have been analysed by several microscopy techniques, involving the few micro-samples taken from the painting, and by means of an analysis of the paint surface using an energy dispersive x-ray fluorescence spectrometer (EDXRF), conducted by Rafael Romero at Icono I&R's studio. The equipment consists of a portable AMPTEK XR 100CR with a Si-PIN 5 mm² semiconductor detector with a thickness of 500 µm, with a beryllium window (13 µm), which provides an energy resolution of 180 eV (FWHM at 5.9 keV). The signal is amplified in an AMPTEK PX2CR amplifier connected to an AMPTEK MCA 8000A data acquisition card. The detector is thermoelectrically cooled by the Peltier effect.

⁹ Palomino, A., *El Museo Pictórico y la Escala Óptica* Vol. II, Madrid 1988 pp. 135-142.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(FUENDE TODOS, 1746 – BORDEAUX, 1828)

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID, 1819)

“Retrato de Doña Jerónima Daoíz, Marquesa de Bajamar”

Óleo sobre lienzo, en tela original con iniciales DO entrelazadas en el reverso.

103,3 x 81,3 cm.

Pintado hacia 1790 y modificado hacia 1794.

Procedencia:

Colección del Marqués de Bajamar. Madrid, 1790-1913.

Adquirido por M. Knoedler de Londres al sexto Marqués de Bajamar. 1913

Colección Conde Alessandro Contini-Bonacossi. Florencia. Antes de 1930.

Por descendencia hasta el anterior propietario.

Exposición:

Londres, Grosvenor Galleries. N.º 94. Año 1913-14.

Nueva York, Knoedler. N.º 27. Año 1915.

Cleveland. N.º 5. Año 1916.

Roma. *“Antichi Pittori Spagnoli della Collezione Contini- Bonacossi”*. Museo Nacional de Arte Moderno, Villa Giulia. Mayo – Julio 1930. N.º 24.

Madrid. *“El Siglo de Caylus”*. Galería Caylus, Junio-Julio 2007. Pg. 94-76.

Bibliografía de los cuadros:

Beruete y Moret, A. *“Goya, pintor de retratos”*. Madrid. 1916. N.º 192. Pág. 64 (Como Goya).

Mayer, A. L. *“Francisco de Goya”*. Munich. 1923. Pág. 208, n.º 88. (Como Goya).

Soria, M. S. The Art Book Bulletin, Vol. XXV. N.º 3 *“Agustín Esteve and Goya”*, The College Art Association of America. Año 1943. Fig. 8. (Como Esteve).

Soria, M. S. *“Agustín Esteve y Goya”*. Valencia. 1957. N.º 15 del catálogo. Pág. 90. Fig. 7. (Como Esteve).

Ceballos-Escalera y Gila, A. *“La Real Orden de Damas Nobles de la Reina Maria Luisa”*. Segovia. 1998. Pág. 112; ilustr.

Urbina, Jose Antonio. *“Los marqueses de Bajamar, dos retratos recuperados para Goya”* Ars Magazine, N.º 15. Julio-Septiembre 2012. Pág. 94-107.

Bibliografía de referencia:

Vida de don Antonio Aniceto Porlier, actual Marqués de Bajamar, escrita por él mismo para ilustración de sus hijos. 1807. Notas del Dr. D. Buenaventura Bonnet y Reverón. Revista de Historia. N.º 78, abril-julio, 1947, 152-176.

González Doria, F. *Diccionario Heráldico y Nobiliario de los Reinos de España*. Madrid. 1994.

Guimerá Peraza, M. *Don Antonio Porlier, Marqués de Bajamar (1722.1813)*. Santa Cruz de Tenerife. 2001.

Ribeiro, A. *La moda femenina en los retratos de Goya*. Catálogo de la exposición

“Goya. La imagen de la mujer”. Madrid, Museo del Prado- Washington, National Gallery of Art. 2001-2002. Pp. 103-116.

Rodríguez Gómez, A. *Protocolo y ceremonial en las Fuerzas Armadas*. Ediciones Protocolo. Madrid, 2005.

Este lienzo, de siempre atribuido a Francisco de Goya así como su pareja, se conservó en manos de los descendientes del Marqués de Bajamar hasta 1913 en que el sexto marqués, Don Antonio Eugenio de Porlier y Lasquetty lo vende al famoso marchante inglés M. Knoedler. Como tal lo publican Beruete y Mayer mientras que Martín Soria lo adscribe a Agustín de Esteve. Los recientes estudios tanto estilísticos como técnicos sobre ambos retratos han venido a arrojar luz sobre la autoría a veces controvertida de estas obras.

Entre los datos biográficos del matrimonio podemos destacar:

Antonio Porlier y Sopranis fue un ilustrado destacado de mediados del siglo XVIII caracterizado por su afán reformista. Nació en La Laguna (Tenerife) el 16 de Abril de 1722. Fueron sus padres, Don Esteban Porlier y Du-Ruth, Cónsul General de Francia en las Islas Canarias y Doña Rita Juana Sopranis y Dutari, nacida en La Laguna de ascendencia navarra. Sus primeros estudios los hizo en Sevilla en el Colegio de San Hermenegildo y en La Laguna en el convento de San Agustín, completando su educación en Francia en 1737. En 1744 se halla en Madrid y luego en Alcalá de Henares y en 1746 se traslada a Salamanca para continuar sus estudios de leyes hasta 1752 en que recibió el título de Abogado de los Reales Consejos.

Terminados sus estudios se instala en Madrid asistiendo asiduamente a la tertulia de Don Agustín de Montiano, Secretario de Gracia y Justicia del Consejo de Castilla y primer Director de la Real Academia de la Historia. Bajo su probable amparo Porlier ingresó como Honorario en la de la Historia el 23 de Febrero de 1753 donde realizó diversos trabajos sobre las Canarias: *Disertación histórica sobre la época del primer descubrimiento, expedición y conquista de las islas Canarias* (1753) y *Disertación histórica sobre quiénes fueron los primeros pobladores de las Islas Afortunada, llamadas comúnmente las Canarias, y qué país fuera éste en lo primitivo* (1755). Fue nombrado Honorario de la Academia Española el 7 de Septiembre de 1756. El Duque de Alba que presidía esta institución le tomó bajo su protección y favoreció la carrera de Porlier en Indias al ser Gran-Canciller del Consejo. En concreto se le nombra Fiscal Protector de Indios de las Charcas (Sucre) en el Reino del Perú el 3 de Febrero de 1757. Ejerció de jurista en Indias cerca de veinte años.

El 30 de Julio de 1765 se casa con la noble criolla María Josefa Sáenz de Asteguieta e Iribarren y al año siguiente nació su primer hijo, José, que falleció en la infancia. De este período destaca aparte de su labor jurídica en Charcas y su circunscripción la creación de su biblioteca que llegó a contener 1.146 volúmenes en 1768. El 7 de Diciembre de 1766 le fue concedido el cargo de Fiscal de lo Civil de la Audiencia de Lima. Su segundo hijo, Esteban Antonio, que con el tiempo sería el II Marqués de Bajamar, nació el 2 de Septiembre de 1768.

Durante este período Porlier estuvo muy atareado ya que su cargo de Fiscal comprendía el Virreinato del Perú, todos los distritos de las Audiencias de Lima, Chile y Charcas, por no haberse creado todavía el Virreinato de Buenos Aires. El 1 de Marzo de 1771 nació su tercer hijo, Rosendo José y el 4 de Mayo de 1772 el cuarto Antonio Domingo que también sería tercer marqués. En 1774 nacería su única hija, Juana María, que habría de morir el año siguiente, a bordo del navío “Buen Consejo” que llevaba a Porlier y a los suyos de regreso a España.

Por Real Cédula del 17 de Julio de 1775 se le nombra Fiscal del Supremo Consejo de

Indias, por lo tocante al departamento de la Nueva España, tomando posesión de su cargo en Madrid el 14 de Julio. En 1776 es designado Porlier Académico Honorario de la Real de San Fernando de las Nobles Artes. El 17 de Enero de 1777 le fue concedida la Cruz pensionada de Carlos III. Por Real Decreto de Carlos III de 8 de Junio de 1780 se nombró a Porlier Camarista de Indias.

El 26 de Marzo de 1779 muere su esposa, que contaba sólo treinta y dos años de edad. Su viudedad duró tres años volviéndose a casar con Doña María Jerónima Daoíz y Guendica, de la que no tendría sucesión. Porlier tenía sesenta años y su esposa treinta y dos. El matrimonio se celebró en Madrid el 6 de Julio de 1782. Noble navarra, era hija de Don Fernando Daoíz y Castañiza, Oidor de la Cámara de Comptos de Navarra y de Doña María Josefa Güendica y Aldunate. En Abril de 1794 le fue impuesta la banda blanca y morada de la Orden de María Luisa.

Don José Galvez, Ministro universal de Indias, muere en Junio de 1787. El entonces Secretario de Estado de Carlos III, Conde de Floridablanca divide el departamento en dos ministerios o Secretarías de Indias: la de Hacienda y Guerra y la de Gracia y Justicia. Antonio Valdés y Bazán fue nombrado para el primero y Porlier fue nombrado Ministro del Despacho universal de Gracia y Justicia de Indias el 10 de Julio de 1787. Don Antonio Porlier, resumió años más tarde su actuación en su *Relación puntual de los principales asuntos y negocios que ocurrieron y se despacharon en los cinco años que estuvo a cargo de D. Antonio Porlier el Ministerio de Gracia y Justicia de Indias, al que se agregó después el de Gracia y Justicia de España*. Está fechado en Madrid el 14 de Septiembre de 1807, cuando el marqués contaba ochenta y cinco años y hacía balance de su vida pública.

Durante su ministerio tuvo un papel relevante en el recién creado Archivo de Indias (1785) con las Ordenanzas de 1790 comenzadas por Gálvez, labor que comenzó ya en su época del Consejo con su Instrucción de Archivos de 1775.

Al tiempo de los nombramientos de Porlier y Valdés en sus respectivos cargos circuló por Madrid la siguiente poesía:

¿Quién nos ha de defender?--*Porlier*
¿Quién todo es desinterés?--*Valdés*
¿Quién nos mejora el destino?--*Moñino*
Nos han abierto el camino
de nuestra felicidad
restaurando la equidad,
Porlier, Valdés y Moñino.
Vivan

A instancias de su sobrino el Marqués de Villanueva del Prado, gestionó Porlier ante Carlos III la creación de un Jardín de Aclimatación de Plantas en la Isla de Tenerife, lo que obtuvo por Real Cédula de 17 de Agosto de 1788, actualmente el Jardín Botánico del valle de la Orotava. El 11 de Septiembre de 1788 fue nombrado Director de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

Muerto Carlos III en 1788, su hijo Carlos IV nombró a Porlier miembro del Consejo de Estado el día de su proclamación el 13 de Enero de 1789. Por Real Decreto de 25 de Abril de 1790, le designa el Rey Ministro de Gracia y Justicia de España y de las Indias, lo que supone la unión de los dos departamentos en un sólo organismo. Fue esta la cota máxima en la carrera política de Porlier, quien tenía sesenta y ocho años; recibiría honores, títulos y condecoraciones; y desempeñaría el ministerio poco más de dos años.

Es nombrado Académico de Número de la Real Academia Española el 18 de Noviembre de 1790 y el 10 de Diciembre Académico Numerario de la Real de Historia.

Como premio a los servicios prestados Carlos IV le concede el título de Marqués de Bajamar el 12 de Marzo de 1791, tomando el nombre de un lugar de la costa norte de Tenerife donde la familia Sopranis poseía una

hacienda y una ermita dedicada a San Esteban, hoy llamada finca Porlier. A principios de 1792, se le concede la Gran Cruz de la Real Orden de Carlos III. A la edad de setenta años se jubila honrosamente siendo nombrado Gobernador del Consejo Supremo de Indias el 10 de Julio de 1792. A partir de Enero de 1793 fue pronunciando sus *Discursos exhortatorios* al inaugurar las sesiones del Consejo a razón de uno por año. Así llevaría su tarea hasta 1806, en que pronunció el último.

Su segunda esposa murió en Madrid el 23 de Diciembre de 1805 y el Marqués de Bajamar lo hizo el 8 de febrero de 1813 en la misma ciudad.

Ambos cuadros serian pintados en 1790 al acceder Don Antonio al cargo de ministro de la corona. Es el período más importante en la vida de los cónyuges y como tal Goya representa a la marquesa con un elegante traje de seda cubierto de gasa y al marqués con el uniforme de Ministro de Gracia y Justicia (Fig.1). Idéntico uniforme aparece en el retrato pintado por Goya años más tarde del ministro Don Manuel Romero (Art Institute de Chicago).

Al observar analíticamente el retrato de doña Jerónima se pueden observar varias diferencias de mano en su ejecución que van desde una extraordinaria ligereza y modernidad (rostro, falda, sillón) frente a otros elementos de lectura mas banal propios de un pintor académico (manos, condecoración, banda). Caso idéntico nos sucede con el retrato de Don Antonio. En este texto y en sus fotos comparativas se puede ver el por qué de esta dualidad.

El retrato de la marquesa de Bajamar posee a su vez la misma factura que el de la Condesa de Altamira y su hija (Fig.2) (Metropolitan Museum de Nueva York) pintado por Goya hacia 1787-88. El suave tratamiento de las facciones y la carnación son idénticos, así como lo es el del satén del vestido y los encajes de su manga. El pelo es igualmente vaporoso.

También es comparable en varios detalles el de la Marquesa de Pontejos (Fig.3)(National Gallery de Washington) 1786. El efecto de la gasa sobre la seda de su vestido guarda enormes similitudes técnicas así como en rostro y peinado.

Esta obra tiene una serie de cambios de composición visibles bajo rayos X y reflectografía infrarroja (Fig.4 y 5); algunos de ellos se perciben a simple vista tras la retirada del retoque en el último tratamiento de restauración. Estos debieron producirse tras la concesión de la Orden de María Luisa a la marquesa en 1794, por otro artista, casi con seguridad, Mariano Salvador Maella. Las Damas de esta orden, en los primeros años de su creación, tenían obligación de lucir cotidianamente la banda con su venera como muestra publica del gran honor que les había sido concedido por la reina y es este, posiblemente uno de los motivos a los que obedece su modificación posterior.

La Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa es una orden militar española que fue creada por Carlos IV mediante un Real Decreto de 21 de abril de 1792 a instancia de su esposa María Luisa de Parma, para que ésta tuviera una manera de recompensar a las mujeres nobles que se distinguieran por sus servicios o cualidades, por lo que se trata de una distinción reservada únicamente a mujeres. La Orden quedó definida como una institución premial, estrictamente femenina, gobernada por la Reina y compuesta por treinta bandas, reservadas a la primera Nobleza española. El primer secretario de la Orden fue don Miguel de Bañuelos y Fuentes, caballero pensionado de la Orden de Carlos III, e intendente general del Ejército. En 1796 el rey elevó la Orden a dignidad nobiliaria, concediendo a sus poseedoras y a sus cónyuges el tratamiento protocolario de excelencia, equiparándolas a la Grandeza de España y a los caballeros Grandes Cruces de la Orden de Carlos III. Bajo el corpiño y la parte inferior de la banda actuales había un fajín azul

abrochado por dos hebillas ovaladas. La banda de la Orden con el lazo y la condecoración son posteriores y para poder incluirlas, el segundo artista rehízo también la posición de las manos y el brazo izquierdo. La marquesa aprovechó probablemente la ocasión para encargar cambios en la vestimenta y peinado para adecuarlos a los dictados de la moda del momento, algunos de ellos con connotaciones políticas.

El vestido original, según se intuye en los estudios radiográficos es una “polonesa a la moda de Francia”, popular entre la clase alta durante la década de los ochenta. Era un vestido ultrafemenino y coqueto con sobrefalda abullonada y recogida con festones por detrás con gran escote de encaje y faja ancha a la cintura como el de la Marquesa de Pontejos, el peinado con bucles y postizos en forma de guedejas que cuelgan por los lados y detrás. Los sucesos de la Revolución Francesa tuvieron hondas repercusiones en España que se alió con Inglaterra y declaró la guerra a Francia tras la ejecución de Luis XVI en 1793. La moda dio un giro hacia la inglesa que a su vez se había impuesto también en Francia. El vestido del retrato se simplifica para transformarlo en una “robe à l’anglaise”. Se mantiene una característica española que lucen varias de las modelos de Goya, sobre un vestido bajo de color pastel, buscando un efecto más complejo de una gasa transparente sobre una seda opaca. Se tapa el faja negra con hebillas doradas y se modifica el amplio escote de encaje. Cambió el estilo del peinado, ahora más alto y vaporoso, adaptándolo a la moda inglesa, así como añadió la pañoleta de muselina sobre el primitivo escote. La moda evoluciona desde vestidos más elaborados y formales a sencillos e informales.

El retrato de la marquesa es goyesco en su concepción: directo y sencillo, sin elementos decorativos. Tan solo con la postura, el borde del respaldo y brazo del sillón Goya nos la sitúa espacialmente, mientras que la técnica más convencional y academicista de los retratos de Maella se advierte en las modificaciones. El tratamiento pictórico de las manos y su postura afectada son muy similares a otros retratos femeninos de Maella, como el de la reina María Luisa (Fig.6)(Universidad Complutense de Madrid) y la banda, la pañoleta y el cubre-escote son casi idénticos a otro retrato de la misma reina expuesto en la Galería José de la Mano de Madrid, también modificado hacia 1792. (Ver Mano, J. M. de la *Mariano Salvador Maella. Poder e Imagen en la España de la Ilustración* Madrid 2011. Pg. 517, nº VI.11)

El retrato del Marqués de Bajamar es asimismo coincidente en técnica y estilo con la serie de retratos del Banco de España, especialmente los del Marqués de Tolosa, Francisco Javier de Larrumbe (Fig. 7), José de Toro Zambrano y el Conde de Altamira y también posee la espacialidad propia de los retratos de Goya.

Su busto aparece grabado en el frontispicio de la *Historia Literaria de la Edad Media*, traducido por Manuel Antonio del Campo y Rivas del original en francés de James Harris, editada en Madrid en 1791 y dedicada a Porlier, grabado por José Asensio Torres (Valencia, 1759-Madrid, 1835) sobre el cuadro de Goya como figura en el margen de la plancha (Fig.8). Prueba irrefutable de la autoría por el aragonés de estas obras.

El retrato de Don Antonio también fue modificado a partir de 1794 junto con el de la marquesa, para poder incorporar los símbolos de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Se tapa la Cruz pensionada del ojal de la casaca con la que aparece en el grabado mencionado que puede verse claramente en las radiografías (Fig. 9). En su mano izquierda se oculta un documento o carta que sujetaba y que tal vez haría alusión al cargo que ejercía en el momento de ser retratado por Goya, quedando ahora la mano en una posición algo incongruente al no sujetar nada. Al igual que en el retrato de su esposa se le añade la banda y la placa Gran Cruz. Estas, así como los bordados añadidos para cubrir el documento evidencian que están realizados por una mano mas acartonada que la de Goya.

La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III fue establecida por el rey de España Carlos III, mediante Real Cédula de 19 de septiembre de 1771 con el lema latino «*Virtuti et merito*», con la finalidad

de condecorar a aquellas personas que se hubiesen destacado especialmente por sus buenas acciones en beneficio de España y la Corona. Desde su creación, es la más distinguida condecoración civil que puede ser otorgada en España. Aunque se encuentra dentro de la categoría de las Órdenes Militares desde su creación, formalmente se convirtió en orden civil en 1847. Las disposiciones de creación exigían dos requisitos: ser *benemérito y afecto a Su Majestad*. Se crearon dos clases: las «Grandes Cruces» y las «Pensionadas», siendo discrecional por el monarca su concesión, aunque auto limitó a sesenta las primeras y a doscientas las segundas. En 1783 se ampliaron las órdenes a tres, con la de «Caballeros Supernumerarios», cuya importancia se situaba entre las dos anteriores. En este momento se precisaron más las obligaciones y requisitos de los titulares: debían tener *pureza y nobleza de sangre* hasta sus bisabuelos, conforme regulaba el Fuero viejo de Castilla y las demás normas vigentes.

Los recibidos en la Orden debían jurar fidelidad a la persona del rey, a su familia, a la protección de los bienes de la Casa Real, reconocerle como Gran Maestre, vivir y morir en la fe católica, aceptando como indubitado el Misterio de la Inmaculada Concepción, y asistir al menos una vez al año a una misa completa y comulgar. Dada la importancia de la Gran Cruz que sólo se concedía a altos cargos como Secretarios de Estado o como el caso de Porlier ministros, es comprensible que éste quisiera incluir tan alta distinción en su retrato y la de Maria Luisa en el de su esposa.

La adscripción a Mariano Salvador Maella de los cambios compositivos en ambos retratos se nos antoja no solo en base a meras consideraciones estilísticas bastante obvias en las fotos comparativas que adjuntamos sino también a la estrecha relación que tuvo este artista con Bajamar, uno de sus mecenas.

En 1789 comisiona al artista una pareja de retratos de los reyes para ser colocados bajo un dosel en la fachada del Archivo de Indias de Sevilla con motivo de su ascenso al trono. (Ver: Mano, J. M. de la. *Mariano Salvador Maella: Poder e Imagen en la España de la Ilustración*. Madrid. 2011. Pag. 220).

El 30 de Junio de 1792, el obispo de Jaén escribe al marqués que interceda ante el Rey para que permita a Maella trasladarse a esta ciudad a fin de realizar una serie de cuadros para la catedral; el 4 de Julio respondía Bajamar comunicando que el rey daba su plácet a dicha petición (Idem Pag. 460-61). En una carta de 1796 dirigida al príncipe de la Paz se menciona que Maella había pintado un *San Antonio* para el Marqués de Bajamar (Idem Pag. 227).

Estos encargos y misivas vienen a confirmar la estrecha relación entre Maella y su mecenas. Y no es de extrañar que si bien encargara al retratista de moda del momento, Francisco de Goya, la ejecución de sus retratos, para las modificaciones posteriores escogiera a otro artista de mayor confianza, ya que tal vez Goya no hubiera accedido a realizarlas o no hubiera estado en condiciones para cumplir este encargo.

En estos años la vida de Goya pasa por vicisitudes difíciles. El ambiente revolucionario francés, tras la toma de la Bastilla en 1789, tuvo repercusiones graves que alteraron el sistema político del momento. Algunos de sus protectores y amigos, como Cabarrús son encarcelados, otros serán desterrados como Ceán Bermúdez y Jovellanos. El propio Goya teme por su libertad, se preocupa y marcha a Andalucía. Se cree vigilado y piensa que su mundo comienza a desplomarse.

En el invierno de 1792-1793 cae enfermo en Cádiz, donde es acogido por su amigo Sebastián Martínez, y regresa a Madrid completamente sordo en 1793, después de haber sufrido una grave y misteriosa dolencia que ha puesto en peligro su vida. Es ya en 1794 cuando casi repuesto de su enfermedad y en prueba de su restablecimiento entrega a la Academia la famosa serie de hojalatas o "*juego de cuadros de gabinete*" con escenas de toros y costumbres. Y no es hasta 1795 cuando retoma plenamente su actividad como retratista.

En la exposición “Dibujos de 1752 a 1860” celebrada en Madrid en 1922 con el número 185 y procedente de la colección del Marqués del Cenete se mostraba un supuesto dibujo preparatorio, de 25 x 16 cm. a lápiz y clarión sobre papel gris (no reproducido en el catálogo), del retrato de la marquesa que Félix Boix atribuía a Goya con reservas. Martín Soria en su monografía lo menciona como posible obra de Agustín Esteve.

Si tenemos en cuenta que Goya nunca realizaba dibujos preparatorios de sus retratos y que por la técnica del mismo, clarión y lápiz sobre papel gris, más propia del siglo XIX, nos inclinamos a pensar, aun sin haber podido ver una imagen del mismo, que debe tratarse de una copia posterior.

En el ángulo superior izquierdo del retrato del marques existe una cartela rectangular con la siguiente inscripción añadida en el siglo XIX:

*Excmo. S. Dn. Antonio
Aniceto de Porlier, 1er
Marques de Bajamar
Ministro de G y J, con
sejero de Estado de Carlos 3º*

El retrato de la marquesa tuvo otra similar en el ángulo superior derecho que debió ser retirada en la primera restauración realizada al ser adquirido por Knoedler. En ella esta rezaba

*Exma. S^a.D^a Gero-
nima Daoiz Mar-
quesa de Bajamar*

Este dato ha podido ser conocido gracias a la copia que de este retrato se realizó al vender el original del mismo el sexto marqués en 1913.

Cartelas de este tipo y grafía aparecen en todos los retratos de familia que se conservan en la casa-palacio de Corella, Navarra. Si bien no se sabe la fecha en que fueron realizadas, por la época de otros retratos que la portan, debió suceder a mediados del siglo XIX.

El retrato de la marquesa ostenta al dorso las iniciales DO entrelazadas y el del marques las iniciales MB. Esto es habitual en todos los cuadros de esta familia que se marcaron así, indistintamente, y que corresponden al cuarto marques Don Donato Maria de Porlier y Millano (1802-1851).

Agradecemos a Don Antonio de Porlier y Jaraba, octavo Marqués de Bajamar y Conde de Casa Lasquetty los datos que tanto nos han ayudado en la realización de este estudio.

SINGULARIDADES TÉCNICAS DEL RETRATO DE LA MARQUESA DE BAJAMAR

RAFAEL ROMERO ASENJO
ADELINA ILLÁN GUTIÉRREZ
ICONO I&R

Para el investigador que se adentra en los aspectos técnicos y matéricos de las obras de Goya suelen ponerse de manifiesto las singularidades de un artista excepcional, con aspectos que sorprenden y que se alejan de cualquier convencionalismo. Este es el caso también del retrato de la marquesa de Bajamar, pintura que fue “retocada” al poco de ser terminada por el otro gran artista del momento, Mariano Salvador Maella, debido probablemente a la enfermedad que padeció el aragonés entre 1792 y 1794. Es muy probable además que el retrato no llegase a ser completado del todo, o que los comitentes no lo considerasen suficientemente terminado en ciertas zonas. A este respecto es importante mencionar que en determinados elementos en los que se aprecia, a simple vista, la presencia de retoques de otra mano, la pintura original subyacente queda aislada de esa intervención posterior por una fina aplicación de barniz. Sin embargo es posible afirmar que tal repintado debió realizarse por Maella muy pocos años después de que Goya terminase su ejecución¹ (figs. 1 y 2).

También se ha planteado de manera plausible la posibilidad de que las modificaciones en la superficie pictórica se llevasen a cabo por la concesión a la retratada de la Orden de María Luisa, por lo que la pintura podría datarse en momentos inmediatamente anteriores 1794. Estas modificaciones consistieron principalmente en la colocación de la banda con la condecoración, en el cambio del tipo de peinado (en origen más bajo y ondulado) y en la corrección de la posición del brazo izquierdo. Más difícil de interpretar es la variación en el tipo de vestido, pudiéndose observar el realizado por Goya en la parte inferior de la figura, bajo los antebrazos, y todo el brazo derecho.

La colocación del pañuelo blanco de gasa o seda no nos permite apreciar con claridad como se resolvió inicialmente la parte superior del vestido y el escote; si es posible apreciar, sin embargo, en la radiografía y en la imagen infrarroja la presencia de un ancho cinturón subyacente². Este era de color gris-negro con una hebilla doble dorada.

Las carnaciones mantienen una variabilidad interesante: mientras la cabeza presenta intacta la ejecución de Goya, los brazos y manos han sido claramente retocados por Maella. La posición de las manos era algo diferente, la mano izquierda sujetaba la derecha a la altura de la muñeca con una posición más natural de los dedos, apreciándose claramente en los infrarrojos y radiografía.

¹ Los cortes estratigráficos muestran una fina presencia irregular de barniz resinoso, nunca de un espesor mayor de 3µm. La tinción con pentacloruro de antimonio pone de manifiesto la utilización de resina natural. La íntima unión entre esta capa y la pintura subyacente sugiere que se trata de un barniz original. De la misma manera, la inexistencia total de suciedad entre este barniz y el retoque sobre él demuestra que este se realizó poco tiempo después de ser finalizada por Goya.

² El montaje digital de los reflectogramas infrarrojos y de las radiografías se realizó en el estudio de Icono I&R de Madrid. Los infrarrojos se obtuvieron con una cámara IR de Find-R-Scope de 1800 nm, siendo capturados y digitalizados en un ordenador, en el que además se realizó el montaje utilizando en programa Adobe Photoshop CSS. Las radiografías se tomaron con un sistema digital directo, siendo manipuladas con un software ALARA Inc. CRystal View 1.9.1.0

Los lienzos en el taller de Goya eran, habitualmente, preparados e imprimados por asistentes, y de ello quedan claras referencias documentales sobre todo en relación a *La familia de Carlos IV*³. Lo que también sabemos es la importancia dada por el aragonés a las imprimaciones de sus lienzos, así como su interesante y rica diversidad. En el caso que nos ocupa, así como en su pareja el retrato de *Don Antonio de Porlier*, los lienzos presentan una preparación doble consistente en un *aparejado* digamos “standard” y una imprimación coloreada.

Esta combinación es habitual en Goya a lo largo de su carrera artística, y en el caso del retrato que nos ocupa se compone de un primer estrato anaranjado, y una segunda capa de color ocre claro. Exactamente la misma combinación la hemos detectado en el retrato de *La condesa de Haro* (colección particular, Madrid) que suele fecharse hacia 1808⁴ y se ha publicado también en referencia al retrato familia de Carlos IV realizado en 1800⁵. De gran interés es el caso del retrato de *La condesa de Chinchón*, pintado también en 1800 sobre dos retratos anteriores; en este caso las composiciones previas se han realizado sobre una preparación convencional de tierra roja oscura, sin embargo para la ejecución de la condesa se re-imprimó el lienzo con una preparación doble idéntica a la descrita⁶.

Esa primera capa anaranjada es típica en la obra de madurez de Goya y la observamos idéntica en *La familia de Carlos IV* y en otras pinturas por nosotros analizadas, ya sea en capa única o en preparaciones dobles⁷.

La manera en la que se ha aplicado este estrato también es característica, se ha empleado un cuchillo de imprimir cuyas marcas se observan claramente en el documento radiográfico. Es la naturaleza de estos estratos, tan ricos en blanco de plomo, lo que dificulta la obtención de una imagen nítida y clara de rayos X.

La ejecución pictórica muestra una estructuración directa, con escasas superposiciones de color; la pintura se ha dado con la mezcla exacta de pigmentos combinados a albayalde (blanco de plomo). La finura de las pinceladas hace aún más difícil la interpretación de la imagen radiográfica, aunque

³ A este respecto véase Mena Marqués, M., 1800. Goya y la familia de Carlos IV, en “Goya. La familia de Carlos IV”, Madrid 2002 pp. 67-193.

⁴ En ambos retratos mencionados la primera capa de preparación es de color anaranjado y se compone de minio (óxido de plomo), blanco de plomo, cuarzo, calcita y escasa tierra roja. La segunda capa de color amarillento se compone principalmente de blanco de plomo, tierra amarilla, cuarzo, calcita y trazas de minio. El aglutinante parece ser de naturaleza oleosa en ambos estratos, determinado por tinciones selectivas de las muestras con Negro de Sudán y Rhodamina B.

⁵ Garrido, C., Como se pintó el retrato de familia en *La familia de Carlos IV*, Madrid 2002 pp. 287-309.

⁶ Garrido, C., El retrato de *La condesa de Chinchón*: estudio técnico. Boletín del Museo del Prado Tomo XXI Num. 39, Madrid 2003 pp. 44-55. Otro ejemplo a este respecto lo tenemos en el retrato de *Doña Isabel de Porcel* y en el *Duque de Wellington* ambos en la National Gallery de Londres, a este respecto véase Wilde, M., Goya's re-use of a canvas for “Doña Isabel”, en National Gallery Technical Bulletin Vol. 5 Londres 1981 pp. 38-44.

⁷ Hemos encontrado este tipo característico de preparación anaranjada en las siguientes obras de Goya: *Grupo de caníbales* (o/t, 32,6 x 47,1, colección particular Madrid), *Condesa de Haro* (o/l, 59 x 36 cm. colección particular, Madrid), *Martín y Juana Galarza Goicoechea* (o/l, 82 x 59 cm. Colección Juan Abelló, Madrid). A pesar de que este tipo de preparación anaranjada es característica de la obra de Goya en las últimas décadas de su carrera, no es exclusiva de él, la hemos detectado también en obras de Agustín Esteve y de Mariano Salvador Maella.

si es posible afirmar que las correcciones o arrepentimientos a este nivel de la ejecución debieron ser mínimos. Mediante infrarrojos es posible apreciar una variación en el ojo derecho de la marquesa, se ha variado el dibujo del párpado así como la colocación de la pupila.

El rango de pigmentos identificados es el habitual para la época, utilizando para los azules como único pigmento el azul de Prusia; el amarillo empleado, principalmente en la ejecución de la silla, es el amarillo de Nápoles combinado a tierra ocre; como rojos hemos detectado bermellón, tierra roja y laca orgánica roja, y como pigmento negro negro de humo de huesos. Para conseguir las coloraciones verdes, especialmente en el respaldo de la butaca, el artista combina azul de Prusia, amarillo de Nápoles y albayalde. De manera marginal hemos detectado mínimas cantidades de esmalte azul de cobalto, un pigmento por entonces ya en desuso que también se detectó en la familia de Carlos IV y que pudo añadirse, más que con intención cromática, por su conocido efecto secativo⁸. De hecho ya Palomino en su tratado solo lo menciona de pasada centrándose en su uso como secativo sobre todo en las coloraciones azules (1715-1724)⁹.

Como se mencionó en los primeros párrafos, el retrato pintado por Goya debió barnizarse inmediatamente tras su secado, y por lo que sugiere la imagen infrarroja, Maella debió realizar algunas líneas de encaje en las zonas que iban a sufrir una mayor corrección, en concreto en las manos y el brazo y antebrazo izquierdos. Pueden observarse claramente algunos trazos de dibujo previo que marcan la colocación de los dedos y los contornos en esas zonas.

⁸ Las capas de color se han analizado mediante la utilización de diversas técnicas de microscopía, a partir de las escasas micro-muestras tomadas de la obra, y mediante el análisis de la superficie pictórica mediante fluorescencia de rayos X (EDXRF) en el laboratorio de Icono I&R por Rafael Romero. El instrumental consiste en un equipo portátil AMPTEK XR 100CR con detector de semiconductor Si-PIN de 5mm² y 500 µm de espesor, con ventana de berilio (13µm.), que aporta una resolución energética de 180 eV (FWHM a 5.9 keV). La señal es amplificada en un amplificador AMPTEK PX2CR conectado a una tarjeta de adquisición AMPTEK MCA 8000A. El detector es refrigerado termoelectricamente mediante efecto Peltier.

⁹ Palomino, A., *El Museo Pictórico y la Escala Óptica Tomo II*, Madrid 1988 pp. 135-142.



Lagasca, 28
Tel. 91 578 30 98
28001 Madrid
www.galeriacaylus.com
info@galeriacaylus.com

