

## *De cortesano a ciudadano*

### *Retrato y prácticas de representación para un nuevo modelo \**

Álvaro Molina

La progresiva asimilación del ideario ilustrado que tuvo lugar en España desde el reinado de Carlos III propició, entre otras cosas, una transformación de las redes y prácticas que conformaban la sociabilidad política de la corte española, ámbito donde se puede percibir la lenta incorporación de nuevos modelos que ponen en evidencia la crisis del sistema cortesano. Ello ha forzado a establecer una visión más abstracta y diversa del cuerpo político forjado en las monarquías europeas del Antiguo Régimen, cuya estructura se articula en torno a la figura del soberano<sup>1</sup>. En el caso español, la consolidación del Estado absoluto implantado por la Casa de Borbón tuvo dos consecuencias: por un lado se acotaron espacios de influencia más próximos al rey, fundamentalmente en el seno de las secretarías de despacho, donde la profesionalización del funcionario en la administración acabó convirtiendo a sus titulares en una élite destacada<sup>2</sup>; por otro lado, se fue ampliando la red de instituciones y agentes al servicio de la corona, lo que facilitó la aparición de nuevos espacios y estrategias de participación política. Desde la fundación de las reales academias –instrumentos con los que canalizar y difundir la cultura oficial del Estado–, hasta la creación de las sociedades de amigos del país, en las que se hace partícipes a las élites locales del impulso reformista de la monarquía, hablamos de instrumentos de una enorme eficacia en la expansión del

\* Investigación realizada en el marco del proyecto HAR2012-32609.

<sup>1</sup> C. HESSE & T. LAQUEUR: “National Cultures before Nationalism [Special Issue], *Representations* 47 (1994), p. 8. Sobre la dimensión que ocupa el monarca en la definición del Estado absoluto moderno, véase G. VIGARELLO: “El cuerpo del rey”, en A. CORBAIN, J.-J. COURTINE & G. VIGARELLO (dirs.): *Historia del cuerpo. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, Madrid 2005, I, p. 392.

<sup>2</sup> M<sup>a</sup>V. LÓPEZ-CORDÓN: “Oficiales y caballeros: la carrera administrativa en la España del siglo XVIII”, en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid 1996, II, pp. 843-854.

control regio que excede, como es sabido, los límites geográficos y políticos de la corte<sup>3</sup>. Como consecuencia de ello, también cambiaron los intereses que movían a estos individuos a participar de los nuevos espacios, quienes no se identificaban ya (al menos exclusivamente) con las aspiraciones propias de la carrera cortesana ni con su sistema de relaciones de poder, sino con los estrechos lazos de una nueva comunidad política que abriría paso a la concepción moderna del hombre público como ciudadano, fomentando relacionales más igualitarias basadas en la amistad y la concepción sensible del mundo<sup>4</sup>.

Este es el escenario del que partimos en nuestra investigación, donde se plantea al mismo tiempo un objeto de estudio y una herramienta de análisis. El objeto de estudio se refiere al cambio que paulatinamente va introduciéndose en la proyección del hombre público a la luz del nuevo espíritu cívico, una evolución que no se desarrolló del mismo modo ni con la misma intensidad en las diferentes esferas que componían la corte española de finales de siglo, y en las que se puede constatar una forzosa coexistencia de diversos modelos en tensión<sup>5</sup>. La herramienta de análisis responde, por su parte, a cómo se manifestaron esas transformaciones en el entramado de la visualidad, entendiendo bajo este término tanto la representación de los escenarios y los personajes en pinturas, estampas o dibujos, como la consideración de la mirada –ver, contemplar, observar, etc.– como una práctica cultural que contribuye a determinar en el espectador de la época las conductas sociales y su educación a través de diferentes instrumentos, entre ellos, las obras artísticas y, de forma particular, el género del retrato<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> G. A. FRANCO RUBIO: “El ejercicio del poder en la España del siglo XVIII. Entre las prácticas culturales y las prácticas políticas”, en M<sup>a</sup> V. LÓPEZ-CORDÓN & J. P. LUIS (coords.): *La naissance de la politique moderne en Espagne, dossier de Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 35/1 (2005), pp. 51-77; G. A. FRANCO RUBIO: “Espacios de sociabilidad, espacios de poder. Algunas reflexiones sobre la articulación de redes sociales en la España del siglo XVIII”, en E. MARTÍNEZ RUIZ (ed.): *Vínculos y sociabilidades en España e Iberoamérica (siglos XVI-XX)*, Ciudad Real 2005, pp. 59-109.

<sup>4</sup> J. A. MARAVALL: *Estudios de la Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid 1991, p. 63.

<sup>5</sup> Este proceso se puede advertir de forma paralela en la evolución de las costumbres y buenas maneras que propicia la crisis del modelo cortesano, cuestión de la que se ocupa en estas mismas páginas M. BOLUFER PERUGA: “De la cortesía a la urbanidad: modelos en tensión”.

<sup>6</sup> P. DE BOLLA: *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Standford 2003.

*LA SOCIABILIDAD POLÍTICA DEL MODELO CORTESANO:  
NUEVAS PRÁCTICAS Y MODELOS*

Una de las cualidades que definen el modo de ejercer el poder político en la monarquía absoluta ilustrada es el equilibrio que prima entre las decisiones del monarca y el parecer colectivo que le reportan magistrados, ministros o secretarios. A través de estas figuras, el soberano obtiene la información necesaria para tomar decisiones, legitimadas por el uso de la razón<sup>7</sup>. Si bien es cierto que este principio era común en la interlocución que el rey establecía con los titulares de las secretarías, tribunales o consejos, no hay que olvidar que podía llegar a variar sustancialmente el modo en que se llevaban a término esas relaciones. Dicho en otras palabras, la aproximación al modelo cortesano desde el punto de vista de la sociabilidad política alumbró, en primer lugar, una variedad de fórmulas que coexistían y se retroalimentaban en lo que viene a constituir el espacio global de la corte, uno de los conceptos que más dificultades presenta al historiador a la hora de consensuar una definición, pese a la abundancia de estudios que han girado en torno al tema desde hace varias décadas<sup>8</sup>. Prueba de su complejidad es la variedad de significados con las que se entendió el término en los diccionarios de la época. El de *Autoridades* (1729) distinguía entre “la ciudad o villa donde reside el asiento del rey o príncipe soberano, tiene sus consejos y tribunales, su casa y su familia real” y:

el conjunto o cuerpo de todos los consejos, tribunales superiores, ministros, criados, y oficiales de la casa real, y otras personas que asisten y sirven a las personas reales, cuya cabeza es el rey o el príncipe soberano.

Sin embargo, posteriores ediciones de la Real Academia terminaron acotando entre las acepciones la esfera del poder más próxima al monarca; así, en la edición de 1780 una de las voces de corte explicaba que se trataba del “conjunto de jefes de la casa real, ministros y demás criados que sirven inmediatamente al rey”; todo ello ayuda a diferenciar dos espacios esenciales de la corte en los que

<sup>7</sup> J.-P. DEDIEU: “Amistad, familia, patria... y rey. Las bases de la vida política en la monarquía española de los siglos XVII y XVIII”, en M<sup>a</sup> V. LÓPEZ-CORDÓN & J. P. LUIS (coords.): *La naissance de la politique moderne...*, *op. cit.*, pp. 27-50.

<sup>8</sup> Una aproximación a la revisión historiográfica del término, vinculado de forma particular a la corte española, se puede encontrar en los trabajos de J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La Corte de la monarquía hispánica”, *Studia Histórica. Historia moderna* 28 (2006), pp. 17-61; “La sustitución del ‘sistema cortesano’ por el paradigma del ‘estado nacional’ en las investigaciones históricas”, *Revista Libros de la Corte* 1 (2009), pp. 4-16.

varía al mismo tiempo el comportamiento y protocolos del cortesano: la casa real y los consejos y tribunales.

Respecto a la casa real, los grandes títulos aristocráticos mantuvieron un privilegiado lugar en torno al rey; su participación en el poder político se ejercía de una manera no institucionalizada, aprovechando la cercanía al monarca y la capacidad de influir sobre su “real persona”<sup>9</sup>. Esta circunstancia no pasaba inadvertida a los extranjeros, como es el caso de Joseph Townsend. Entre las observaciones que hace en su libro, consecuencia de su viaje por España, escribe:

Para un inglés puede resultar sorprendente comprobar que todos los puestos importantes están ocupados por hombres que han salido de los estratos más bajos, y en ningún caso por personas distinguidas o grandes de España. Éstos están precisamente donde se merecen, haciendo las funciones de ayudantes de cámara del rey o caballerizos mayores, agrupados todos en torno al trono, cuyo resplandor comparten, mientras el trabajo y la responsabilidad que conlleva la administración del Estado se deja en manos de personajes de mejor cualificación que ellos para llevar esta carga<sup>10</sup>.

Ejemplo de estas prácticas se comprueban en los actos cotidianos de la vida del monarca y de la familia real, como el que constituía la comida. Según los recuerdos del mayor Whiteford Dalrympe, que visitó Madrid durante el año 1774, toda la familia real comía en público, aunque de forma separada. Durante dichas comidas, era “de etiqueta el ir a hacer la corte en cada habitación”, visitando en último lugar la sala donde almorzaba el rey, lo que daba la posibilidad de darse a conocer: “Cuando el rey se levanta de la mesa es el momento en que le nombran a los que están allí para ser presentados”<sup>11</sup>. Debemos suponer que la formalidad apenas duraba el tiempo necesario para efectuar las presentaciones, pues según el testimonio del conde de Fernán Núñez, tras ellas el rey:

volvía a entrar en la cámara, donde estaban los [mismos] embajadores y cardenales que antes, y además de estos los ministros residentes y demás miembros del

<sup>9</sup> P. L. LORENZO CADARSO: “Los grupos políticos cortesanos: propuestas teóricas”, en J. M. DELGADO BARREDO & J. L. GÓMEZ ÚRDANSE (coords.): *Ministros de Fernando VI*, Córdoba 2002, pp. 143-155.

<sup>10</sup> J. TOWNSEND: *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1788)*, Madrid 1988, p. 251.

<sup>11</sup> Recogido por M<sup>a</sup> Á. PÉREZ SAMPER: “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVIII”, en M.-R. GARCÍA HURTADO (ed.): *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid 2009, pp. 11-55.



Fig. 1. Luis Paret y Alcázar: *Carlos III comiendo ante su corte, ca. 1775*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

cuerpo diplomático, con quienes pasaba a veces media hora en cerco, y también tenían entrada a esta conversación de la cámara los Grandes, primogénitos y generales, que, concluida, salían de ella, igualmente que el cuerpo diplomático<sup>12</sup>.

De este capítulo en la vida cotidiana del monarca Luis Paret y Alcázar dejó su bello y enigmático testimonio en el cuadro *Carlos III comiendo ante la corte* (Fig. 1)<sup>13</sup>. El pintor aprovecha la cotidianeidad de un acto de la vida del monarca para reflejar la brillantez de la corte, y de modo especial la riqueza de las manufacturas, en clara alusión a la Real Fábrica de Tapices en el caso de los paños y la gran alfombra, y a la Real Fábrica de Cristales de La Granja, de donde procedían los espejos destinados a las residencias reales, como el situado en la pared de la derecha, que contribuye a incrementar la luminosidad de la estancia. Respecto a la disposición de las figuras, la representación de Paret sí resulta ser bastante fiable si atendemos a los relatos de testigos de la época, como los ya citados de Dalrympe y Fernán Núñez, o del diplomático Jean-François Bourgoing<sup>14</sup>. Este último, en calidad de embajador de familia de Francia, asistía a estas comidas, y dejó igualmente su testimonio:

El monarca que come siempre solo, tiene detrás de su asiento a su *Grand-Maître*, a su *Grand-Aumônier* y su Capitán de Guardias. Su mesa está servida por dos Grandes de España. Uno le sirve los platos, y el otro le sirve de beber poniendo una rodilla en el suelo. Esta postura, que choca a quienes están menos familiarizados con el soberano, no puede tener nada de humillante, ya que está consagrada por el uso y a ella se someten los principales personajes de la monarquía<sup>15</sup>.

Parece que Paret ha representado el momento en el que el rey se dispone a comenzar la comida, pues uno de los Grandes, arrodillado, se dispone a servirle la bebida, mientras el segundo se encuentra todavía en el otro extremo de la sala,

<sup>12</sup> C. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS [VI CONDE DE FERNÁN NÚÑEZ]: *Vida de Carlos III*, Madrid 1988, II, p. 54.

<sup>13</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid. "Luis Paret, hijo de su padre y de su madre, lo hizo" [con caracteres griegos en el ángulo inferior derecho].

<sup>14</sup> Hay que tener en cuenta que los diplomáticos como Bourgoing ocupaban una posición trascendental en la corte por su proximidad al monarca, según el protocolo establecido en tiempos de Felipe V. Véase sobre esta cuestión F. BARRIOS: "Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo XVIII: notas a un reglamento de ceremonial de 1717", *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* 62 (1988), pp. 163-183.

<sup>15</sup> J. F. BOURGOING: *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette monarchie*, París 1788, I, pp. 87-88.

recibiendo una fuente de manos de un criado. Tras el monarca se encuentran, efectivamente, el “Grand-Aumônier”, es decir, el Patriarca, encargado de bendecir la mesa, su “Grand Maître” y el Capitán de Guardias. El resto de personajes se sitúa en torno a dos círculos próximos a la mesa del rey en animada conversación, frente al aislamiento de dos parejas más alejadas: la de la izquierda, formada posiblemente por criados de la casa del rey a juzgar por sus uniformes, y en el otro extremo, dos caballeros en discreta conversación, escena tan propia de las intrigas que caracterizaban la vida de la corte. Finalmente, otro testimonio de veracidad es la presencia de los perros de caza que tanto amaba Carlos III, entre los que destaca el que pacientemente espera sentado a recibir algo de comida. La mayor proximidad al rey en ceremonias como ésta no hacía sino reflejar la valía del cortesano, pues aquel que le asistía directamente demostraba a los demás su rango y posición social, al mismo tiempo que la estima personal por parte del monarca. De este modo, los cortesanos de mayor rango asumían con gusto y distinción el desempeño de roles serviles como el de camarero o ayuda de cámara<sup>16</sup>.

Con un margen más amplio de concurrencia existían otros actos más esporádicos en los que un mayor número de cortesanos podía acceder al entorno de la casa del rey. Con motivo de aniversarios y onomásticas de los miembros de la familia real se celebraba el tradicional besamanos, aunque el saludo al monarca y al resto de su familia se hacía de forma separada: al rey, en el Salón del Trono; al resto, en sus habitaciones privadas. Por lo general, esto ocurría unas ocho veces al año, en las que la corte, vestida de gala, presentaba sus respetos al monarca y su familia. Los asistentes se ordenaban en una fila y uno tras otro iban pasando, arrodillándose y besando su mano. Este acto reforzaba la autoridad del soberano como señor y rey de los presentes, manifestando su posición y autoridad a través de la genuflexión, gesto de reverencia no exento de humildad ante el rey. De este modo, el protocolo cortesano era uno de los medios más eficaces para expresar el poder en las monarquías absolutas, pues al arrodillarse o bajar la mirada se visualizaba la sumisión física ante el soberano<sup>17</sup>. La tradición del besamanos, apenas celebrada durante el reinado de Fernando VI, fue recuperada en España por

<sup>16</sup> D. CASTRO ALFÍN: “La cultura nobiliaria. Corte y civilización”, en *Nobleza y Sociedad en la España Moderna*, Oviedo 1996, I, pp. 225-242.

<sup>17</sup> Ch. C. NOEL: “La etiqueta borgoñona en la Corte de España (1547-1800)”, *Manuscripts* 22 (2004), pp. 139-158; C. HAROCHE: “Les usages de l’impassibilité et de la maîtrise de soi propos dans la domination politique maîtrise”, en R. ZORZI (ed.): *Le metamorfosi del ritratto*, Venecia 2002, pp. 97-115.



Fig. 2. Anónimo: *Besamanos en tiempos de Carlos III*, segunda mitad del siglo XVIII, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Carlos III, que a imitación de su padre, la había realizado desde fecha temprana durante su reinado en Nápoles<sup>18</sup>.

Un testimonio de esta práctica, no advertido hasta ahora, es el boceto anónimo que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano, donde se muestra un besamanos de tiempos de Carlos III y, de forma particular, el acto de sumisión ante el monarca (Fig. 2)<sup>19</sup>. En primer plano, el solio con el rey de pie; tras él, un repostero con sus armas y el trono, del que sólo se intuye una de sus patas al quedar oculto tras la autoridad eclesiástica que nos da la espalda. El rey adelanta su mano mientras un joven caballero, a juzgar por la agilidad de sus movimientos, y vestido con uniforme de oficial militar del cuerpo de la Marina, se arrodilla a besarla. Con la otra mano, el monarca parece indicar al siguiente súbdito, de mayor edad y en impaciente espera de su turno, que se detenga; detrás de este último, aguardan otros caballeros. Como era propio de estas ocasiones, todos ellos van ataviados con trajes de gala, civil o militar, luciendo las bandas y condecoraciones de las que son acreedores, insinuadas en las ligeras pinceladas abocetadas del cuadro. A diferencia de la pintura de Paret, apenas se apunta nada sobre el espacio, aunque el tono carmesí de las paredes y la insinuación tanto de las molduras de los espejos como de las esculturas en bronce sugieren que se trata del Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid, o de una de las estancias que cumplían esa función en los sitios reales. De nuevo, el embajador Bourgoing nos dejaba un valioso testimonio sobre estas prácticas cortesanas en los últimos años de reinado de Carlos III, fecha en la que está inspirada la pintura:

La mañana de esos días solemnes, todos aquellos que tienen alguna relación con la corte, sea por su servicio militar, sea por sus funciones civiles o sus títulos, los eclesiásticos y casi siempre algunos monjes, vienen a desfilar delante del rey y las personas de la familia real, poniendo una rodilla sobre el suelo, y besándoles la mano. Es una especie de homenaje, de renovación del juramento de fidelidad<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> P. VÁZQUEZ GESTAL: “*Non dialettica, non metafisica...* La Corte y la cultura cortesana en la España del siglo XVIII”, *Reales Sitios* 169 (2006), pp. 50-69.

<sup>19</sup> La composición presenta dos soluciones de encuadre marcadas por una diagonal de izquierda a derecha, sugiriendo la mitad del boceto un marco circular y la otra mitad un formato rectangular; sin duda un ejemplo poco frecuente en otros bocetos de la época (A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2005, p. 198).

<sup>20</sup> J. F. BOURGOING: *Nouveau Voyage en Espagne...*, *op. cit.*, I, pp. 89-90. Según el mismo testigo, el saludo a las mujeres de la familia se celebraba siempre en los apartamentos

Respecto al papel de los consejos de la monarquía, la aristocracia mantuvo igualmente su representatividad, aunque a efectos más simbólicos que otra cosa para algunos investigadores, pues sus funciones originales fueron poco a poco vaciadas de contenido según se canalizaban las decisiones políticas en las secretarías de despacho<sup>21</sup>. Al ser instituciones de larga tradición, se mantenía del mismo modo una etiqueta similar a la de la casa del rey, como se puede apreciar en esta escena que recoge los *Consejos de los viernes*, estampa que ilustra la *Colección de memorias, y noticias del gobierno general, y político del Consejo*, publicada por Manuel Martínez Salazar en 1764 (Fig. 3)<sup>22</sup>.

En la estampa se describe el protocolo que seguían los miembros del consejo reunidos todos los viernes para proponer las consultas y temas que, más tarde, resolvía el monarca con la ayuda de sus ministros. Los magistrados se sentaban en tres bancos corridos, reservando la presidencia de la sala al monarca, quien vestido con casaca y cubierto con sombrero permanece en un solio alzado. La descripción de estos actos aportada por Martínez Salazar nos da idea del estricto modo de proceder que regía el funcionamiento de estas instituciones representativas del gobierno de la monarquía, razón por la que parece interesante incluirla íntegramente:

El distinguido, y particular honor, que conserva el Consejo Real, y Ministros que le componen, de concurrir con el Rey todos los viernes de las semanas, para consultar los negocios, que piden dispensación de Ley, estando sentados, y cubiertos con su Real Presencia, viene de muy antiguo [siglo XVI]. El Señor Ministro Consultante, haciendo una profunda reverencia, propone el caso que se consulta, estando en pie, y descubierto; y cuando S. M. hace alguna réplica, o pregunta, todos los Ministros ponen la rodilla en tierra, y se vuelven a sentar, y cubrir: finalizada la relación, hace igual reverencia el Señor Ministro Consultante, quien reserva en su poder el Expediente; y al día siguiente en el Consejo, al margen de la consulta, frente del parecer, o dictamen, y rubrica de su puño la Resolución

---

privados, reduciendo igualmente el número de cortesanos en función de si se trataba de la reina, la princesa de Asturias o el resto de las infantas (p. 91).

<sup>21</sup> P. VÁZQUEZ GESTAL: “*Non dialettica, non metafisica...* La Corte y la cultura cortesana...”, *op. cit.*, p. 56.

<sup>22</sup> Biblioteca Nacional de España. Adornada con estampas finas, la obra de Martínez Salazar ofrece valiosos testimonios para visualizar las prácticas políticas desarrolladas en algunas de las instituciones y aparatos más representativos de la corte. Existe edición facsímil publicada por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales en 2002.

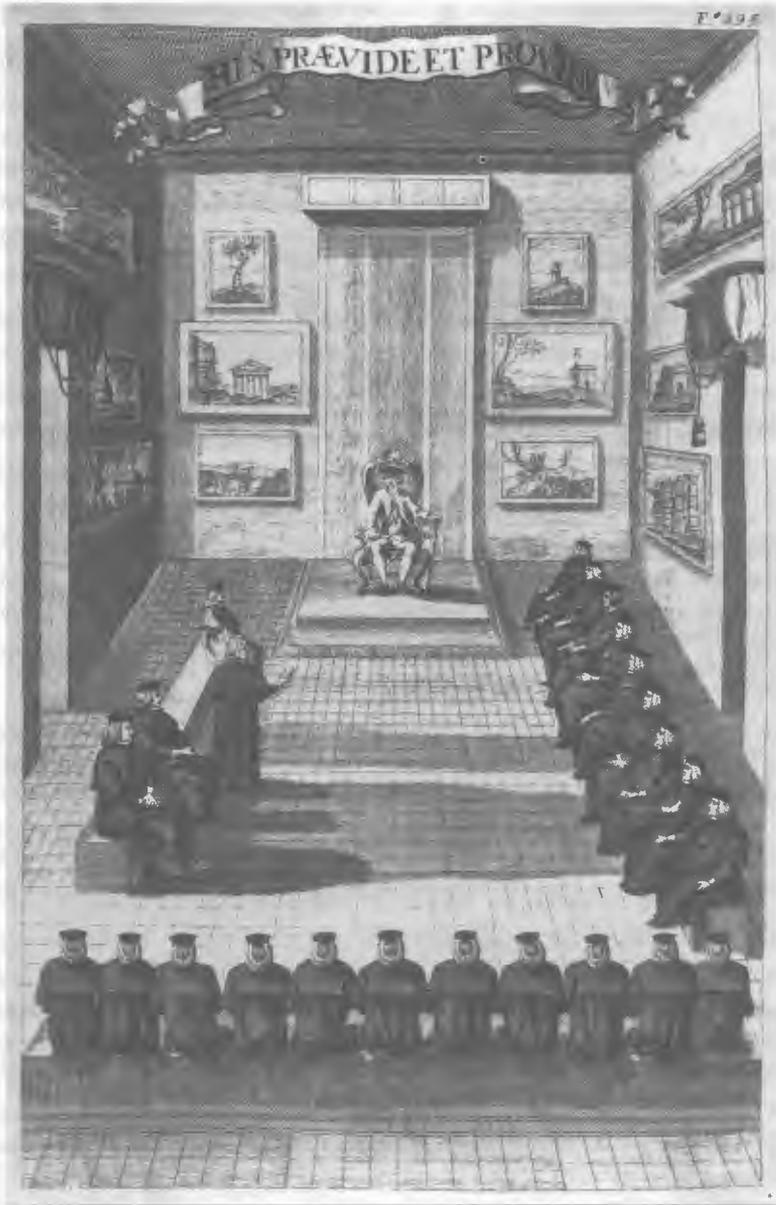


Fig. 3. Anónimo: “Consejo de los viernes”, en M. Martínez Salazar: *Colección de memorias, y noticias del gobierno general, y político del Consejo*, Madrid, 1764. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

de S. M. poniendo este Decreto: *Conforme al parecer fiat*. Y la misma consulta se entrega al escribano de Cámara del Gobierno para dar curso a la Real Resolución.

Luego que S. M. determina el negocio que se consulta, y se levanta en la silla, el Consejo pone la rodilla en la tierra, y así se mantiene hasta que S. M. sale de la Pieza, y el Señor Ministro más antiguo después del Decano, se adelanta a hacer señal para que abran la Puerta por donde S. M. se retira, y al tiempo de salir, puesta la rodilla en tierra, besa la Real mano, y el Señor Presidente, o Gobernador sigue a S. M. hasta la Pieza inmediata donde tiene lugar la Audiencia secreta, que llaman del Banquillo<sup>23</sup>.

La decoración de la sala, que por el año de la publicación todavía debía ubicarse en el palacio del Buen Retiro, alude a la solemnidad del Consejo y la grandeza del monarca a través de una docena de cuadros de diverso formato compuesta de vistas de países, muchas de ellas ruinas antiguas, propias del gusto de la época tras el descubrimiento de Herculano y las campañas arqueológicas promovidas por Carlos III en Nápoles y la difusión de su conocimiento a través del grabado<sup>24</sup>. Aunque desconecemos si existían realmente esos cuadros, que podían ser pinturas o paños enmarcados, la elección de los paisajes correspondía al decoro y función de la sala<sup>25</sup>: Francisco Martínez, por ejemplo, en su *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes* (1788) consideraba este género, identificado con la voz “paisaje”, un “estilo heroico” al comprender:

todo lo que la naturaleza y el arte ponen a la vista de más grande y majestuoso. Admiranse allí puntos de vista maravillosos, templos, sepulcros antiguos, casas de campo de arquitectura soberbia, &c.

La formalidad y rigidez del protocolo y la etiqueta descritos tanto en determinados espacios de la casa del rey como en los consejos y tribunales empezó a

<sup>23</sup> M. MARTÍNEZ SALAZAR: *Colección de memorias y noticias del gobierno general y político del Consejo. Lo que observa en el Despacho de los Negocios, que le competen: los que corresponden a cada una de sus Salas. Regalías, Preeminencias, y Autoridad de este Supremo Tribunal, y las pertenecientes a la Sala de Señores Alcaldes de Casa, y Corte*, Madrid 1764, pp. 293-294.

<sup>24</sup> Véase, en esta misma obra, la contribución de Gloria MORA: “El descubrimiento de Pompeya y Herculano y la construcción de la imagen clásica de un rey ilustrado (Arqueología y propaganda del poder)”.

<sup>25</sup> Sobre el género del paisaje en la pintura española del siglo XVIII, véase J. HELD: “La pintura española de paisaje en el siglo XVIII”, en *Los paisajes del Prado*, Madrid 1993, pp. 255-269; sobre la colección de paisajes en el Palacio del Buen Retiro desde el reinado de Felipe V, G. CAPITELLI: “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid 2005, pp. 241-261.

contrastar, no obstante, con la cercanía que caracterizó la relación de Carlos III con los secretarios de despacho y otros consejeros, que en ocasiones se llevaban a cabo en términos de amistad, y sobrepasando incluso las muestras de afecto recomendadas por el uso de la etiqueta, es decir, el “ceremonial de los estilos, usos y costumbres que se deben observar y guardar en las casas reales, donde habitan los reyes”, según definición de la edición de 1780 del *Diccionario de la Real Academia Española*. La distancia que el rey debía mantener aun de sus colaboradores más cercanos se explicaba en razón de mantener su autoridad. Como ya explicaba Feijoo en 1729:

bueno es que los ministros amen al príncipe; pero juzgo más útil al bien público el que le teman. Será felicísimo un reino donde los súbditos teman a los ministros, los ministros al rey y el rey a Dios<sup>26</sup>.

Floridablanca, uno de los hombres de Estado que alcanzó mayor poder durante el reinado de Carlos III, fue plenamente consciente de que esa confianza era el fundamento sobre el que se asentaba su posición en el cargo de secretario de Estado, y así se lo confesaba en una carta a José Nicolás de Azara:

El rey no sólo me hace agasajos no vistos hasta ahora, sino que pocos días ha, hablando con los dos embajadores de familia, les hizo un elogio tan grande de mí que se quedaron atónitos<sup>27</sup>.

En el retrato que le pintara Francisco de Goya en 1783 (Fig. 4), subyace hecho la virtud del trabajo del conde como un instrumento efectivo de la política real, simbolizada en el retrato de Carlos III que cuelga en la pared de la derecha<sup>28</sup>. La presencia de la imagen del rey en forma de retrato manifiesta dos ideas: por un lado, el ministro es un “enviado” del monarca y actúa con su pleno consentimiento, ya que aplica las medidas del rey en el ejercicio de gobierno, es decir, posee autoridad en nombre del monarca; por otro lado, la inclusión de la imagen real en el retrato de un ministro sugiere la confianza absoluta del rey en la lealtad y servicio de su secretario, medio necesario en la búsqueda del bien

<sup>26</sup> B. J. FEIJOO: “Discurso XII. La ambición en el solio”, en B. J. FEIJOO: *Teatro crítico universal. Nueva impresión, en la cual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares*, Madrid 1777, III, p. 287.

<sup>27</sup> Recogido por J. L. CASTELLANO: *Gobierno y poder en la España del siglo XVIII*, Granada 2006, p. 224.

<sup>28</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Colección de Pintura del Banco de España*, Madrid 1988, pp. 145-146.



Fig. 4. Francisco de Goya: *Retrato del conde de Floridablanca*, 1783, Colección Banco de España.

de la nación. Finalmente, el desorden manifiesto del gabinete con libros, mapas, papeles y planos amontonados sobre el suelo, revela la multiplicidad de asuntos a los que tiene que atender: por un lado, su decidido apoyo a las ciencias y la tecnología, expresada en los planos semienrollados relativos a las obras del Canal de Aragón; por otro lado, el fomento de las bellas artes, a través del visto bueno que da al boceto que le enseña Goya y del ejemplar de *La práctica de la pintura* de Palomino que se encuentra a sus pies<sup>29</sup>. Goya parece haber interrumpido un momento de actividad, posiblemente el que Floridablanca destinaba a repasar algún proyecto con el otro personaje representado al fondo, cuya identidad todavía no ha sido confirmada, pero que podría tratarse bien del arquitecto Francisco Sabatini, bien del ingeniero militar Julián Sánchez Bort, que dirigió las obras del citado canal desde 1776<sup>30</sup>. El cuadro, uno de los más complejos en la representación de un ministro en el ejercicio de sus funciones, permite establecer al mismo tiempo el orden de jerarquías. El retrato del monarca se sitúa en la parte superior; vestido de armadura y con sus condecoraciones correspondientes, parece observar con agrado el buen hacer de su hombre de confianza. Respecto a Floridablanca, sabemos que Goya exagera su estatura, del que consta que era más bien corto de talla, y reduce los mofletes de las mejillas, al menos si lo comparamos con el retrato que Pompeo Batoni pintó al conde unos años antes en Roma y que se conserva actualmente en The Art Institute of Chicago. Situado en el centro de la composición, con las lentes en una mano y la otra apoyada en jarra, recibe una intensa luz que resalta los tonos escarlata de su vestido, que destacan más todavía en comparación con los tonos pardos de las casacas de sus acompañantes.

<sup>29</sup> A similitud de la cercanía que Carlos III mostraba con Floridablanca, el conde reproducía un esquema similar con sus inferiores. El propio Goya da muestras de ello al escribir a su amigo Martín Zapater sobre el encargo de este retrato en enero de 1783:

“Aunque me ha encargado el conde Florida Blanca que no diga nada, lo sabe mi mujer, y quiero que lo sepas tú sólo y es que le he de hacer su retrato, cosa que me puede valer mucho, a este señor le debo tanto, que esta tarde he estado con su señoría dos horas después que ha comido, que ha venido a comer a Madrid [la corte debía encontrarse por esas fechas en El Escorial]” (F. DE GOYA: *Cartas a Martín Zapater*, Madrid 2003, p. 139).

Respecto a las aspiraciones profesionales de Goya y sus experiencias vitales en el ámbito de la corte, véase en esta misma obra el trabajo de J. VEGA: “Goya y la vida moderna”, y la visión más general que ofrece sobre la figura del artista durante el siglo XVIII, N. MORALES en su contribución: “La identidad del artista y el modelo cortesano”.

<sup>30</sup> N. GLENDINNING: “Goya y el retrato español del siglo XVIII”, en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid 2004, pp. 230-249.

La diversidad de ocupaciones y obligaciones representada en la pintura respondía a la creciente centralización de responsabilidades en torno a Floridablanca como secretario de Estado durante los últimos años del reinado de Carlos III, ocupando un lugar privilegiado respecto al resto de ministros que, poco a poco, habían ido sucediendo a otros más antiguos como Manuel de Roda, el conde de Ricla o Miguel de Múzquiz. Moñino acabó así supervisando en cierta manera el trabajo del resto de los ministros, institucionalizando a tal efecto las llamadas Juntas de Estado iniciadas años atrás por Grimaldi<sup>31</sup>. Desde el tema que nos ocupa, no cabe duda que Floridablanca participa activamente de los nuevos intereses ilustrados respecto al progreso del país, disponiendo todo tipo de iniciativas con los que alcanzar el progreso y la felicidad; aunque su retrato es ejemplo de cómo el nuevo espíritu de las Luces no supone necesariamente una ruptura de los valores y jerarquías del modelo cortesano de relaciones de las que participa el conde y sus acompañantes.

En otras escenas de carácter histórico se puede apreciar sin embargo una aparente ruptura de la rigidez de etiquetas que constituía, como hemos visto, la relación de los hombres de Estado con el monarca, donde es posible apreciar al menos la naturalidad y cercanía física entre el rey y sus estrechos colaboradores. Al menos ésta era la proyección que se quería dar de ella incluso más allá de la vida cortesana en Madrid o los sitios reales. Un buen ejemplo es la serie pictórica que realizó Pere Pau Montanya en una de las estancias del Palacio de la Aduana, dependiente de la Junta de Comercio de Barcelona y en la que se conmemoraba, entre otros asuntos, la firma del decreto que puso fin al monopolio de Cádiz en el comercio con las colonias de América en 1778<sup>32</sup>. En la escena que recoge este hecho (Fig. 5) se ve al rey sentado en el centro, con la cabeza cubierta y sendos cortinajes al fondo como signos de su jerarquía. Antes de firmar el documento, conversa con uno de sus ministros situado tras él, mientras que otros dos charlan en primer plano y otro parece querer entrar en la discusión, pues sus labios están entreabiertos. Todos los personajes retratados hacen gala de su posición social, llevando tanto la banda de la Orden de Carlos III y distintas condecoraciones en sus lujosas casacas; conservan el respeto que marca la autoridad real

<sup>31</sup> P. MOLAS RIBALTA: "La política interior del conde de Floridablanca", en *Floridablanca 1728-1808. La utopía reformadora*, Murcia 2008, pp. 123-133.

<sup>32</sup> S. ALCOLEA: "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* XIV (1959-1960), núm. monográfico, p. 147.

Fig. 5.

Pere Pau Montanya:  
*Firma de Carlos III  
del decreto de libre comercio  
con América y Filipinas,*  
ca. 1792,  
Palacio de la Aduana  
de Barcelona.



aunque en un plano que invita a participar del proyecto político impulsado por la corona.

Este aspecto llevará a multiplicar el número de escenas históricas y alegóricas donde el monarca se constituye en un ejemplo de virtud del que participan así mismo sus hombres de confianza. Ejemplo elocuente es la representación de *Carlos III y la fundación de Sierra Morena* (Fig. 6), tema propuesto como asunto para la prueba de pensado de los Premios de la Academia de San Fernando en 1805 y que ganó José Alonso de Ribero<sup>33</sup>. Aunque en las bases dictadas por la institución sólo se indicaba que debía figurar el monarca acompañado de las alegorías de la Agricultura y la Beneficencia y rodeado de los colonos<sup>34</sup>, Alonso de

<sup>33</sup> El tema remitía al proyecto ilustrado promovido por Pedro Rodríguez de Campomanes y encomendado a Pablo de Olavide en 1767, en el que se pretendía poner en marcha un centro de explotación agrícola otorgando a los nuevos colonos tierras, casas y herramientas a cargo de la corona. La medida no hacía sino seguir las teorías económicas del momento, que basaban la riqueza de un reino según el volumen de su población laboriosa (P. ONAINDÍA: *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la Ilustración*, Barcelona, 2002, pp. 129-144).

<sup>34</sup> El tema se proponía del siguiente modo: “Carlos III acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura, entrega los terrenos de Sierra Morena a los colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos, y huyendo del sol, que presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y forajidos que abandonan este sitio” (*Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1753-1808*, Madrid 1994, pp. 239-240).



Fig. 6. José Alonso de Ribero: *Carlos III y la fundación de Sierra Morena*, 1805, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Ribero introdujo los retratos de Campomanes y Pablo de Olavide, ejecutores del proyecto. La exaltación de la superioridad del monarca se visualiza en su encarnación como emperador romano, traduciendo a través de su armadura la idealización y belleza del cuerpo masculino clásico como expresión de virtud heroica y eternidad<sup>35</sup>. También se conciben al modo antiguo las alegorías femeninas<sup>36</sup>, recurso que permite universalizar los beneficios del monarca a través de un hecho histórico concreto y que en la pintura se contextualiza en la descripción terrenal de los hombres de Estado, ocupados en la discusión del proyecto, y la de los colonos que, agradecidos, se arrodillan en el suelo. Estos últimos, además, se dividen en pequeños grupos: los de la derecha se dedican a la tierra, como demuestran los utensilios de los que se hacen acompañar, pero los de la izquierda son caballeros vestidos a la moda, es decir, hombres de negocios, mostrando de ese modo la diversidad de la nueva población. Por último, las mujeres de primer plano acompañadas por sus hijos visualizan el futuro garantizado de las familias gracias a las acciones protectoras del rey y sus colaboradores.

Estos modelos fueron habituales en otros contextos locales, haciendo representar junto al monarca a aquellos personajes que habían protagonizado otros hechos históricos como sucede con motivo de *La Fundación del Real Montepío de Viñeros* (Fig. 7), dibujo realizado por Joaquín Inza en 1776 como boceto para una pintura posterior<sup>37</sup>. La escena aludía en clave histórica y alegórica a la creación de este montepío en la provincia de Málaga. Carlos III, sentado en el trono, presenta a los dos artífices del suceso: los hermanos Gálvez. José, vestido con casaca, muestra un papel en el que se detalla la gracia concedida por el rey, mientras que su hermano Miguel, con toga, sujeta la caja con las medallas acuñadas en memoria del acontecimiento<sup>38</sup>. La escena se completa con dos alegorías femeninas en primer plano visualizando la Abundancia y la Agricultura,

<sup>35</sup> A. POTTS: "De Winckelmann à David: l'incarnation des idéaux politiques", en M. REGIS (dir.): *David contre David*, París 1993, II, pp. 647-669.

<sup>36</sup> A. DE BAECQUE: "The allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation", *Representations* 47 (1994), pp. 111-143.

<sup>37</sup> J. URREA FERNÁNDEZ: "Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra", *Boletín del Museo del Prado* X (1989), pp. 79-85. El dibujo se conserva en el Archivo Municipal de Málaga, y la pintura en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la misma ciudad.

<sup>38</sup> J. M. MORALES FOLGUERA: "El clasicismo en la pintura malagueña del siglo XVIII", en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Marbella 1998, pp. 285-298.



Fig. 7. Joaquín Inza: *La fundación del Real Montepío de Viñeros*, 1776, Archivo Municipal de Málaga.

y en el otro extremo la actitud agradecida del pueblo que se beneficia de los impulsos generados por la corona en colaboración con las reales sociedades de Amigos del País, en este caso la de la ciudad de Málaga.

Al igual que sucede en el cuadro de Ribero, es fácil constatar cómo la representación del pueblo responde a la nueva imagen positiva con la que comenzó a concebir desde el poder a las clases populares, visualizada en gentes austeras y dignas, aseadas y bien vestidas, ocupadas y laboriosas; en definitiva, felices en términos ilustrados<sup>39</sup>. El rey se convertía, en consecuencia, en patrocinador y garante del progreso en todos sus reinos, pero su labor debía ser apoyada por miembros de distinta naturaleza en la búsqueda del bien del país. La fórmula permitió, de este modo, extender el interés de los proyectos de la corona hasta el último rincón de la monarquía, formulando así el conjunto de cualidades necesarias para participar activamente en una comunidad política formada por útiles y benéficos ciudadanos.

#### *HACIA EL RETRATO DEL CIUDADANO*

A medida que se canalizaban nuevos instrumentos y estrategias de participación política en los territorios de la monarquía, fue transformándose gradualmente la posición pasiva asociada al vasallo respecto al papel activo que el ciudadano empezaba a asumir en lo público. Lógicamente, el cambio entre ambas figuras es el resultado de un largo y complejo proceso en el que el súbdito transfiere parte de su lealtad y amor al rey hacia un sentimiento de carácter más colectivo construido en torno a la nación, desplazamiento vital para comprender el concepto de ciudadanía en la sociedad del Antiguo Régimen<sup>40</sup>. Esta transformación se puede observar al comparar los retratos de dos hombres de Estado acompañados de las alegorías que en el periodo podían visualizar la idea

<sup>39</sup> Á. MOLINA & J. VEGA: “Imágenes de la alteridad: el ‘pueblo’ de Goya y su construcción histórica”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid 2008, pp. 131-158.

<sup>40</sup> M. HARDT & A. NEGRI: *Imperio*, Barcelona 1992, p. 98; G. A. FRANCO RUBIO: “Las Sociedades Económicas de Amigos del País: un observatorio privilegiado para la práctica política y el nacimiento de la ciudadanía a finales del Antiguo Régimen”, en J. ASTIRRAGA, M<sup>a</sup> V. LÓPEZ-CORDÓN & J. M. URKIA (eds.): *Ilustración, ilustraciones*, San Sebastián 2009, I, pp. 351-368.



Don Jerónimo de Grimaldi  
Comisario de Negocios, Caballero de la Real Orden y de la Real y Pontificia Academia de San Fernando, y de la Real Academia de San Carlos.  
— Antonio Laguna, Esculp. de Grimaldi  
del Original de Don J. de Grimaldi M.  
en el Museo de la Real Academia de San Carlos.  
En Madrid, en la Imprenta de la Real Academia de San Carlos, año 1784.

Fig. 8. Anton von Maron (P) y Luigi Gismondi (G): *Retrato de Jerónimo Grimaldi*, 1784, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 9. Francisco de Goya: *Retrato de Melchor Gaspar de Jovellanos*, 1798, Museo Nacional del Prado, Madrid.

de España: por un lado el de Jerónimo Grimaldi pintado por Anton von Maron y grabado posteriormente por Luigi Gismondi en 1784 en una estampa de gran formato (Fig. 8) <sup>41</sup>, y por otro el de Melchor Gaspar de Jovellanos pintado por Francisco de Goya en 1798 (Fig. 9) <sup>42</sup>.

Grimaldi encarna en cierto modo la imagen del hombre de Estado que ha alcanzado los más altos logros en la carrera cortesana por sus servicios a la corona, cuya lealtad se ve recompensada con las distinciones de “Duque de Grimaldi, Grande de España, Caballero de la insigne Orden del Toison de Oro, [y] de la de Carlos III”, tal y como se subraya en la inscripción inferior de la estampa. Lo primero que llama la atención es la monumentalidad de la escenografía: la estancia en la que posa el genovés, ataviado en traje de gala y luciendo las condecoraciones descritas en la leyenda, corresponde al decoro que merece el individuo que debe representar en una corte extranjera al soberano español, tal y como muestra la leyenda “por el rey” escrita en el membrete del papel que sujeta en la mano derecha. Sus desvelos por contribuir a la grandeza de la corona explican que, junto al arranque de una columna de la que pende un cortinaje —licencia pictórica para reforzar el estatus del retratado— se deje ver una hornacina en la que se ha situado una estatua de la monarquía española acompañada de los leones.

Dejando de lado la magnificencia de la composición, el retrato es en realidad un compendio del papel de Grimaldi como célebre estadista en sus prolongados años de servicio: la estatua de la loba que, en primer plano y bajo la mesa, amamanta a Rómulo y Remo, hace referencia a su último cargo en la embajada de la Santa Sede; sobre el escritorio se amontonan legajos, papeles y planos cuidadosamente seleccionados, pues presentan al espectador algunas de las misiones por las que ha destacado igualmente en otros momentos de su carrera. Uno de los planos corresponde a la ciudad de Viena, donde fue enviado como agente secreto en el contexto de la guerra de sucesión de Austria; el otro es de París, donde se hizo cargo de la Embajada, asumiendo entre otras acciones las negociaciones de la firma del tratado de paz de familia entre Francia y España de 1762, al que se alude en otro de los papeles sobre la mesa.

<sup>41</sup> BNE, 550 x 380 mm. “Eq. Antonius de Maron inv. et pinxit; Aloysius Gismondi del. et. sculpsit Romae, 1784”. Nombrado embajador plenipotenciario en Roma en 1776, allí se hizo retratar por el vienés Anton von Maron, discípulo de Mengs, posiblemente antes de abandonar esta última ocupación en 1784. La pintura se conserva en la actualidad en la colección Durazzo Pallavicini, Génova.

<sup>42</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid.

Su responsabilidad como secretario de Estado durante más de diez años se recuerda a través de una de las empresas de mayor envergadura que llevó a cabo: el embellecimiento y ampliación del Real Sitio de Aranjuez, tema reservado al paisaje de fondo, donde se reconoce con facilidad la fachada principal del palacio. La elección de Aranjuez como visualización de la corte española no es, en absoluto, anecdótica. Conviene recordar el valor simbólico que adquirió en la segunda mitad del siglo XVIII como ejemplo paradigmático de la ciudad ilustrada y las nuevas teorías de ordenación urbana, adaptadas al decoro y belleza del palacio real a través del plan urbano trazado a mediados de siglo por Santiago Bonavía<sup>43</sup>. A Grimaldi le correspondió supervisar desde la Secretaría de Estado los trabajos entonces dirigidos por el arquitecto Francisco Sabatini, destacando la construcción de las dos alas laterales en la fachada principal del palacio, de ahí que el político quiera destacar uno de los parajes de la monarquía que más se preciaban de admirar propios y extraños<sup>44</sup>.

En el caso de Jovellanos, Goya pintó su retrato tras ser nombrado titular de la Secretaría de Gracia y Justicia en 1798. Al igual que la pintura original de von Maron de Grimaldi, se trata de un cuadro de tamaño al natural, como corresponde a los ministros del rey, aunque en este caso ni la concepción compositiva es la misma ni tampoco su destino, pues desde el primer momento la obra fue encargada para decorar la residencia familiar del asturiano en Gijón<sup>45</sup>, sin que hubiera otras pretensiones como la de grabarlo y hacerlo circular a mayor gloria del retratado. Frente al abigarrado escenario que rodeaba al genovés, Jovellanos se presenta en un entorno de mayor sencillez. Su forma de vestir es cómoda y elegante, pero de enorme sobriedad si la comparamos con la de Grimaldi ya que no lleva ningún complemento ni adorno y ni siquiera en el cuello o los puños hay

<sup>43</sup> A. BONET CORREA: "El Real Sitio y Villa de Aranjuez en el siglo XVIII: arquitectura y urbanismo", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid 1987, p. 29; V. TOVAR MARTÍNEZ: "Aranjuez: el plan urbano de 1750", en *Palacio Real de Aranjuez*, Madrid 2005, p. 11.

<sup>44</sup> Muestra del valor propagandístico del Real Sitio es la colección de vistas reunidas en la obra *Topografía del Real Sitio de Aranjuez*, dibujada por Domingo de Aguirre y grabada por Manuel Salvador Carmona en 1775. Sobre el impacto que causó Aranjuez entre diplomáticos y viajeros de otras cortes europeas, véase la selección de fuentes reunidas por S. BLASCO CASTIÑEYRA: "Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano...*, *op. cit.*, pp. 41-135.

<sup>45</sup> J. GONZÁLEZ SANTOS: *Jovellanos 1744-1811. Aficionado y coleccionista*, Gijón 1994, p. 86.

concesión al lujo o la ostentación. La postura adoptada, sentado y apoyado sobre la mesa, revela no sólo su condición como político, sino su faceta de pensador y escritor moderno entregado a reflexionar sobre el modo de alcanzar la felicidad de la nación, cualidad que supera cualquier necesidad de describir logros particulares. Su figura en primer plano deslumbra y diferencia los espacios de penumbra, entre los que se adivinan parte de un cortinaje y, a la derecha, una escultura de gran tamaño de Minerva, figura alegórica de la Sabiduría, que emerge entre la sombra visualizando quién y qué está detrás de la personalidad del ministro.

La diosa fue el espejo por excelencia en el que los ilustrados se miraron en un plano alegórico; sobre ella podían proyectar tanto sus ideales en torno al sentimiento nacional como los instrumentos necesarios para alcanzar el progreso. Como símbolo nacional, no hay que olvidar que Minerva —ataviada normalmente con yelmo, coraza, escudo y lanza—, fue la figura más común para representar la mayor parte de las monarquías europeas en el Antiguo Régimen, individualizándose a través de los atributos propios de cada reino, como el tridente en el caso de Britania o el león y los castillos en el de España<sup>46</sup>. Respecto a su papel en la concepción ilustrada del progreso, el templo de Minerva se convierte en una metáfora de las aspiraciones de la época: atañe a las experiencias individuales y colectivas en la búsqueda de la felicidad pública, despertando la imaginación del patriota en su capacidad para reflexionar sobre la historia y afrontar el porvenir de la nación en su conjunto<sup>47</sup>. En ese sentido, la presencia de Minerva en el retrato de Jovellanos se aproxima más a la personificación de la nación que a la monarquía: es el destino colectivo el que motiva los desvelos del filósofo, tanto en su condición de hombre de Estado, como en su proyección como ciudadano, pues sobre el escudo de la diosa se representa el emblema del Real Instituto Asturiano, institución de enseñanza promovida por Jovellanos en Gijón en 1794<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> A. BANTI: *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Turín 2005, pp. 8-11. Sobre la construcción identitaria de los estados-nación a través de la alegoría femenina, véanse, además, M. AGULHON: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, París 1979; J. B. LANDES: *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca 2001. Para el caso español, C. REYERO: *Alegoría, nación y libertad. El olimpo constitucional de 1812*, Madrid 2010.

<sup>47</sup> P. ILIE: "El templo de Minerva en la España del siglo XVIII", *Hispanic Review* 59/1 (1991), p. 3.

<sup>48</sup> J. GONZÁLEZ SANTOS: *Jovellanos 1744-1811...*, *op. cit.*, p. 86.

De este modo, Jovellanos se presenta como un político que más allá de sus servicios a la monarquía, promueve a título individual el progreso de la patria como la virtud a la que debe aspirar todo ciudadano. Su nombramiento como ministro responde también a méritos personales, pero a diferencia de Grimaldi, no están ya basados en los estrechos márgenes de la carrera cortesana, sino en la creciente aceptación y respeto hacia la figura del intelectual y el papel que terminará ocupando el hombre de letras en la esfera pública <sup>49</sup>.

Jovellanos fue posiblemente uno de los ilustrados que mejor comprendieron la nueva dimensión que había alcanzado la proyección de la ciudadanía, la cual trascendía el espacio cortesano para propagarse por todos los reinos. Una de las instituciones clave que, bajo el amparo del Estado, propició la nueva conciencia cívica fueron las reales sociedades de amigos del país, un tipo de institución que, a diferencia de las relaciones jerárquicas de la corte, se establecía en términos de amistad e igualdad entre todos sus miembros, y en las que Jovellanos identifica directamente al ciudadano:

Todos se reúnen, se reconocen ciudadanos, se confiesan miembros de la asociación antes de su clase, y se preparan a trabajar por la utilidad de sus hermanos. El celo y la sabiduría juntan sus fuerzas, el patriotismo hierve, y la nación, atónita, ve por la primera vez vueltos hacia sí, todos los corazones de sus hijos <sup>50</sup>.

Hablar de ciudadanía en los entramados del modelo cortesano que todavía perduraba en las monarquías europeas hace conveniente aproximar la idea de qué se entendía entonces por ese concepto. Su ambivalencia comparte las fuentes heredadas de la tradición clásica del *cives* y la *civitas* y se aplican, tanto al concepto de libertad política de las teorías republicanas, donde se sugiere la idea de consentimiento y pertenencia a una sociedad de la que se es miembro activo <sup>51</sup>; como a los principios cívicos que empezarán a caracterizar al súbdito cultivado, conocedor de sus deberes sociales y patriota, pero que no disfruta de

<sup>49</sup> Sobre esta figura, véase J. ÁLVAREZ BARRIENTOS: *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arbitristas*, Madrid 2006.

<sup>50</sup> M. G. DE JOVELLANOS: *Elogio de Carlos III leído a la Real Sociedad de Madrid*, Madrid 1789, pp. 44-45.

<sup>51</sup> J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN: “España, monarquía y nación. Cuatro concepciones de la comunidad política española entre el Antiguo Régimen y la Revolución liberal”, *Studia Historica. Historia Contemporánea* XII (1994), pp. 45-74.

libertad política<sup>52</sup>. En España, la evolución semántica del término apenas varió respecto a la centuria anterior, aunque se puede percibir una lenta incorporación de matices que revelan una nueva sensibilidad en su significado. En el *Diccionario de Autoridades*, por ejemplo, se distinguía como ciudadano al “vecino de una ciudad, que goza de sus privilegios, y está obligado a sus cargas, no relevándose de ellas alguna particular exención”, atribuyendo en consecuencia al ciudadano unas obligaciones y derechos respecto a la comunidad en la que vive. En la edición de 1780 se incorporan dos acepciones de interés: “lo mismo que HOMBRE BUENO” y “en Cataluña es grado de nobleza inferior al de caballero”. En ambos casos, era una manera de distinguir la condición social del ciudadano: el “hombre bueno”, que no se debía confundir con el “hombre de bien”<sup>53</sup>, era la forma de llamar “en los despachos reales a los del estado general” y, en el caso de Cataluña, la de referirse a aquellos inmediatamente inferiores a la baja nobleza.

El sentido de responsabilidad presupuesto al ciudadano del Antiguo Régimen que cumple las leyes dentro de la comunidad como “hombre bueno”, lleva al propio Feijoo a considerarse en uno de sus discursos “ciudadano de la República de las Letras”<sup>54</sup>, y al hacerlo denota el sentido cívico que le mueve para plantear sus reformas, en este caso hacia la enseñanza:

No se me considere como un atrevido Ciudadano de la República Literaria, que satisfecho de las propias fuerzas, y usando de ellas, quiere formar su gobierno; sino como un individuo celoso, que ante los legítimos ministros de la Enseñanza Pública, comparece a proponer lo que le parece más conveniente, con el ánimo de rendirse en todo y por todo a su autoridad, y juicio. No hay duda en que el particular, que violentamente pretende alterar la forma establecida de gobierno, incurre la infamia de sedicioso. Pero asimismo, el Magistrado que cierra los oídos a cualquiera que con

<sup>52</sup> S. SCANDELLARI: “La educación política del ‘buen ciudadano’”, en C. CANTERLA (coord.): *Nación y constitución: De la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla 2006, pp. 57-81. Esta ambigüedad se expresaba en la propia *Encyclopédie*, donde Diderot llegaba a decir que no había una diferencia sustancial entre ambos: “tomando el término ‘súbdito’ en su aceptación estricta y el de ciudadano en su acepción más laxa, y considerando que éste es en relación a las leyes solamente lo que el otro es respecto a un soberano”.

<sup>53</sup> “HOMBRE DE BIEN”, según el mismo diccionario, “se llama el hombre honrado, de verdad, y que cumple puntualmente sus obligaciones. Y también se toma por el que es noble”.

<sup>54</sup> Á. RUIZ DE LA PEÑA: “Notas en torno al talante ‘civil’ en Feijoo”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.): *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid 1996, pp. 765-771.

el respeto debido quiere representarle algunos inconvenientes, que tiene la forma establecida, merece la nota de tirano <sup>55</sup>.

Feijoo define tempranamente las bases que caracterizarán al ciudadano ilustrado de la segunda mitad de siglo: movido por su celo, esto es, “el cuidadoso, y vigilante empeño de la observancia de las leyes, y cumplimiento de las obligaciones en el común, o en los particulares” (*Diccionario Autoridades*, voz “zelo”), reclama su derecho, como miembro de la comunidad, a expresar libremente aquellas reformas que puedan contribuir al bien general de la misma. El uso que hace de esa libertad queda contenido en el marco de las leyes, y se fundamenta, además, en:

varias conversaciones, en que he tocado este punto, [en las cuales] he visto, que no pocos seguían mi opinión, o por hacerles fuerza mis razones, o por tenerlas previstas de antemano.

Es decir, sus ideas están compartidas por otros tantos conciudadanos, entre los cuales existe una conciencia colectiva sobre los problemas de la República y sus posibles soluciones, por lo que su fin es “la bien fundada esperanza de hallar muchos, que leyendo este escrito, apoyen mi dictamen” <sup>56</sup>.

La idea de ciudadano formulada por Feijoo era equivalente a lo que entonces se concebía como repúblico, “el hombre celoso y amigo del bien público, o que trata del bien común”, o como patricio, que Tomás de Iriarte considera, a su vez, que es sinónimo de patriota:

Alabar lo bueno que ha habido o que se establece en la nación, y predicar lo que nos falta, es el carácter de un patriota celoso. El que blasona de lo que la nación nunca ha tenido, ni en el día puede decir que tiene, es el mal patriota: el que engaña a sus conciudadanos y nos hace a todos ridículos en el concepto de los extranjeros [...] El buen patricio será, no el que declame, sino el que obre; el que escriba alguno de los infinitos libros que nos faltan <sup>57</sup>.

Los intereses colectivos que mueven al ciudadano en su celo patriótico son los que contribuyen, como ya hemos dicho, a crear nuevos lazos de sociabilidad

<sup>55</sup> J. B. FEIJOO: “Noticia de la vida y obras de Fr. Benito Jerónimo Feijoo”, en B. J. FEIJOO: *Teatro crítico universal. Nueva impresión, en la cual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares*, Madrid 1778, I, pp. i-xlvi.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. iv.

<sup>57</sup> Recogido por P. ÁLVAREZ DE MIRANDA: *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española* LI (1992), p. 253.

política, propiciando a su vez una transformación en los códigos de representación a través del retrato, uno de los géneros más eficaces para expresar el nuevo ideario cívico, como atestigua el incremento de su demanda desde mediados de la centuria. La utilidad del retrato residía en su capacidad para representar la individualidad según los códigos aceptados por el grupo: por un lado, reconociendo la distinción social del personaje y la jerarquía con la que pasaría a ser recordado a través de sus acciones; por otro lado, dando respuesta al deseo de buscar la esencia interior de la persona, expresión del nuevo dominio que tendrá el individuo sobre su propia vida<sup>58</sup>. Ambas formaban la cara y cruz del ciudadano ilustrado, y ejemplifica cómo un mismo individuo podía acceder a distintas formas de concebir su representación ante los demás. Tal es el caso del retrato del propio Tomás de Iriarte (Fig. 10), pintado por Joaquín Inza entre 1780 y 1785<sup>59</sup>. La ambientación es la propia del creciente gusto de la época por retratos íntimos y sencillos, reduciendo en lo posible elementos decorativos y accesorios que distraigan el foco de atención de la figura. Iriarte posa mirando al espectador; a su mirada franca se suma la insinuación de una sonrisa como expresión amable y cercana, propia de su condición como hombre sociable en términos ilustrados. La mano izquierda se apoya sobre un libro del que no es posible identificar, por el craquelado de la superficie, el título del lomo, y se acompaña de otro volumen sobre la mesa, unos papeles y un juego de escribanía de plata, instrumentos con los que participa como intelectual en el proyecto de las Luces a través de la educación. En cualquier caso, tampoco se olvida proyectar su estatus social en el ámbito de la corte, visualizado a través del uniforme que luce como oficial de la primera Secretaría de Estado, donde ocupó los cargos de traductor (1771) y archivero del Consejo Supremo de Guerra (1776), facetas que compaginaba con la creación literaria<sup>60</sup>.

Iriarte ejemplifica así la imagen moderna del burócrata en la administración del Estado, quien gracias al mérito personal y la capacidad de trabajo logra cumplir con éxito su carrera profesional, lo que muestra cómo el nuevo espíritu

<sup>58</sup> Sobre los cambios en las prácticas de representación y significados del retrato durante el siglo XVIII, véase M. POINTON: *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven 1993.

<sup>59</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>60</sup> Para una aproximación actualizada a la figura de Tomás de Iriarte, véase E. MARTÍNEZ MATA & J. PÉREZ-MAGALLÓN: “Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar”, en T. DE IRIARTE: *Los literatos en cuaresma*, Oviedo 2005, pp. 9-91.



Fig. 10. Joaquín Inza: *Retrato de Tomás de Iriarte*, 1780-1785, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 11.  
Mansilla: “El noble comerciante”,  
en A. Coyer: *El noble comerciante*, Madrid 1781,  
Biblioteca Nacional de España, Madrid.

cívico y la responsabilidad que asume el ciudadano son acciones no excluyentes en las propias estructuras cortesanas. En cualquier caso, no debemos olvidar que el nuevo espíritu patriótico extendido por toda la monarquía obligó a buscar igualmente un acomodo a la aristocracia, a la que cada vez se veía más inútil en el espacio de la corte y a la que se animaba a ocuparse de sus estados y promover en sus dominios medidas de progreso<sup>61</sup>. Una stampa ilustrativa de este cambio en la valoración del noble es la que adorna el frontispicio de la obra del abate Coyer *La nobleza comerciante*, traducida en 1781 por Jacobo María de Spinosa y Cantabrana “para la utilidad de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Mallorca” (Fig. 11). Pese a su elocuencia, el autor explica el significado de la imagen:

El caballero que se ve en ella, cansado de vivir en el infortunio, e inutilidad, enseña sus títulos de nobleza, un escudo de armas, un timbre o morrión, y un pergamino, que hacen presente su nacimiento, de que no ha sacado ningún fruto.

<sup>61</sup> Una aproximación a la problemática que supuso el cambio de valoración hacia la nobleza en el transcurso del siglo se puede seguir en P. SERNA: “El noble”, en M. VOVELLE (ed.): *El hombre de la Ilustración*, Madrid 1995, pp. 41-91.



Fig. 12. Francisco de Goya: *Retrato de los VI condes de Fernán Núñez con sus hijos*, 1786, Colección particular.

Se quiere desembarazar de ellos: embarcarse para servir a la patria, y enriquecerse buscando su fortuna en el comercio <sup>62</sup>.

Partícipe de estos planteamientos fue el VI conde de Fernán Núñez, y la mejor expresión es el retrato pintado por Goya de su familia en 1786 (Fig. 12) <sup>63</sup>. El cuadro es, en primer lugar, un ejemplo de las relaciones afectivas en el ámbito familiar, comprendidas como una seña de distinción social en la que el cabeza de familia, como padre doméstico, asimila en el entorno privado los nuevos dictados ilustrados, proyectándolos de forma simbólica en el gobierno de sus estados al participar de la nueva paternidad colectiva a la que están llamados como

<sup>62</sup> A. COYER: *La nobleza comerciante. Traducción del tratado que escribió en francés... hecha para la utilidad de la Real Sociedad Económica de los Amigos del País de Mallorca, con un discurso preliminar, y varias notas por don Jacobo María de Spinosa y Cantabrana*, Madrid 1781, s/n.

<sup>63</sup> Colección particular.

ciudadanos<sup>64</sup>. La paternidad doméstica se expresa en el grupo familiar que posa en primer plano. La distinción del patriarca se visualiza a través de las condecoraciones sobre la casaca y el cruce de piernas, apoyado sobre el bastón y elegantemente asido del brazo de su esposa, quien le mira con ternura y admiración. Su hija Escolástica, un paso detrás del padre, le tira del faldón de la casaca, llamando su atención para ofrecerle un clavel; es decir, para las dos mujeres de la familia, el conde es el centro de atención y objeto de sus cuidados. Los dos hijos mayores, José y Carlos, se sitúan igualmente un paso por delante de la madre, distinguiendo así la jerarquía entre los sexos; y uno de ellos come uno de los gajos de la naranja que ella lleva en la mano, alusión a la fertilidad de las tierras familiares, donde también se cultivaban otros frutales como el albaricoque y el limón, así como aceite, vino, cáñamo, lino, seda y coscoja<sup>65</sup>.

La implicación del conde en la educación de sus hijos es un indicativo de los nuevos deberes paternos, y su responsabilidad es la de transmitir el legado familiar a sus herederos de acuerdo a las obligaciones que exigía su condición aristocrática. El propio conde redactó en 1786 una *Carta a sus hijos sobre las obligaciones cristianas y civiles y medios de ser felices*, publicada en París en 1791, en la que resumía las virtudes que debían adoptar para ser “útiles, estimados de todos, y verdaderamente felices” en el objeto de su atención a Dios, al rey y a la patria, “cuyos intereses son uno mismo”. Manuel Lameyro y García, en el *Plan y método de educación* que llevaba a cabo con “algunos niños de distinción del reino de Galicia”, exponía en 1799 el papel que la sociedad esperaba del ejemplo cívico de la nobleza:

Si tanto se debe cuidar de la educación de los ciudadanos, ¿con cuánto mayor cuidado se debe velar sobre la de aquellos que se destinan para su gobierno y ejemplo? De aquellos nobles, digo, que se crían para ser algún día padres de la patria natos, columnas principales del Estado, protectores y modelos de los demás<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> G. FIUME: *Madri. Storia di un ruolo sociale*, Venecia 1995, p. 15.

<sup>65</sup> B. ESPINALT Y GARCÍA: *Atlante Español o descripción general geográfica, cronológica, e histórica de España, por Reinos y Provincias [...] adornado de estampas finas, que demuestran las vistas, perspectivas de todas las ciudades, trajes propios de que usa cada reino, y blasones que les son particulares*, Madrid 1787, XII, p. 19.

<sup>66</sup> M. LAMEYRO Y GARCÍA: *Plan y método de educación que don \_\_\_\_\_, preceptor de nobles educandos en la ciudad de Santiago, tiene entablado y observa en su casa con algunos niños de distinción del reino de Galicia, que tiene a su cuidado para instruirlos y educarlos por encargo particular de sus padres*, Madrid 1799, pp. 5-6.



Tal es el sentido que se expresa en el fondo del paisaje del retrato, que representa la villa de Fernán Núñez en la provincia de Córdoba, donde la familia del conde promovió importantes medidas en el fomento de la educación, la agricultura y la industria. Bernardo Espinalt y García, en su *Atlante español*, describía al conde como ejemplo a seguir por parte de la nobleza, deseando que ésta imitara:

un ejemplo tan cristiano, y útil a la Patria, y a sus intereses propios, como debido a la obligación con que nacen de cuidar de los pueblos, que la Divina Providencia, y los méritos de sus antepasados han puesto entre sus manos <sup>67</sup>.

Si se compara la estampa de la vista de la villa que se insertó en esta obra (Fig. 13) con el paisaje del retrato, se puede apreciar la cuidadosa distribución de las figuras, de modo que dejaran ver los edificios más emblemáticos de acuerdo al progreso que el conde promovió en el municipio <sup>68</sup>. Según la descripción de los edificios de la estampa, vistos desde el Batán antiguo, donde se sitúa el grupo, a la derecha del conde se puede distinguir el edificio del palacio, con las dos torres, y delante de él las caballerizas y las “escuelas gratuitas, fundadas, dotadas, y edificadas por dho. S:.”; entre las figuras del conde y su esposa, se deja entrever “el mesón actual en que ha de ponerse la Casa de Educac.<sup>a</sup> de Niñas Huérfanas de S<sup>a</sup>. Escolástica”, en honor a la hermana de Fernán Núñez, fallecida años atrás. A la izquierda, por último, destacan la iglesia parroquial de Santa Marina, restaurada por el conde, y la ermita de la Caridad, donde se dispuso un torno “para recoger y transportar gratis a Córdoba los niños expósitos, y a que debe agregarse el hospital”. El paisaje, dicho en otras palabras, no sólo describe la fisonomía del municipio, sino también la intensa labor benefactora del conde en la expansión de las Luces, un proyecto colectivo que pese a alumbrar el nacimiento de las sociedades liberales del siglo XIX, se forjó en las estructuras, modelos y contradicciones del sistema cortesano <sup>69</sup>.

<sup>67</sup> M. LAMEYRO Y GARCÍA: *Plan y método de educación...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>68</sup> BNE, ER 2108, vol. XII, lámina 7.

<sup>69</sup> En la obra de Espinalt y García se incluían otras dos estampas; una *Vista de la Plaza y entrada del Palacio de Fernán Núñez después de su renovación empezada en el año 1783* (lámina 8), y otra vista donde se identificaban las caballerizas, las escuelas, el mesón, el patio de oficios, el paseo público de la Alameda y el jardín del palacio (lámina 9).

José Martínez Millán,  
Concepción Camarero Bullón,  
Marcelo Luzzi Traficante  
(coords.)

*LA CORTE DE LOS BORBONES:  
CRISIS DEL MODELO CORTESANO*

Volumen III



*Ediciones Lolifemo*

Madrid, 2013

Ilustración de cubierta:

Detalle de Luis Paret y Alcázar: *Carlos III comiendo ante su corte*,  
ca. 1775 (Museo del Prado, Madrid)

Colección *La Corte en Europa*, Temas 8 (Volumen III)

© Ediciones Polifemo

Avda. de Bruselas, 47 - 5º

28028 Madrid

[www.polifemo.com](http://www.polifemo.com)

ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-81-6

ISBN (Volumen III): 978-84-96813-84-7

Depósito Legal: M-10292-2013

Impresión: Sclay Print, S.A.

c/ Rayo s/n, nave 36

Pol. Ind. San José de Valderas II

28918 Leganés (Madrid)