

El Miguel (?) de Lardizábal, de Goya. (Problemas en torno a un retrato).

PAVEL ŠTĚPÁNEK

El conjunto de la pintura española en la colección del arte antiguo europeo de la Galería Nacional de Praga culmina o, mejor dicho, sobrepasa cronológicamente dicho período con un cuadro pintado por Francisco José de Goya y Lucientes, uno de los máximos maestros españoles y mundiales a la vez. El cuadro data del año 1815 y representa a un hombre considerado últimamente como Miguel de Lardizábal (n.º de inventario 0 1557, óleo sobre lienzo, 86 × 65 cms. fig. 1)¹.

El retrato de media figura tornada hacia la derecha representa a un hombre moreno, de rasgos expresivos en un rostro vivo, aunque no muy hermoso, mirando enérgicamente hacia adelante; sus cabellos despeinados que caen sobre la frente, le prestan un aire de elegancia descuidada. El uniforme de color azul-oscuro, casi negro, bordado ricamente con adornos de oro ceñido con una franja nos señala la importante posición del retratado² quien sostiene en la mano diestra un papel con la inscripción: «Fluctibus Rei publicae expulsus, pr. Goya, 1815», que fue la clave para descifrar la identidad del retratado.

Es que, durante muchos años la identidad del retratado fue un enigma hasta que Vincenc Kramář³ lo identificara, basándose en una tradición oral que fue transmitida por el último propietario particular del cuadro, como masriscal Expoz y Mina, cuyo parecido, conforme lo

¹ Este artículo resume una parte de la tesis del autor sobre la pintura y escultura española en la Galería Nacional de Praga (manuscrito). Mencioné brevemente el cuadro en mis artículos «La pintura española en la Galería Nacional de Praga», *Arte Español*, vol. 3, 1968-69, p. 222-235, núm. 6, fig. 19, y en *Ibero-Americana Pragensia*, III, 1969, p. 181-202, núm. 6, fig. 22.

² Desde 1796, la importancia del cargo se reflejaba en el uniforme; véase M.ª Luisa Barrero, Archivo de Palacio y Museo de Trajes de Aranjuez. «El bordado de los uniformes en la corte de Carlos IV y M.ª Luisa», *Reales Sitios*, 1974, 42, p. 12-17.

³ V. KRAMÁŘ, *Greco a goya ve Státní sbírce starého umění* (Greco y Goya en la Colección de estado del arte antiguo), Praga 1938. Véase también Světozor, XXXVIII, 1938, p. 540 y s.

pone de manifiesto un grabado según el pintor Alvarez, es, sin embargo, un poco diferente; fue Soria⁴ quien lo reconoció —basándose en la mencionada divisa que se repite en un grabado conservado en la biblioteca Nacional de Madrid⁵ y que representa a Miguel de Lardizábal, ministro de Indias bajo el gobierno de Fernando VII⁶.

Miguel de Lardizábal y Uribe nació de una familia vasca el 24 de abril de 1744, en San Felipe de Tlacala (Mexico).

Vivió en España a partir de 1761. Primero desempeñó el cargo de oficial de la Secretaría de Estado en el Ministerio de Asuntos Exteriores; en principio fue adversario de Godoy, bajo cuyo gobierno se exilió y colaboró con José Bonaparte, pero más tarde pasó al lado del expulsado Fernando VII. Estuvo en la posición del más enconado absolutismo y por eso la Asamblea constitucional de las Cortes de Cádiz le condenó en su ausencia a la pena capital. Después de regresar Fernando VII, Lardizábal desempeñó el cargo de ministro para las Indias; fue ennoblecido y se le concedió la divisa inscrita en el cuadro. Desempeñó su cargo tan sólo un breve tiempo —del 16 de mayo de 1814 a septiembre de 1815—, debido a los desacuerdos con los ministros Abad y Queipo, quienes le reprocharon haber favorecido a los hispano-americanos. Perdió el favor del rey y se vio obligado a exiliarse a Vizcaya, donde pasó a director del seminario de Vergara; allí, poco más tarde, probablemente en 1825, murió⁷.

A base de los retratos de Miguel de Lardizábal y de su hermano Manuel en la colección familiar perteneciente a Francisco Javier Martínez

⁴M. SORIA, «Goya's portrait of Miguel de Lardizábal», *The Burlington Magazine*, CII (1960), n.º 658, p. 161-162, fig. 21 y 22.

⁵E. PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana, Catálogo de los retratos de personajes españoles en la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. 6, Madrid 1966-1970, núm. 4769 se trata del grabado de J. GÁLVEZ y A. BLANCO (106 x 169), que ilustra el libro de José Clemente Carnicero: *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España*, Madrid 1815, tomo IV.

⁶De ella se deriva otro grabado, sin rótulo. Véase foto MAS D-1750. (Fig. 3).

⁷*Enciclopedia universal ilustrada Espasa-Calpe*, Madrid, s.f., XXIX, p. 820.

Agradezco a JUAN SAN MARTÍN, secretario de la Real Academia de la Lengua Vasca, que me ha proporcionado xerocopias del *Diccionario biográfico vasco* (I-Guipúzcoa), por Fausto Arocena, San Sebastián, 1963, p. 127-8, donde figura toda una serie de los Lardizábal, y de *El Solar Vasco-Navarro*, (tomo IV), de J. y A. G y A. GARCÍA CARRAFFA, San Sebastián, 1966-1967, p. 335, bajo el núm. IV, que complementan los datos de la *Enciclopedia Espasa Calpe* así como datos de la monografía histórica *Segura*, San Sebastián 1974, por Félix ELEJALDE y Juan ERENCHÚN, que, además de ser breve y no aportar nada nuevo, emite algún error en fecha de cargos. Según GARCÍA CARRAFFA, Lardizábal «perdió el favor real por criticar las bodas del Monarca y de su hermano el Infante don Carlos, e ingresó preso en el castillo de Pamplona. Una vez libre, volvió a la Dirección del Seminario de Vergara, donde murió en 1823. Acerca de este seminario, se extiende Juan SAN MARTÍN en su libro «Gogoz» (*Gure Henriko Gauzak*), *Cosas de nuestros país*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978, p. 11: «Con la mentalidad progresista (jóvenes intelectuales), planificaron una entidad cultural para arrastrar con la misma a intelectuales del país y crear un Seminario para el estudio de Ciencias, aplicando asignaturas hasta entonces no cultivadas en Universidades españolas. Hasta el extremo de convertirse el Seminario de Vergara en centro de investigación, donde se ensayaron nuevos tipos de hornos y sistemas de fundición».

Pardo de Bilbao, últimamente trató de precisar Arba⁸ la identidad del nuestro retratado señalándole como Manuel de Lardizábal. Arba basa su identificación con Manuel en una mayor similitud de los rasgos fisiognómicos del hermano de Miguel, más pronunciados y gruesos, con el mencionado retratado. Fernando VII concedió al mismo tiempo que a Miguel, también (in extenso) a su hermano Manuel la misma divisa, que leemos en el grabado de Madrid⁹. Debido a las pequeñas dimensiones de los cuadros reproducidos y la baja calidad de las reproducciones adjuntas al artículo, por el momento no puedo adoptar una postura definitiva hacia estos hechos, pero hace falta tomarlos en cuenta en el estudio del cuadro.¹⁰

Por otra parte es relativamente conocida la suerte de este cuadro: como propietario se le menciona¹¹ en el año 1900 a Enrique O'Shea de Madrid, luego en 1908 la Galería Miethke de Viena, la cual ese año organizó una pequeña exposición de obras de Goya¹² y, finalmente, en 1932, lo adquirió para su colección privada Arthur Mayer de Karlovy Vary (Karlsbad), de donde pasó en 1937 a la colección de la que hoy es Galería Nacional de Praga. Hasta el momento no se ha mencionado en este contexto la observancia de Osorio y Bernard¹³ del año 1833-1884, de que «en el Ministerio de la Marina se halla un retrato del señor Lardizábal». Algunos autores¹⁴ mencionan como propietario (anterior a O'Shea) asimismo a Manuel Víctor de Lecca.

De todos, los cuadros españoles habidos en la Galería Nacional, este retrato de Goya gozó de una mayor atención de historiadores del arte. Si por una parte divergían opiniones respecto a la identidad del retratado, existe una rara concordancia respecto a las cualidades pictóricas

⁸Arba (seudónimo de V. Talón Ortiz). Es Manuel y no Miguel de Lardizábal el personaje representado por Goya (en torno a un cuadro conservado en Praga), «El Correo Español». El Pueblo Vasco, 26. III. 1972, p. 10. Martínez Pardo es una familia descendiente de los marqueses de Villarías, parientes de los Lardizábal.

⁹Arba, *ibid.* de Villarías, parientes de los Lardizábal.

¹⁰Está fuera del alcance de mis posibilidades verificar los cuadros personalmente.

¹¹KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, op. cit., pág. 8.

¹²Este retrato puede identificarse sin duda alguna con aquél que describiera en su reseña de la «reciente» exposición de la galería Miethke el pintor checo Miloš Jiránek, *Literární dílo* (Obra literaria), Phaha 1936, p. 203, señala que regresa desde Viena bastante desilusionado: «Ese Goya es bastante flojo, veinte óleos, la mayoría de ellos desperdicios (una o dos cosas entre ellos son de veras *erstklassig*), unos dibujos y una serie de aguafuertes conocidos. Sin embargo, el actual cuadro praguense le atrajo, según se puede deducir de la reseña de dicha exposición titulada Goya (Dopisy a potulky) Cartas y venganzas (1901-1908, p. 303-308): «El retrato del oficial como si fuera pintado por otro hombre (antes se refiere a los retratos de la pareja real María Luisa y Carlos IV.). La armonía en negro, sólo un poco de rojo en el sombrero, y los anchos bordados de oro. Cara morena, fea, extraordinariamente viva». (p. 305).

¹³C. OSORIO y BERNARD, *Goya*, Madrid, 1883-1984, p. 311. Agradezco la amable comunicación a la Sra. Elisabeth Brooks (en su carta del 23 de enero de 1971).

¹⁴J. GUDIOL, *Goya, Estudio bibliográfico y analítico de sus pinturas*, Barcelona 1970, núm. 643.

de la obra; el cuadro se cuenta entre los más importantes retratos de Goya. En análisis formal más detallado del cuadro hecho hasta la fecha se lo debemos a Kramář¹⁵. Pero Kramář, basando su análisis de que el retratado (Espoz y Mina) es una personalidad progresista en la guerra nacional-liberadora española contra los franceses, se dejó arrebatar por la psicologización e identificó las cualidades del héroe con el retratado, como si fueran expresadas directamente por la pintura. Este pasaje perdió el valor por la nueva identificación de Soria, pero sigue vigente el penetrante análisis formal y la captación de las cualidades esenciales de la pintura misma.

Kramář acertó en que el cuadro está pintado con masas vibrantes de la luz y la sombra: la calidad compacta y vital de la figura humana está destacada por el brillo irreal de las fajas y la banda de oro, lo cual presta a la pintura un efecto de fuertes escorzos y de excelente ejecución. Reconoció así el extraordinario carácter pictórico del cuadro del estilo tardío de Goya, que «sigue una poderosa modelación de formas de la oscuridad mediante unos cuantos colores»¹⁶. Destaca principalmente el hecho de que está pintado al igual que otros retratos por Goya de aquel período, sobre un fondo oscuro, del cual «está creada, casi modelada, la cabeza con pinceladas inquietas y dispersas»¹⁷, dejando huellas de diferentes cerdas del pincel (fig. 2). Observa la cabeza rica en colores, pero la solución le parece en esencia luminosamente plástica. Señala, asimismo, la contradicción de esta plasticidad de la cabeza con la planitud de la chaqueta y del sombrero, del cual brilla el ocre de oro, el bermejo, «kraplak» y el blanco caliente que tienen en sí algo lúgubre y terrosamente pesado. También la mano que mantiene la carta con la inscripción es pintada más plana que la cabeza la cual se vale de luminosos contrastes. El conjunto da una impresión muy seria, aunque solemne, gracias a su profunda armonía de colores. El negro está utilizado allí —según Kramář¹⁸— como color y se destaca de manera eficaz del trasfondo gris, agitado por la caliente lazura de marrón tras la cabeza. Al mismo tiempo, el cuadro está pintado con una extraordinaria lozanía, como si fuera dibujado y no edificada con intención su composición. Kramář puso el cuadro asimismo en relación a los retratos similares del marqués de Caballero, del general N. Guy y Manuel Romero¹⁹.

¹⁵KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, op. cit., p. 5-12.

¹⁶KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, op. cit., p. 9-10.

¹⁷KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, ibid.

¹⁸KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, op. cit., p. 10.

¹⁹KRAMÁŘ, *Greco a Goya*, op. cit., p. 13.

A su vez, Vojtěch Volavka²⁰ está de acuerdo con Kramář al destacar lo moderno de la pincelada separada, en pastas, que consiste en que la mancha confía más en el efecto colorístico que luminoso y, principalmente, porque sabe quedar al mismo tiempo plana y evocar una fuerte impresión de plasticidad en conjunto. Recuerda al mismo tiempo que la pasta, cuya materialidad se destaca aún más con una áspera superficie desnuda, «está modelada por un pincel duro como si fuera arcilla del escultor».

Otros autores checos que se ocuparon de Goya, no aportaron conocimientos significativos acerca del mencionado cuadro, ocupándose más bien de la obra de Goya en su conjunto: Novothý²¹ destaca principalmente la pintura expresiva y la lúgubre atmósfera que penetra por los rasgos no muy hermosos del retratado. Blažiček²², al incorporarlo en un contexto más amplio de la obra, se fija en la manera de la cual está realizado y reconoce que el rostro moreno, grosero (rústico) del retratado textualmente brilla por tonos rosados sobre un fondo oscuro y está abocetado con libertad, de manera lo más posible expresiva; es impresionante por el contraste de los matices de color rojo-marrón con el oro y el atlas de hermosos rojos claros. A. Güntherová-Mayerová²³ ve el retratado en relación con los últimos retratos que se caracterizan por la pintura expresiva y la disposición luminosa de los colores. Kesner²⁴ destaca que «la personalidad del artista se manifiesta en este retrato, al parecer sencillo, pero a la vez tan rico dramática y pictóricamente por una forma realmente grandiosa; Goya da a su modelo toda su contradictoriedad, eleva al individuo histórico al tipo humano y crea una gran obra de conocimiento y comunicación realista». Ultimamente, el restaurador Slánský²⁵ capta en breves palabras la substancia técnica de la pintura de Goya señalando que en ella «las capas de pastas de color claro están puestas encima del fondo oscuro».

Después de Kramář quien resumió la literatura conocida hasta entonces, el cuadro casi no aparece en el foro internacional. Hasta Sambri-

²⁰V. VOLAVKA, *Malba a malířský rukopis* (Pintura y la pincelada), Praha, 1939, p. 110, fig. 55. Se fija, sin embargo, en la obra de Goya sólo desde el punto de vista de la pincelada, según corresponde a la intención de su libro.

²¹VI. NOVOTNÝ, *Goya*, Praha, 1948, II. Ed., sin pág., fig. 3.

²²O. J. BLAŽIČEK, *Goya*, Praha, 1942, sin pág., fig. 27.

²³A. GÜNTHEROVÁ-MAVEROVÁ, *Goya*, Bratislava, 1951, p. 56, fig. 71.

²⁴L. KESNER, *Národní galerie v Praze, Sbírky ve Šternberském paláci* (Galería Nacional de Praga, Colecciones en el Palacio Šternberk). Praha 1961, p. 28-29, fig. p. 30.

²⁵B. SLÁNSKÝ, *Technika v malířské tvorbě; malířský a restaurátorský materiál* (Técnica en la obra pictórica; el material de pintura y restauración), Praha 1973, reprod. XVII. Goya, Retrato de un oficial.

cio²⁶, quien no conoce el paradero del cuadro, vuelve a fijarse, siguiendo la tradición, que el retrato está realizado por diminutas pinceladas colocadas una junto a la otra en un fondo casi negro. Después de haber identificado Soria nuestro personaje, se fijaron en el cuadro praguense hasta Cassier y Wilson²⁷, quienes lo incluyeron entre los últimos retratos oficiales creados antes de que Goya se fuera a Francia, y encuentran en «la misma fuerza expresionista, la cual es posible encontrar en la mayoría de los cuadros de los años de postguerra». Lo relacionan principalmente con el severo retrato de Don Ignacio Omulryan y Rouera, asimismo ministro bajo el gobierno de Fernando VII. Fue Gudiol²⁸ quien presentó hasta el momento el análisis más acertado del cuadro praguense, diciendo que «persiste en este impresionante retrato la tendencia del artista a mantener los valores autónomos de la pintura, dando a cada pincelada una sensualidad y carácter muy intensos. En la definición general de la forma, no podemos sustraernos al sentimiento de que Goya mantuvo también cierto expresionismo en el fondo de su fórmula, incluso en obras como ésta. Ello se traduce en cierta exageración de los ritmos fundamentales que parecen manifestar el alma del personaje, a la vez que la del artista». No menos interesante observación fue expresada por J.M. Moreno Galván²⁹: «El retratismo de Goya no apela aquí a la tradición detallista del retrato neoclásico, como era habitual en los suyos, sino que se resuelve en la misma fuerza expresiva de sus otros cuadros argumentales». Finalmente, la importancia de este cuadro de Goya fue subrayada por la exposición de La Haya y de París³⁰, donde el mencionado retrato fue expuesto por primera vez a partir del año 1908 en el marco más amplio de la obra de Goya. Un poco más tarde recordó el significado del retrato de Goya dentro de la evolución del retrato europeo también la exposición instalada en Moscú y denominada «El retrato en la pintura europea»³¹. La autora del catálogo de París, Jeanne Baticle, advirtió el hecho, de que Ladizábal figura asimismo en el retrato colectivo de la Junta Filipina señalando, sin solucionar en adelante el asunto, que pudiera existir una cierta relación entre el destierro de Miguel de

²⁶V. de SAMBRICIO, «El Retrato del X Duque de Osuna, de Goya». *Goya, Revista de Arte*, 1958, núm. 22, p. 213.

²⁷P. CASSIER-J. WILSON, *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, París, 1970, núm. 1546, p. 226.

²⁸J. GUDIOL, *Goya*, op. cit., núm. 643, p. 332.

²⁹J. DOTALÍK, *Galería Nacional de Praga*, Buenos Aires-Madrid-Río de Janeiro-México 1970, p. 10, fig. 15 (en colaboración de P. Štěpánek y J. Max Moreno Galván)

³⁰*Goya*, París, 1970 (Orangerie des Tuileries, 25. Septiembre-7. Diciembre 1970); (textos J. Chatelain, A.B. de Vires, J.A. Maravall, Catálogo J. Baticle).

³¹J.E. DANILOVA —J.A. KUZNIETZOVA, *Portret v evropejskoy shivopisi XV— nachala XX veka* (El retrato en la pintura europea del siglo XV a principio del XX. Editorial «Izobrazitelnoe iskusstvo», Moscú 1975, cat. núm. 56).

Lardizábal y el que en el mencionado retrato colectivo nuestro personaje estuviera aislado de los demás asesores, con una mirada amargada. También para Janine Baticle la obra es de «extraordinaria calidad», valora su paleta en la cual predomina el color negro, el laconismo de la pincelada, todo ello deja —según la autora— sobresalir la psicología del modelo, cuyos rasgos «expresan un cansancio emocionante». ³²

Entre las numerosas reseñas sobre la exposición parisiense, que se refieren en breve al retrato en cuestión, reconoció José López-Rey ³³, que, aunque el sugestivo colorido de nuestro retrato es ahora «oscurecido y desfigurado», cuando Goya lo terminó, «debió de haber sido una obra espléndida» ³⁴.

³² Goya, 1970, op. cit., núm. cat. 40. La autora del catálogo hace referencia a la opinión del Sr. Quoniam.

³³ J. LÓPEZ-REY, *Goya: Madmen and Monarch*, Art. News, 1970, Oct., p. 57.

³⁴ Para ser exhaustivo, presento aquí un resumen de las menciones que sólo registran la existencia de nuestro cuadro; y testimonian así su popularidad: I. Iriarte, *Goya, His biography, the frescoes, paintings, tapestries, etchings and the Catalogue of his complete works*, París 1867, p. 139; V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín 1903, núm. 174; A.F. Calvert, *Goya*, London 1908, núm. 81; R. Muther, *Geschichte der Malerei*, tomo III, Leipzig 1909, p. 142 (edición checa), Praha 1911, p. 174; P. Wstheim, *Im Bunten Rock*, Die Kunst, XXXI, München, 1915, p. 84 (como ilustración al artículo, Retrato de un oficial de caballería); A. Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*, Madrid 1916, II. p. 138, núm. 286; A.L. Mayer, *Francisco de Goya*, München 1923, p. 88, núm. 471, fig. 236; D. Fitz-Gerald, *L'oeuvre peint de Goya*, *Catalogue raisonné*, París 1928-1950, p. 408, fig. 496; V. Kramář, *Stručný průvodce sbírkou starého umění*, Praha 1938, núm. 350; Revista *Umění*, 1938, p. 293; *Výstava vybraných děl 14.-20. století (řešení z nouze)*, (Exposición de obras selectas del siglo XIV al XX) solución de emergencia (Praha 1945) A. Masaryková, J. Pavel, J. Pěšina; *Sbírka starého umění, Národní galerie* (La colección de arte antiguo, La galería nacional de Praga), Praha 1949 (VI. Novotný), núm. 250; A. Matějček, *Dějiny umění v obrysech* (Historia del arte en esquema), Praha 1951, fog. X tras la p. 368; *Sbírka starého umění Národní galerie*, Praha 1955 (VI. Novotný), p. 41, núm. 248, fig. 29; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, núm. 1080; Revista *Květy*, Praha, 17. IV. 1958; *Sbírka starého umění Národní galerie*, Praha 1960 (VI. Novotný), núm. 267; *Das Grosse Buch der Malerei*, Braunschweig 1960, p. 450; L. Kesner, *Národní galerie v Praze* (La Galería Nacional de Praga). Praha 1965, p. 39; J. Gudiol, *Goya*, Abrams, N. York, 1968, p. 153; G. Gómez de la Serna, *Goya y su España*, Madrid 1969, p. 287; *Sbírka starého umění. Seznam vystavených děl* (La colección de arte antiguo. Lista de obras expuestas. Galería Nacional de Praga.). *Národní galerie v Praze*. Praha 1971 (O.J. Blažiček y colectivo); N. Kraslová, *Goya* (al 225 aniversario de nacimiento), Svobodné slovo, 27-III-1971; P. H. Toman, *Pražský obraz a Goyova výstava v Paříži* (El cuadro de Praga y la exposición de Goya en París), *Ldová demokracie*, 9-IV-1971.

Como colofón puede señalarse que el cuadro fue reproducido hasta en un sello del correo de Paraguay. En este lugar habrá que poner al día también los datos publicados en esta misma revista *Goya*, 1958, núm. 22 (enero-febrero) págs. 212-216, véase nota donde aparece nuestro cuadro como Retrato de un estadista. Al comentar los dos retratos, el autor del artículo dice: «Hablando del ennegrecimiento de la paleta de Goya... (en la pág. 213) ... análoga factura y técnica se advierte en el admirable retrato del anónimo personaje que en su mano diestra sostiene el papel en el que se lee Auctibus Rei publicae expulsus (sic). Pintado por Goya 1815. (Pertenece a don Enrique O'Shea), obra ejecutada con pequeñas pinceladas expuestas sobre el fondo casi negro». Como otros autores anteriores, también aquí se lee *Auctibus* en vez de *Fluctibus*.



Fig. 1. Goya: Don Miguel de Lardizábal.



Fig. 2. Don Miguel de Lardizábal. Galería Nacional de Praga. Detalle en la cara.



Fig. 3. D. Miguel de Lardizábal.