BOLETÍN

DE LA

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

TOMO CCXIX

MADRID
TOMO CCXIX - CUADERNO III
SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2022

EL RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA DE PARMA, DE JOSÉ DE MADRAZO, LEGADO A LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Entre las colecciones pictóricas que atesora la Real Academia de la Historia tiene especial presencia su galería de retratos reales, que constituye un nutrido repertorio iconográfico de los monarcas españoles de la Casa de Borbón, como testimonio permanente de la vinculación de la Corona con la institución, nacida bajo el reinado y protección del primer soberano de esta dinastía[1]. Así, la mayoría de estos lienzos se reúnen hoy en la estancia a la que dan nombre, conocida como Salón de Reyes, antiguo salón de sesiones de la Academia, presididos lógicamente por el retrato de Felipe V[2]. Como es sabido, entre estas efigies regias se encuentran algunas de las obras señeras de los tesoros artísticos de la institución[3], que han ido incorporándose a lo largo de su historia a través de las más diversas fórmulas de adquisición, desde encargos directos a sus autores a compras posteriores, depósitos, donaciones o legados, que siguen enriqueciendo hasta nuestros días los riquísimos fondos documentales, bibliográficos, arqueológicos y, por supuesto, artísticos de esta Real Corporación. De todas ellas, las donaciones y los legados son seguramente el mejor reflejo de la vinculación de la Academia con la sociedad a la que sirve, así como de la estrecha relación que se teje entre la institución y todas aquellas personas que ven en ella una garantía de salvaguarda, protección y puesta en valor científico y cultural de los bienes que se le confían para integrarse en sus fondos. Tan honorable gesto de generosidad desprendida –de enorme valor y reconocimiento en cualquier persona– cobra aún una significación más especial cuando procede precisamente de un académico que decide legar sus bienes a la institución que un día le acogió en su seno como prestigioso reconocimiento a su saber, acrecentó su acervo como historiador, aprovechó la riqueza de sus conocimientos para ponerlos al servicio de todos los ciudadanos y le confió importantes responsabilidades en la vida diaria de la Academia. A todo ello quiso responder quien fuera uno de nuestros más prestigiosos historiadores, el excelentísimo señor don Carlos Seco Serrano, destacadísimo académico desde

1 Sobre las colecciones pictóricas de la RAH, véase fundamentalmente H. González Zymla. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.

2 Copia de Louis Michel Van Loo. Óleo sobre lienzo 154 x 112 cms. (H. González Zymla. *Catálogo de pinturas...*, *op. cit.*, pp. 222-223, cat. nº 101).

3 Nos referimos, naturalmente, a los espléndidos retratos de los reyes **Carlos IV** y **María Luisa de Parma**, encargados y pagados por la Academia a Francisco de Goya en 1789. (H. González Zymla. *Catálogo de pinturas...*, *op. cit.*, pp. 106-115, cat. nº 43 y 44). Para una visión de conjunto de los fondos de la institución, véase también el catálogo de la exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.

1978 y censor de esta Real Academia de la Historia desde 1988 hasta 2014, año en el que sería reconocido como censor honorario hasta su fallecimiento, ocurrido el 12 de abril de 2020[4], quien demostraría un extraordinario y generosísimo gesto de gratitud al legar a su muerte buena parte de todos sus bienes a esta Real Corporación. Como saben bien quienes tuvieron la fortuna de conocerlo, gozar como alumnos y estudiosos con sus conocimientos o tener el privilegio de su compañía en el seno de la Academia, en el profesor Seco convivieron la proverbial sobriedad de su carácter con una especial sensibilidad por el arte, que le capacitaría para hablar con autoridad y conocimiento profundo también sobre asuntos artísticos, trenzados por lo general con los diversos temas y periodos históricos que suscitaron su interés a lo largo de su fecunda carrera[5].

Así, entre los bienes personales y propiedades legados por este académico, tras su muerte ingresó en los fondos artísticos de la Real Academia de la Historia el interesantísimo retrato de **La reina María Luisa de Parma**[6] (fig. 1), pintado en 1813 por uno de los más destacados maestros del neoclasicismo español, el montañés José de Madrazo (1781-1859)[7] , durante el exilio romano de Carlos IV, en cuya corte serviría el joven Madrazo junto con otros artistas españoles que habían sido favorecidos años antes por este monarca para completar su formación en el extranjero[8]. Así, este retrato, adquirido por el profesor Seco en el mercado madrileño[9] con la impaciencia excitada del verdadero conocedor[10], y

4 Sobre la biografía de don Carlos Seco, véase fundamentalmente, la necrológica publicada en las páginas de este *Boletín*, a cargo del académico don H. O'Donnell y Duque de Estrada. "Necrológica de Carlos Seco Serrano". *Boletín de la Real Academia de la Historia (BRAH)*. 217 (2020), pp. 21-34, [en línea], disponible en https://www.rah.es/wp-content/uploads/2021/03/2_Necrologica-de-Caros-Seco-Serrano-de-Hugo-ODonnell.pdf (consultado el 16.XI.2022) y su voz en el *Diccionario Biográfico Electrónico* de la Real Academia de la Historia (P. González-Pola de la Granja. "Carlos Seco Serrano", en Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en https://dbe.rah.es/biografias/carlos-seco-serrano [consultado el 15.XI.2022]).

5 Esta doble condición le hizo participar incluso en proyectos expositivos de carácter histórico. En este sentido, tuve el honor de coincidir con el profesor Seco por primera vez en un ya lejano 1997, con motivo de la preparación de la exposición *Cánovas y la Restauración*, de la que fui comisario, y que contó con su valiosa participación como asesor histórico. Sirva por tanto este conciso trabajo como modesto y respetuoso homenaje personal a su figura como historiador y compañero académico.

6 Madrid. Real Academia de la Historia (Nº Inv. -----). Óleo sobre lienzo. 110 x 90 cms.

7 Sobre la vida y obra de este artista, véase fundamentalmente J. L. Díez (director). *José de Madrazo (1781-1859)* (Catálogo de la exposición). Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

8 Sobre la estancia italiana de José de Madrazo, véase fundamentalmente J. Jordán de Urríes y de la Colina. "José de Madrazo en Italia (1803-1819)". *Archivo Español de Arte* (*AEA*). 65, 259-260 (1992), pp. 351-370, y *AEA*. 67, 266 (1994), pp. 129-148, p. 144.

9 Fue subastado en la casa Durán, de Madrid, el 5.IV.1976, subasta nº 71, lote nº 333, debiendo de ser adquirido posteriormente por don Carlos Seco en un anticuario de la capital.

10 De ello resulta bien elocuente el testimonio facilitado por su compañero académico y sucesor en el cargo de censor de la Real Academia de la Historia, don Hugo O'Donnell y Duque de Estrada, duque de Tetuán: "D. Carlos me contó que solía pasarpor delante del escaparate de una tienda de antigüedades próxima a su casa y en la que, sobre un trípode, se mostraba el retrato

FIGURA 1
José de Madrazo.- ***La reina María Luisa de Parma.*** Hacia 1813. Óleo sobre lienzo 110 x 90. Madrid. Real Academia de la Historia. Legado de don Carlos Seco Serrano (2021).

ante el que solía pasar varios minutos por su buena factura y por tratarsede un personaje tan de su interés. Un tanto sorprendido el dueño por la asiduidad de sus visitas, indagó en el barrio sobre quién podría tratarse el atildado caballero que mostraba tanto interés, pero que no entraba nunca. En la siguiente ocasión que se produjo esta situación, D. Carlos fue invitado a pasar y tras un corto intercambio de impresiones, pasó a ser el propietario del retrato. El anticuario resultó ser un admirador de D. Carlos Seco, muy satisfecho de que el cuadro pasase a sus manos, y nuestro querido historiador igualmente feliz por una adquisición que él había estimado por encima de sus posibilidades".

que pudimos estudiar hace muchos años gracias también entonces a su generosidad[11], ha venido a enriquecer esta escogida iconoteca regia, suponiendo una incorporación particularmente interesante a los retratos reales conservados en la Academia[12], no solo por su estricta y notable calidad artística, sino además como singular testimonio iconográfico, de indudable valor histórico, sobre los últimos años de esta reina en su exilio romano, suponiendo además un complemento de radical y muy interesante contraste con la suntuosa efigie oficial que le pintara muchos años antes Francisco de Goya, en el retrato pareja del de su regio esposo encargado por la Academia en 1789, en la plenitud del reinado de este monarca[13].

En este sentido, frente a la ampulosa y llamativa indumentaria con que quiso posar la reina en el lienzo goyesco, atendiendo a la más recargada etiqueta cortesana dieciochesca de ese momento que tanto gustó esta soberana, el retrato de Madrazo –pintado casi un cuarto de siglo después– obedece por el contrario a la sobriedad elegante de la nueva moda imperio, extendida desde la Francia napoleónica a todas las cortes europeas, de trazas mucho más sencillas, no obstante la riqueza de joyas y condecoraciones, imprescindibles para subrayar la condición regia de la modelo, y que también fueron tan caras a los gustos de esta reina. Así, María Luisa de Parma (1751-1819) posa sentada en un diván, ante un cortinaje parcialmente descorrido que deja ver un paisaje costero en la lejanía. Envuelta en un amplio echarpe anaranjado, que cubre su brazo derecho y cae a su espalda, viste traje granate de terciopelo de talle alto y escote de encaje, siguiendo la más genuina moda imperio. Luce espléndidas joyas, entre las que llama especialmente la atención la espectacular diadema de brillantes con motivos vegetales que ostenta sobre su ensortijada cabellera, cuyos rizos le caen estudiadamente por la frente y la sien. Ostenta además varios collares de perlas, a juego con los pendientes y brazaletes de ambos brazos, y deja caer las manos sobre el regazo, sujetando en la derecha un abanico cerrado. Prendida sobre el lado izquierdo del pecho lleva la venera de la orden austriaca del Águila y la Estrella y ciñen su cintura la gran cruz y banda de su propia orden; condecoraciones ambas que llevarían tradicionalmente en adelante las mujeres de la familia real española.

11 En efecto, fue generosamente prestado por el profesor Seco a la exposición *José de Madrazo (1781-1859),* celebrada en la Fundación Marcelino Botín de Santander y en el Museo Municipal de Madrid en 1998, donde tuvimos oportunidad de estudiarlo en profundidad por vez primera (J. L. Díez (director). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, pp. 248-251, cat. nº 10). Así, el presente trabajo pretende ser tan solo un recuerdo a la memoria de su anterior propietario, además de resumen de la intervención académica en que dimos cuenta del retrato y su legado en la sesión ordinaria de la RAH del 29.X.2021.

12 Tan feliz incorporación se ha debido en gran medida a los buenos oficios del secretario de la RAH, don Feliciano Barrios, responsable de la laboriosa gestión del legado testamentario de don Carlos Seco.

13 H. González Zymla. *Catálogo de pinturas...*, *op. cit.*, p. 112 y ss. cat. nº 44.

FIGURA 2
José de Madrazo.- ***El rey Carlos IV***. Hacia 1813. Óleo sobre lienzo 115 x 93. Patrimonio Nacional. Aranjuez. Palacio Real. (Nº Inv. 10023279).

El retrato de María Luisa fue pintado por el joven José de Madrazo como pareja del de su regio esposo, **Carlos IV** (1748-1819), exactamente con el mismo formato de medio cuerpo hasta las rodillas y en posición enfrentada (fig. 2)[14], en el que el monarca posa a sus 65 años sentado en una sencilla silla, rematada en su respaldo con las columnas de Hércules y un león posando sus patas sobre los

14 Patrimonio Nacional. Palacio Real de Aranjuez. (Nº Inv. 10023279). Óleo sobre lienzo 115 x 93. Conserva un importante marco de talla dorado, seguramente original (J. L. Díez (director). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, pp. 242-247, cat. nº 9 y J. Jordán de Urríes y C. García-Frías Checa (coordinadores). *El retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional* (Catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, 2014, pp. 394-399, cat. nº 81).

dos hemisferios, como símbolos de la monarquía hispana. Testimonio también del radical cambio de las modas, aparece con el cabello corto y completamente cano, abandonada ya la peluca con que se reconoce a este soberano en su iconografía más habitual. Viste casaca de terciopelo verde bordada en oro, bajo la que asoma el chaleco también bordado, ostentando sobre el pecho el Toisón y las grandes cruces y bandas de Carlos III, Saint Esprit y San Fernando de las Dos Sicilias. Junto al anciano monarca asoma un sencillo velador, sobre el que reposa un cojín con la corona real.

Conocidos e identificados ambos retratos como obras destacadas entre los encargos realizados por José de Madrazo en Roma para los reyes padres, retirados en la privacidad recoleta de su confortable exilio en la Roma napoleónica, en su iconografía y planteamiento están concebidos, sin embargo, como auténticas efigies oficiales de unos monarcas en el pleno ejercicio de su soberanía, como elocuente testimonio de su firme e irrenunciable intención de perpetuar su imagen de representatividad pública e institucional con que quisieron quedar inmortalizados por los diferentes artistas españoles reunidos en torno a la pequeña corte carolina de las diferentes residencias romanas en que habitaron, y que serían los encargados de configurar la iconografía regia de ambos monarcas en los últimos años de su vida, fuera de España[15].

Por otra parte, esta pareja de lienzos tiene una significación muy especial para el estudio de la obra de este maestro neoclásico, ya que, además de por sus propias cualidades artísticas, son el único posible *memento* conocido hasta hoy de las dos legendarias efigies de cuerpo entero pintadas por Madrazo en Roma a Carlos IV y María Luisa, enormemente elogiadas en su tiempo en la Ciudad Eterna, y que se dañaron irremediablemente en el naufragio sufrido en el golfo de León el 4 de marzo de 1818 por el barco que transportaba los enseres del pintor de vuelta a España. De su destrucción se lamentaría amargamente el pintor en una carta a José García de León y Pizarro, entonces secretario de Estado de Fernando VII: "Habiendo abierto dos de los caxones salvados, uno con los quadros pª S.M. y el otro con los retratos de cuerpo entero de los S.es Reyes padres, todos pintados por mí, me quedé como un cuerpo inanimado viéndolos enteramente destrozados y

15 Aunque su análisis queda fuera de los límites del presente trabajo, cabe recordar a este respecto, tan solo a modo de ejemplo, las magníficas esculturas sedentes de cuerpo entero de **Carlos IV**, realizada por Ramón Barba en 1817, y **María Luisa**, obra de José Álvarez Cubero (1816), pertenecientes a las colecciones del Museo Nacional del Prado (E-899 y E-902) y depositadas ambas en Patrimonio Nacional o los bustos de los monarcas esculpidos por este último artista en 1815, conservados en esta última institución (Nº Inv. 10002497 y 10002494) (J. Jordán de Urríes y C. García-Frías Checa (coordinadores). *El retrato en las Colecciones Reales...*, *op. cit.*, pp. 404-405, cat. nº 87 y 88), particularmente interesantes por representarse los monarcas en todos ellos ataviados "a la romana". En el caso de retratos pintados, probablemente los más interesantes sean la pareja de espectaculares efigies de aparato y de cuerpo entero realizadas en 1818 por el alicantino Carlos Espinosa y que se conservan en el Palacio Real de Caserta (J. Jordán de Urríes y C. García-Frías Checa (coordinadores). *El retrato en las Colecciones Reales...*, *op. cit.*, p. 398, figs. 81.2 y 81.3).

sin ningún remedio", permaneciendo todavía en la Casa Lonja de Barcelona en 1826, sin poder trasladarse a Madrid "por el estado tan malo en que se hallan, esto es podridos"[16]. Podría incluso pensarse en que estos dos ejemplares de medio cuerpo fueran posiblemente reducciones más o menos fieles de aquellos, ya que en ellos los reyes aparecían también en posición sedente. Así, gracias a esta pareja de efigies reales, felizmente conservadas, es posible formarse una idea del aspecto aproximado de los dos retratos de cuerpo entero siniestrados, que merecieron abrumadores elogios en su tiempo y proclamaron la fama de Madrazo en los ambientes artísticos romanos, donde "fueron expuestos en la Academia de S. Lucas y llamaron la atención de toda la capital por la verdad y fuerza de su colorido, naturalidad en las actitudes, y riqueza, brillantez y valentía del conjunto"[17]. En este sentido, conviene recordar que José de Madrazo demostraría desde su juventud una refinada astucia para manejar los resortes de la prensa y la opinión pública a la hora de ensalzar su valía y reconocimiento como artista frente al resto de sus contemporáneos, de la que haría gala a lo largo de toda su vida, lo que explica en buena medida el éxito fulgurante de su carrera posterior en la corte de Fernando VII, siendo hábilmente continuada esta habilidad propagandística por su hijo Federico, con parecidos resultados, sin que ello sea menoscabo de su indiscutible artística talla. Así, la prensa romana de 1813 se hizo notable eco de ambos retratos, llegándose incluso a imprimir al menos dos panfletos laudatorios en verso ese mismo año en la propia Roma, uno de ellos publicado por la imprenta De Romanis a modo de folleto y el otro por la de Carlo Mordacchini en forma de pliego[18]. En este último se elogia con los siguientes versos el retrato perdido de la reina:

Su nobil seggio, e di gentil maniera
Pinta Maria Luisa erami sembiante,
E impresse avvea nel placido sembiante
Virtù, clemenza, a grazia lusinghiera:

Le braccia, e i lumi, onde soave impera,
Volgea così, che mi parea parlante,
Ed appena la mano fu bastante
A farmi creder, che dipinta Ell'era:

Mi traggo in dietro, e allo di nuovo credo
Viva l'immago, o lamen gli occhi, e le mani
Se m'illudan, sicuro io son mi avvedo:

16 Recogido por J. Jordán de Urríes y de la Colina. "José de Madrazo..." (1994), p. 144.

17 V. Carderera. "El artista", en *Don José de Madrazo*. Tomo I. 1835. Entrega XXVI, p. 308.

18 Transcritos íntegramente ambos en J. L. Díez (director). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, pp. 244-246.

Madrazo, ecco i portenti sovrumani
Del tuo gran genio, onde inmortal ti vedo
Onorato nei secoli lontani.

FIGURA 3
El **estudio de Federico de Madrazo hacia 1890**. Fotografía. Archivo particular. En la parte alta del muro de la izquierda puede identificarse con claridad el Retrato de la reina María Luisa, de José de Madrazo.

Afortunadamente, mejor suerte corrió la pareja de efigies de medio cuerpo de los dos reyes que ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, mientras que el retrato de medio cuerpo del soberano pasó a la colección de su segundo hijo varón, documentándose su posesión por el infante Carlos María Isidro y su esposa María Francisca de Braganza[19], la efigie de su regia esposa quedó siempre en posesión de José de Madrazo en un estado todavía inacabado por razones desconocidas. Así, se cita en el Inventario de Bienes elaborado a la muerte de su hijo Federico en 1894 como "84. Retrato de la Reina Maria Luisa, por D. J. de M.; bosquejo de medio cuerpo"[20], asomando en efecto colgado en lo alto de una pared en una fotografía del estudio de los Madrazo fechable por esa época (fig. 3)[21]. Quizá la razón de que, a diferencia de su compañero, el retrato de la soberana quedara

19 J. Jordán de Urríes y C. García-Frías Checa (coordinadores). *El retrato en las Colecciones Reales...*, *op. cit.*, pp. 394-399, cat. nº 81. Sobre la probable cronología de este retrato, véase J. L. Díez (director). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, p. 242.

20 Madrid. Archivo del Museo del Prado. (J. L. Díez (director). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, p. 248).

21 Archivo particular.

sin terminar se debiera a su rechazo por parte de la comitente por la extremada idealización de su rostro, que verdaderamente aparenta bastantes menos años de los 62 que tendría cuando Madrazo la retrató, y en cuyos rasgos no le resultaría fácil reconocerse. Tal idealización, verdaderamente llamativa, podría explicarse probablemente por la comprensible intención aduladora con que el joven pintor pretendería ganarse a favor de la soberana y su posible ascenso en la corte, además de por responder al propio lenguaje neoclásico, tendente a la depuración estilística de los rasgos y las formas, logrando así una intemporalidad emblemática y trascendente, especialmente adecuada sobre todo en las efigies de personajes ilustres.

Con todo, el retrato destila la factura más personal y depurada del joven Madrazo en sus años juveniles romanos, que le muestra especialmente primoroso y refinado en la ejecución de la figura de la reina, estilizando extraordinariamente los rasgos de su característico rostro, con una intención favorecedora que la reina nunca pretendió ni exigió en ninguna de las elocuentes efigies que de su persona que han llegado hasta nosotros, encabezadas por las del propio Goya, ante cuya contemplación la soberana siempre se sintió plenamente complacida, satisfecha y aun orgullosa. Todavía resulta aún más llamativa esta transformación de los rasgos regios si los comparamos con el impresionante estudio preparatorio realizado por José de Madrazo del natural a la reina, elaborado seguramente como tanteo y modelo a seguir para el gran retrato de cuerpo entero perdido (fig. 4)[22], y ejecutado al pastel por permitir el uso del color con una mayor rapidez de factura ante las siempre exiguas posibilidades de pose de las reales personas, como es lógico y comprensible , máxime ante pintores jóvenes que todavía estaban trazando su incipiente carrera cortesana. En dicho estudio la reina aparece vestida también con un traje de talle alto verdoso con el escote bordeado de tres filas de encajes y la misma manga corta abullonada que luce en el retrato pintado, con su cabellera ensortijada totalmente despejada y tan solo adornada con una sencilla cruz que pende de su cuello en un collar de cuentas. Posa dirigiendo su mirada directa y un tanto inquietante al espectador, con rictus de cierta desgana y los hombros caídos, transmitiendo sin embargo toda su figura una sincera sensación de verdad y palpitación vital, sin disimular las huellas de la edad ni los rasgos pronunciados de su característico rostro, aceptados con absoluta normalidad por la propia María Luisa desde su primera madurez, sin que entraran en absoluto en colisión con los estándares estéticos de su tiempo, completamente distintos a nuestros cánones de belleza contemporáneos.

22 Madrid. Museo Nacional del Prado (D-06777). Pastel sobre papel verjurado azulado. 590 x 460 mms. C. G. Navarro y J. L. Díez (directores). *José de Madrazo (1781-1859). Dibujos* (Catálogo de la exposición). Santander: Fundación Botín, 2014, pp. 30-31, cat. nº 23.

FIGURA 4
José de Madrazo.- ***La reina María Luisa de Parma***. Pastel sobre papel verjurado azulado. 590 x 460 mms. Madrid. Museo Nacional del Prado (D-06777).

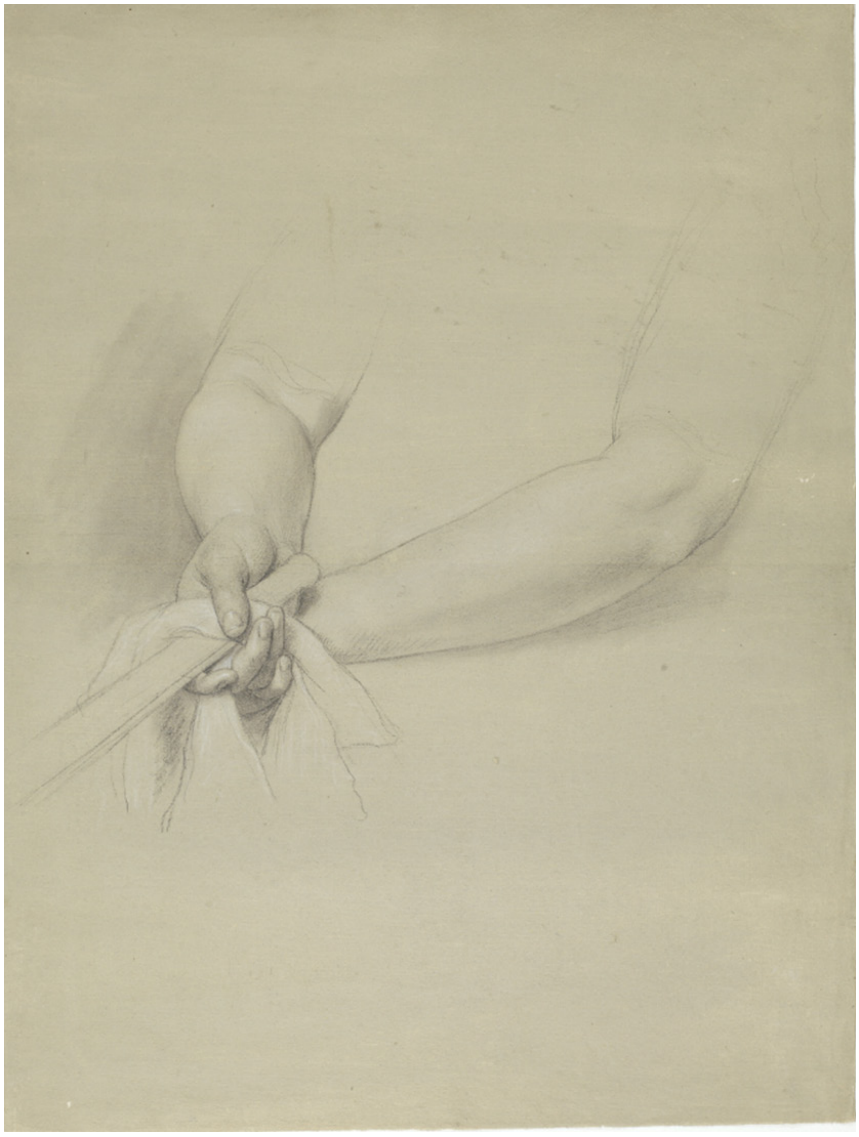

FIGURA 5
José de Madrazo.- ***Estudio de brazos.*** Carboncillo y clarión sobre papel verjurado pintado. 530 x 450 mms. Madrid. Museo Nacional del Prado. (D-6744).

El carácter de *bosquejo* con que se refleja en el inventario realizado a la muerte de Federico de Madrazo el retrato pintado por su padre e ingresado ahora en la Academia se explica con toda seguridad por el carácter inacabado con que quedaron los brazos de la reina, como resulta particularmente evidente en el brazo izquierdo, cuya factura más sumaria y plana difiere claramente a la vista de la ejecución del resto de las carnaciones, modeladas con un claroscuro extremadamente suave y cuidado, de gran refinamiento y delicadeza, muy característico del estilo de su autor en sus obras de estos años romanos. Por el contrario, la planitud que evidencian los brazos de la reina en el lienzo, tan solo marcados de forma sumaria los matices de su volumen y modelado, hacen pensar incluso que José de Madrazo los dejara tan solo trazados y fueran cubiertos después por algún miembro pintor de su familia. Esta simplicidad queda aún más de manifiesto si se compara con el espléndido dibujo a lápiz realizado por Madrazo de un **Estudio de brazos** (fig. 5)[23], identificable como preparatorio de este retrato o, más razonablemente, de la versión perdida de cuerpo entero[24] y que vendría a testimoniar un especial cuidado del artista en estudiar estas extremidades, ya que, como es sabido, eran la parte de su cuerpo de la que la reina se sentía más orgullosa, lo que quizá podría también explicar la disconformidad de la modelo con esta versión del retrato. En dicho dibujo José estudia los dos brazos de la reina, sobrepuesto el derecho sujetando el abanico y lo que parece un pañuelo, destacando sobre todo la morbidez palpable del volumen magro de las extremidades, delicadamente matizadas con el claroscuro del grafito y el clarión, bien distintas de la simplicidad lineal de la extremidad pintada en el lienzo.

No obstante, el retrato es bien elocuente del mejor estilo del joven José de Madrazo en sus años romanos, en que, sin dejar de atender al genuino lenguaje neoclásico en el que se había formado previamente en París como alumno del gran pintor Jacques Louis David (1748-1825), bien visible en su dibujo preciso y nítido y en la inexpresividad algo rígida de la pose, tan solo dulcificada por un esbozo de sonrisa en el rostro de la reina, se veía todavía notablemente influido por la suavidad mórbida y delicada aplicada en el modelado de los volúmenes porel gran maestro bohemio Antonio Rafael Mengs (1728-1779), vigente todavía entonces en las enseñanzas académicas con las que Madrazo se había formado en España, que alcanza en este caso cotas de refinada calidad en zonas como el propio modelado del rostro, los pliegues del echarpe o los tornasoles del terciopelo del vestido.

Por otro lado, con este retrato la Real Academia de la Historia cuenta a partir de ahora con uno de los escasos testimonios de la iconografía de la reina María Luisa durante los años del exilio romano en que Fernando VII mantuvo

23 Madrid. Museo Nacional del Prado. (D-6744). Carboncillo y clarión sobre papel verjurado pintado 530 x 450 mms.

24 C. G. Navarro y J. L. Díez (directores). *José de Madrazo...*, *op. cit.*, p. 31, cat. nº 24.

a sus padres hasta la muerte de ambos, además de sumar a sus colecciones otro relevante testimonio de la labor de José de Madrazo como retratista, tras la adquisición hace unos años del retrato de **Jacinta Sicilia y Santa Cruz, duquesa de la Victoria**, pintado por el artista en 1840, ya en pleno Romanticismo[25].

Pero, sobre todo, la incorporación de este **Retrato de la reina María Luisa** a las colecciones artísticas de la Real Academia de la Historia constituye para siempre el recuerdo permanente y agradecido hacia quien fuera su generoso legatario, el profesor don Carlos Seco Serrano, excelso miembro de esta Real Corporación, a la que honró siempre con su enorme talla como historiador y a la que tuvo muy presente en su hora más trascendental; gesto de generosidad extrema y desprendida, del que esta singular efigie regia será eterno testimonio.

José Luis Díez
Real Academia de la Historia

25 Madrid. Real Academia de la Historia. Óleo sobre lienzo 108x88, firmado y fechado. Adquirido en 2010.