

Ensayos visuales para la construcción del modelo burgués de familia nuclear: pinturas de familia en la Casa de Borbón española

Visual essays for the construction of the bourgeois nuclear family model:
paintings of family in the Spanish House of Bourbon

Julián Vidal Rivas

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Recibido el 1 de septiembre de 2011.

Aceptado el 12 de julio de 2012.

BIBLID [1134-6396(2012)19:2; 345-373]

RESUMEN

Se explora la participación de arquitectura y pintura en el ámbito dieciochesco de la Casa de Borbón española y en el contexto de reconstrucción estructural de la familia. La elaboración y consolidación del modelo visual de familia nuclear y el papel de la mujer como campo de operaciones del poder, son esenciales para esa institución estructural del Estado burgués.

Palabras clave: Familia nuclear. Mujer. Género. Prácticas de poder. Representación. Visualidad.

ABSTRACT

In this article we will explore the involvement of architecture and painting in the field of eighteenth-century Spanish Bourbon House and also in the context of family's structural rebuild. The development and consolidation of the nuclear family's visual model and the role of women as field of power operations, are essential for the structural institution of the bourgeois State.

Key words: Nuclear family. Women. Gender. Practices of power. Representation. Visuality.

SUMARIO

1.—Esposa productiva y madre afectuosa. 2.—Los borbones españoles: un modelo de familia. 3.—Matrimonio e hijos: el modelo de familia burgués. 4.—La familia dinástica de la “Casa de Borbón” española. 5.—Pinturas en el dispositivo de normalización de la familia.

1.—*Esposa productiva y madre afectuosa*

Después de haber superado la etapa altomedieval de incorporación a la sociedad como procreadoras y madres nodrizas dispuestas a ganarse un lugar entre los elegidos celestiales, a cambio de su contribución afásica al proceso productivo¹, a finales del siglo XVII las mujeres volvieron a ser objeto de una oleada de valorización gracias a la preocupación por la descendencia familiar como garantía de transmisión patrilínea de la herencia. Esta preocupación condicionó el pensamiento sobre el papel de la madre en el seno de la familia, en un proceso de transformación que durante el siglo XVIII alumbrará la nueva configuración de la *familia nuclear* característica del Estado burgués y su economía preindustrial.

La adecuación del cuerpo de la mujer y su función en el seno de la familia nuclear a las nuevas necesidades del capitalismo productivo fue un proceso que, durante el siglo ilustrado se llevó a cabo integrando las operaciones de subjetivación del cuerpo individual en correspondencia con el funcionamiento de los dispositivos sociales de culturización en los que el individuo es el campo de operaciones del poder para su constitución en sujeto social políticamente dependiente. Esta relación de inmanencia dialéctica establecida de antemano por los dispositivos de dominación, es biunívoca con respecto al proceso de asentamiento de La Familia como institución fundamental para la estructura del Estado. En este proceso se lleva a cabo una reducción del número de individuos acogidos bajo la disciplina del *pater familias*² pautaada, fundamentalmente por el papel que las ideas ilustradas reservaban a la mujer en el matrimonio y plasmada en las representaciones artísticas con la finalidad de ofrecer un modelo visualmente optimizado.

Formando parte de las prácticas de poder encaminadas a garantizar la transmisión patrimonial de una herencia, la elaboración de una imagen autocontenida, responsable y productiva de la mujer en el matrimonio llegó a ser paradigmática y ejemplarizante a través de una cultura visual que

1. Aunque las disposiciones del Concilio de Trento aseguraban a los laicos la entrada en el universo sagrado gracias a su contribución a la perpetuación de la especie en el seno de uniones contractuales fundadas en una promesa de fidelidad monógama, los intereses de la nobleza y una minoría urbana en busca incesante de un ascenso social, demandaban una participación de los individuos mucho más prosaica y apegada a las necesidades de acumulación de riqueza, transmisión patrimonial y garantía de la herencia. En relación a este tipo de contradicciones véase SCHULTZ van KESSEL, Elisja: "Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna". En DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid, Santillana, 1993. V. 3, pp. 180-223.

2. LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria: "Familia, sexo y género en la España moderna". *Studia Historica. Historia Moderna*, 18 (1998), 105-134.

mostrará, fundamentalmente, los roles de género asignados dentro de una cultura heterosexual, buscando que éste nuevo posicionamiento de la mujer contribuya a la consolidación de La Familia como núcleo fundamental del Estado, y todo ello en un momento, en que la burguesía del siglo XVIII pugna por constituirse en el grupo hegemónico dominante de la sociedad capitalista. Durante este proceso político de subjetivación, la imagen de la mujer fue utilizada como soporte específico de las prácticas discursivas del poder, construyendo el cuerpo de la mujer³ en función de las necesidades productivas pautadas por nuevos paradigmas de clase, género y producción regulados dentro de la institución familiar⁴. De este modo, mujer y familia ocuparán, sucesivamente, nuevos roles de utilidad en los dispositivos de reproductibilidad de las formas de dominio, configurándose como dispositivo crucial para el ejercicio y la regulación del poder⁵.

Como arquetipo determinante de la estructura del Estado burgués, la preocupación por la transmisión patrimonial de la herencia se instala en primer lugar en el seno de las clases privilegiadas y especialmente de la realeza, estando muy presente, como trataremos de mostrar, en los matrimonios de Felipe V seguramente consciente de la pérdida ocasionada a la genealogía de los Habsburgo la muerte sin descendencia de Carlos II. La consciencia de la alta mortalidad infantil, la incapacidad de la medicina para asegurar una salud duradera a la población —incluso la de mayor capacidad de recursos— y la dependencia del rey de una hembra que le reportara herederos, condicionaron un viraje en el comportamiento matrimonial de Felipe V hacia una afectividad en sus relaciones maritales, *afectividad* a la que no fue ajeno

3. Del mismo modo que como escribe C. W. Bynum, [WALTER BYNUM, Caroline: *Holy Feast and Holy Famine: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley, University of California Press, 1987] durante la Edad Media “las chicas podían convertirse en muchachos y los hombres que se relacionaban en exceso con mujeres podían perder la firmeza y definición de sus cuerpos, más perfectos, y retroceder hasta hacerse afeminados”; bajo la óptica de la Ilustración, hacia finales del siglo XVIII escritores de toda índole se ocuparon de mostrar las diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, poniendo en evidencia, como señala Laqueur, [LAQUEUR, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994] “un cambio fundamental en la concepción de la naturaleza sexual humana”, a partir del cual asienta definitivamente el paradigma bipolar de la sexualidad.

4. El cambio del paradigma fisiológico hacia el dimorfismo sexual, no es perceptible hasta finales del siglo XVIII. Incluso un anatomista de prestigio, médico de Felipe V, como Martín Martínez del que se reeditó durante todo el siglo su *Anatomía completa del hombre...*, nunca abandonó su concepción de la anatomía femenina, según la cual “(...) tienen las mugeres dos testiculos, à quienes los Modernos llaman ovarios”. [MARTÍNEZ, Martín: *Anatomía compendiosa, y Noches anatómicas*. Lucas Antonio de Bedmar, 1717, p. 73].

5. FOUCAULT, Michel: “El cuidado de sí”. *Historia de la sexualidad* (3). Madrid, Siglo XXI, 2005.



Fig. 1.—*Felipe V en traje de caza*, 1712, M. J. Meléndez, Museo Cerralbo, Madrid.

el dispositivo de representación de la monarquía con la pintura y la arquitectura desplegando artefactos performáticos de utilidad política.

Convivencia familiar, valorización de las tareas de la madre en el cuidado de la prole, desarrollo de argumentaciones científicas fomentando la lactancia materna⁶, así como un mayor reconocimiento del papel de la mujer gracias a los benéficos efectos de la afectividad en la economía familiar, serán algunas de las causas por las que también en la representación de la familia real el ‘retrato de familia’ se convierte en una constante en el segundo matrimonio de Felipe V, constituyendo un ensayo de visibilidad en el ámbito de la pintura y un síntoma de utilidad de las artes en las prácticas políticas de dominio

y control. Mientras crecía la valorización de los *afectos* en interés de una cohesión de la familia nuclear, tanto en el ámbito de la pintura como en el de la arquitectura, los encargos a los artistas que trabajaron en la corte durante el reinado de Felipe V estuvieron condicionados, en gran medida, por una búsqueda de la representación visual de un nuevo modelo de familia en el que la convivencia, los *afectos* y la crianza de los hijos emergerá como un modelo social impulsado por el pensamiento demográfico del siglo.

2.—*Los Borbones españoles: un modelo de familia*

Desde el primer momento de su incorporación a la corona española, Felipe V otorgó una atención preferente a la imagen de su representación⁷,

6. Sobre la función de la lactancia en la construcción de la maternidad véase, entre otros: KNIBIEHLER, Yvonne: “Madres y nodrizas”. En TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 1996, pp. 95-118; y HAYS, Sharon: *Las condiciones culturales de la maternidad*. Barcelona, Paidós, 1998.

7. El reconocimiento de este interés por el retrato y su utilidad en las prácticas políticas de representación de la dinastía Borbón, ha estado condicionado negativamente por el

poniendo en práctica las múltiples posibilidades ya ensayadas por su abuelo Luis XIV contextualizando el poder, la bondad o la historia del rey tanto a través de retratos de aparato en los que se representaban atributos de las capacidades temporales y espirituales, la encarnación de [Fig. 1] la dignidad o la equidad justiciera, como de sus manifestaciones como [Fig. 2] guardián del ámbito familiar, para utilizarlos como instrumento de propaganda política y militar. En la mayor parte de los casos, este dispositivo de representación visual estuvo pautado por el retrato de corte, en el que el rey aparece representado en sus ocupaciones militares o políticas de forma individual o, en todo caso, acompañado por otros retratos individuales de la reina en actitudes que reproducen en espejo el modelo varonil.

Sin embargo la personalidad afectiva de Felipe V y la estrecha dependencia que mostró en la convivencia con sus esposas, debieron condicionar



Fig. 2.—M.^a L. Gabriela de Saboya en traje de caza, 1712, M. J. Meléndez, Museo Cerralbo, Madrid.

gusto estético de los directores del Museo del Prado —como institución situada— durante el siglo XIX. Al comentar la “*Memoria*” de las pinturas recogidas en la Casa Arzobispal de Madrid después del incendio del Alcázar, Pedro de Madrazo despliega su discurso en favor de estilos y autores como Rubens —del que afirma se perdieron las que servían de ornato al famoso *Salón de los espejos*— menospreciando a toda una serie de artistas como Vaccaro, Mattei, Ardemans, etc. que ilustran, según él, la “*decadencia del arte en España desde que el escudo de Castilla recibió la flor de lis*”. Culmen de esa decadencia son “33 retratos del áulico francés Juan Ranc, cuya fría ejecución y colorido opaco hace poco simpáticas sus obras, y 46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte, cuyas descripciones, aunque abreviadas, nos dan a conocer no pocas de las insípidas cataduras de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero e innecesario nombre de retratos, tapizan las paredes del salón circular del Museo del Prado y nos inundan la retina de pálidos reflejos de color rosa, azul y canela”. MADRAZO, Pedro de: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Madrid, Daniel Cortezo y C^a, 1884, p. 165.

significativamente los modelos de representación con los que sus pintores hicieron presente la imagen de la Casa de Borbón española ante la sociedad de la época y ante los propios reyes. Michel-Ange Houasse, Jean Ranc o Michel van Loo trabajaron durante años en busca de un modelo de representación de una familia nuclear estructurada en torno al matrimonio de Felipe V e Isabel de Farnesio, esforzándose por plasmar visualmente la imagen que los reyes buscaban ofrecer a los ojos de sus allegados en la que, además de devolverles un *imput* de autoestima, se desplegara su funcionalidad como arquetipo ejemplarizante en un dispositivo de poder encargado de la producción de modelos de subjetivación social.

Para legitimar un modelo de familia con proyección de futuro para la Casa de Borbón española, se hizo necesario mitigar los recuerdos que la sociedad conservaba de los reinados de sus antecesores Habsburgo y, sobre todo, fue necesario construir una cultura visual en la que pudieran reconocerse los grupos sociales emergentes. Las prácticas políticas de visualización de la diferencia se asociaron con lo moderno y lo instruido, además de con una nueva sociabilidad en la que la mujer participaba haciendo más agradable la convivencia gracias a su facilidad para los afectos. Haciendo uso de la figura de la reina, el protagonismo de la mujer siguió un curso creciente tras la llegada de Isabel de Farnesio, y adquirió un sesgo significativo a favor de la convivencia familiar cuando el matrimonio real compró una pequeña hospedería perteneciente a los Jerónimos del Parral donde se levantó, entre 1720 y 1724, el primer palacio de San Ildefonso siguiendo el proyecto del Maestro Mayor de Obras Reales Teodoro de Ardemans. La edificación se llevó a cabo con gran celeridad, en previsión de la vida retirada que Felipe V esperaba llevar en el apacible paraje tras la abdicación⁸ en su primogénito Luis I y, a pesar de que la muerte del nuevo rey modificó el supuesto plan de retiro proyectado por Felipe V, durante las décadas siguientes se llevó a cabo un ambicioso plan de adquisición de pinturas para su decoración, específicamente vinculado a dos inventarios separados de las pertenencias del rey y la reina.

Las disposiciones legales para otorgar una doble propiedad al patrimonio asignado a este palacio, al menos en el papel, como lo atestigua la redacción de dos inventarios separados⁹ desde la abdicación y revisados en

8. FELIPE V (Carta autógrafa): “Papeles tocantes a la Renuncia que Hizo el Sr. Dn. Phelipe 5º en Dn. Sr. Luis 1º”. 10 de Enero de 1724. Estado: leg. 2460. Archivo Histórico Nacional.

9. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales; con la colaboración de Diego Blanca*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

1727, la independencia en la realización de las obras de la gestión de la Junta de Obras y Bosques a fin de no generar conflictos de propiedad o competencia con un nuevo soberano, la garantía de que finalmente el patrimonio revertiría por herencia a la línea dinástica y el uso frecuente que hicieron del palacio Felipe V e Isabel de Farnesio, sugieren la voluntad de los reyes de aprovechar una coyuntura única (la abdicación) para construir una pieza residencial completamente nueva con una distribución ‘a la moderna’, convirtiendo el palacio en una residencia adecuada exclusivamente a sus gustos personales y a sus necesidades afectivas.

Esta perspectiva permite situar la empresa de decoración del Palacio de San Ildefonso y la evolución de las ‘pinturas de familia’ encargadas a sus pintores, en consonancia con las inquietudes personales de Isabel de Farnesio relacionadas con lo familiar y las representaciones de la vida afectiva, como son la adquisición al mercader Florencio Kelly de las dos escenas de Jean Antoine Watteau; *Fiesta en un parque* y *Capitulaciones de boda y baile campestre*, adquiridas para la decoración del palacio segoviano y hoy en el Museo del Prado, e incluso modelos que sirvieron a la reina para dar satisfacción a su ambición pictórica como los *Desposorios de Santa Catalina* (Piacenza, Collegio Alberoni) de Correggio copiado por ella misma. Pinturas, como sabemos, alusivas a la importancia de los afectos en la nueva sociabilidad.

Es interesante valorar este programa de decoración pictórica como apertura de una nueva línea de representación de la Casa de Borbón española, en la que se otorga relevancia a un modelo de familia en el que el rey hace prevalecer por primera vez en la historia su presencia junto a la reina como madre de su línea dinástica¹⁰, claramente visible en el trabajo de los tres pintores significativos del reinado y sus cuadros de la familia de Felipe V. Es cierto que, tanto las adquisiciones para La Granja como el resto de los encargos, sufrieron altibajos a partir de la controvertida decisión de Felipe V de abdicar ya fuera; para ejercer el poder en la sombra, para optar con total libertad al trono de Francia ante la posible muerte del Delfín enfermo de viruelas, o verdaderamente, para optar a una vida familiar al margen de la corte. Sin embargo la muerte de Luis I y la supervivencia del

10. Esta prevalencia de la familia nuclear sobre la familia “política”, deja en suspenso la tradicional separación entre los dos cuerpos del rey, afectando definitivamente a los modelos de representación. Tanto la protección otorgada por Felipe V en el codicilo testamentario de 1727 a Isabel de Farnesio, como la búsqueda de representaciones visuales satisfactorias para su propio reconocimiento, muestran el abandono de la tradicional separación entre el cuerpo político del rey y su cuerpo natural. Acerca de esta dualidad es de relevancia, KANTOROWICZ, Ernst Hartwig: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid, Alianza, 1985.

Delfín, llevaron al rey a una crisis de neurastenia que justificó la regencia de Isabel de Farnesio durante unos meses a mitad de 1727, y motivó el lustro residencial en Andalucía en busca de una mejora de salud.

A pesar de todas estas vicisitudes, tanto las adquisiciones como los encargos a los pintores de la corte continuaron en una misma dirección y, permiten revisar la tradicional acusación de influencia excesiva de Isabel Farnesio sobre Felipe V, en favor de un análisis menos esquemático, para permitir visualizar los intereses múltiples desde la óptica de una empresa familiar, tras esa apariencia de dominio manifiesto de una de las partes¹¹. La contribución de la reina a la mejoría de salud de Felipe V reforzó los lazos maritales, hasta el punto de añadir un codicilo testamentario en 1727, que reforzaba considerablemente las rentas de Isabel de Farnesio en caso de fallecimiento del rey. De este modo, al otorgar a la reina una posesión efectiva de la titularidad de los bienes que ambos cónyuges compartirían en el palacio de San Ildefonso, se está reforzando una práctica en la que el rey establece una relación directa entre sus sentimientos afectivos y la economía familiar, buscando garantizar un estatus, que en la mayor parte de los casos, se les había negado en la práctica a las reinas viudas.

Una voluntad de proteger la viudedad de su esposa, encargando no sólo la acostumbrada protección económica sino también la afectividad debida que es visible ya cuando, en el mismo documento de abdicación, señala las obligaciones que su hijo Luis I debe tener en cuenta:

Os encargo muy particularmente atendais y veneris à la Reyna, como à Madre pues la deveras cariño y amor de tal, por lo qual, y por lo que yo la estimo, se à merezido y mereze toda una mayor atenzion y respeto, y assi me prometo se le tendreis, tanto durante mi vida, como mucho mas despues de ella, haziendo que todos mis Vasallos la respeten y sirvan, para que en el amor y veneranzia de todos, halle así en vos como en ellos alguna parte de consuelo en falta mia¹².

Desde la abdicación del rey en 1724 hasta la reactivación de las obras en el palacio de la Granja en el que se organizó la gran galería de retratos, se sucedieron acontecimientos de suficiente impacto como para cambiar el ánimo del rey y condicionar las expectativas de representación basadas en una unión afectiva de la familia real. Si la muerte de Luis I condicionó

11. KAMEN, Henry: *Felipe V, el rey que reinó dos veces*. Madrid, Temas de Hoy, 2000.

12. “Renuncia Original, que hizo el Rey N. Sr. D. Phelipe Vº en 10 de Enero de 1724 de todos sus Reynos y señorios, y aceptacion de S. A. el Sr. Dn. Luis Iº”. Estado: leg. 2460, fol., 21. Archivo Histórico Nacional.

el ánimo del rey y justificó la extensa jornada de Andalucía¹³, el incendio del Alcázar por el contrario, devolvió la vitalidad a la corte madrileña, generando un campo de trabajo para las artes en el que prosperaron las iniciativas vinculadas a la emotividad.

El incendio del vetusto edificio medieval impuso como evidencia la oportunidad de construir un nuevo palacio ajustado ya a las expectativas de convivencia familiar del rey y de la reina, segregando todo lo posible las funciones de administración del Estado en otras instituciones para las que paulatinamente se estaban acondicionando edificios específicos. Prácticamente todos los estudios sobre la arquitectura del Palacio Nuevo dan por buena la valoración de Jovellanos acerca de la propuesta de Juarra, lamentando que no se llevara a cabo aquel “plan magnífico, que no solo comprendía las habitaciones de ceremonia y uso ordinario para la real Persona y familia, servidumbre, secretarías del despacho, oficinas y cuerpos de guardia, sino también iglesia patriarcal, consejos, biblioteca y otros muchos objetos important”¹⁴. Sin embargo, la nostalgia de nuestra historia (del arte) implicada en recordar un “palacio magnífico”, ha impedido valorar esa extensión y funcionalidad del proyecto para el nuevo palacio en los altos de San Bernardino como un grave inconveniente para los deseos de convivencia de Felipe V e Isabel de Farnesio, convencidos, durante la larga jornada de Andalucía, de que el mejor remedio para la superación de las crisis neurasténicas de Felipe V era la convivencia familiar.

Con la reelaboración de Sacchetti del proyecto para el Palacio Nuevo el ‘grandioso’ proyecto inicial perdió todo aquello que parecía dar continuidad a los modos de convivencia en palacio, para aspirar a una nueva distribución —vista en planta— de las salas, capaz de ofrecer privacidad y espacios adecuados para la nueva sociabilidad que triunfaba con la incorporación de la familia como institución administradora de los *afectos*. Ese proyecto arquitectónico daba entrada a una sociabilidad más cercana al disfrute del entretenimiento que a la rigidez de los protocolos cortesanos y mucho más preocupada, por la supervivencia de los hijos del matrimonio que por las acostumbradas intrigas palaciegas entre miembros de la misma familia para hacerse con el favor del rey y sus gobernantes.

13. “La pérdida que con su muerte se me sigue y a estos Reynos, (cuio dominio e bisto precisado a bolberme a encargar como entendereis) me deja con el juizio doloroso y sentimiento que podeis considerar de q. os he querido abisar para que como tan fiel y buen vasallo me aiudeis ha sentirlo. Yo el Rey”. FELIPE Vº: “Carta al Duque de Arcos”, S. Yldefonso a 1 de Septiembre de 1724. Sec. Nobleza. Duques de Osuna: Osuna, C.130, D. 222-225. Archivo Histórico Nacional.

14. JOVELLANOS, Melchor Gaspar de: *Elogio de D. Ventura Rodriguez*. Madrid, Vª. Ibarra, 1788.

Seguramente fueron muchas las consideraciones que se tuvieron en cuenta para descartar el proyecto de Juarra, pero al igual que el presentado por Pedro de Ribera que se conservó en los archivos reales —calificado de magnífico en estudios recientes¹⁵— mantiene la *enfilade* como ordenación principal de las salas [Fig. 3], repitiendo en lo estructural una distribución que favorecía en exceso todo aquel trasiego cortesano del antiguo Alcázar que resultaba molesto para la privacidad que requería la nueva valoración de los *afectos* y la sensibilidad femenina. En esencia tanto el proyecto de Juarra como el de Ribera son proyectos arquitectónicos que impiden la privacidad de los reyes, al disponer espacios para la administración del reino del mismo modo que venía funcionando en el Alcázar.

La distribución enfilada de salas y la ocupación administrativa del palacio, ocasionaban una constante presencia de consejeros y cortesanos trajinando por las habitaciones privadas, constituyendo un grave inconveniente para una convivencia familiar afectiva. Si Felipe V e Isabel de Farnesio llevaban tiempo esquivando esta residencia a base de “jornadas” en diferentes palacios, la construcción del Palacio Nuevo proporcionaba una gran oportunidad para incorporar en él una arquitectura más acorde con la importancia adjudicada a los *afectos* familiares en la nueva sociabilidad.

Aunque la incorporación de una distribución interior en los palacios acorde con una intimidad familiar fue un proceso lento, que estaba sin concluir en las décadas finales del siglo, las transformaciones que comenzaron en los palacios de la monarquía inspiradas por las nuevas formas de vida de la burguesía adinerada, arraigaron como norma de habitabilidad en el resto de la población. En ese proceso de transformación de la vivienda familiar, como ya estaba ocurriendo en Francia, la *enfilade* va a ser sustituida por una distribución de salones accesibles de modo independiente a través de un doble pasillo de circulación y ese es, precisamente, el aspecto que muestra el estado de las obras del Palacio Nuevo cuando Sachetti describe su evolución en 1748. Aunque hacia finales del siglo la casa más habitual de la población madrileña todavía mantenía una distribución anticuada que obligaba a atravesar numerosas estancias para llegar al gabinete, sin embargo, como pone de manifiesto la descripción que hace el autor de *El tiempo de Ferias o Jacinto en Madrid* al describir la morada de una de las damas protagonistas, este tipo de casa servía claramente de motivo literario para ridiculizar a los antiguos.

15. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: “El Madrid de Filippo Juarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”. En: *Filippo Juarra 1678-1768. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Cat. Exposición, Ministerio de Cultura. Madrid, Electa Ed., 1994, pp. 45-112.

A medida que el Palacio Nuevo cobra forma, las habitaciones y salas destinadas a la vida privada de la pareja real comienzan a organizarse como un espacio cerrado, cuya innovadora funcionalidad genera una nueva regulación de la convivencia y la organización de la vida familiar, separado definitivamente de aquel otro, administrativo y público. Tal como propone Athanasio Genaro Brizguz, “la Arquitectura Civil, ò Arte de edificar, pretende no solo firmeza en sus edificios, sino tambien comodidad, y hermosura: atiende no solo à lo macizo de los cimientos, y paredes de las fabricas, sino tambien à la acomodada distribucion de los planos, para edificar vistosas fabricas, firmes, y proporcionadas al fin para que se fabrican”¹⁶. Es una reorganización del espacio arquitectónico en el que al concepto de ‘privacidad’ se asocia también la idea de ‘confort’. A fin de poner en práctica esta privacidad confortable, se desarrolla en torno a la vivienda como geografía específica de la ‘domesticidad’, una cultura de asignación de espacios privativos en las prácticas sociales, donde lo ‘familiar’ será considerado el último estadio de espacialización de lo íntimo¹⁷. Conceptos emergentes que llegarán a ser considerados como auténticos logros de la sociedad burguesa y pilares fundamentales en la transformación de la familia¹⁸.

Esta especialización arquitectónica del espacio doméstico forjó, durante la segunda mitad del siglo XVIII, una imagen de la familia vinculada a la maternidad que, posteriormente fue naturalizada gracias a una compleja operación de subjetivación de la mujer y en la que participaron tanto la pintura como la arquitectura. Al ensalzar la figura de la mujer en relación con sus actividades públicas asignándole determinados espacios arquitectónicos —los salones fueron dominio prioritario de la ‘señora’— para su dominio, se estaba construyendo un arquetipo de mujer responsable, en una aporía política. Una estrategia que potenciaba una imagen amable de las responsabilidades de género, a las que posteriormente se añaden todas las tareas desagradables que implicaba el cuidado de los hijos, el papel de esposa productiva y el sometimiento a los tradicionales dictados del varón.

16. ZARAGOZA Y EBRI, Bruno Agustín [Con seudónimo de Athanasio Genaro Brizguz y Bru, Arquitecto]: *Escuela de Arquitectura Civil*. Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1738.

17. No obstante, esta nominación individual o generacional para los papeles establecidos políticamente no es un proceso natural, sino social y dialécticamente conflictivo en su implantación.

18. “Con anterioridad al siglo XVIII, la habitación, entendiendo por este término la morada o casa, la componían espacios polivalentes, lo que nos ha hecho pensar que la intimidad es algo desconocido, ya que las habitaciones en aquel momento no tenían funciones específicas”. MARTÍNEZ MEDINA, África: *Espacios privados de la mujer en el Siglo XVIII*. Madrid, Horas y horas la editorial, 1995, p. 34.

La aporía de emancipación y vida pública para las mujeres pronto dará paso a la exigente propuesta de renuncia a la vida social, donde la frivolidad se convierte en determinados tratados, como el del médico J. Bonells¹⁹, en una dura acusación de irresponsabilidad y daño social inserta en discurso de segregación de clases. Mientras en las clases altas, como veremos en las imágenes de la familia real, se ponía en marcha una cultura visual que enfatizaba el valor de la madre como epicentro de la familia nuclear, en otros estratos de la sociedad se socavaba el poder del *pater familias* por medio de la instauración del matrimonio eclesiástico y se potenciaba la incorporación de la mujer al trabajo doméstico o incluso la realización de tareas productivas destinadas a consolidar una economía familiar independiente. Bernardo Ward en 1762 es suficientemente elocuente:

Nadie ignora la necesidad de sacar a las mujeres de tanta ociosidad. (...) Como unas y otras mujeres suelen tener algún tiempo hueco, la idea es llenar este tiempo útilmente; lo primero para que así ayuden a mantenerse, y lo segundo para acostumbrarlas a una ocupación continua; pues lo que en gran parte aumenta la ociosidad de España es la falta de tener en que emplearse de continuo. (...) Habrá en España más de millón y medio de mujeres que viven poseídas de la ociosidad, y aunque parece obra de mucho empeño sacarlas de su acostumbrada inutilidad, pues sin hacer el Reyno más fábricas de las que hay, aplicándolas a hilar lana y lino, cuyo ejercicio, con la ocupación que les dará la seda, basta para que a ninguna le falte en que emplearse y ganar con que ayudar a mantener sus obligaciones²⁰.

Siguiendo los dictados de la especialización capitalista, las labores de lactancia y educación de los hijos propios terminaron asociadas a las obli-

19. “Una loca vanidad fomentada por el lujo, el desprecio de una ocupacion injustamente envilecida por la moda, el temor mal fundado de ajar su lozanía, la aversion á todo lo que es trabajo y cuidado, y la pasion de los deleites y placeres, son los poderosos obstáculos, que resisten á los impulsos de la naturaleza y del amor, y prevalecen contra la razon y la justicia. (...) Ya que tanto miran las mugeres por la frescura de su tez, y la belleza de su garganta, ya que tanto sienten perder esos pasajeros atractivos, tengan entendido, que mucho mas marchitan su garganta los apositos y demás remedios violentos para suprimir la leche, que no el dar de mamar á todos los hijos; mucho mas deslucen su tez los accidentes anexos á aquella supresion, y á los partos mas freqüentes en las que no crian, que el dispendio de la leche, y las incomodidades del criar”. BONELLS, Jaime: *Perjuicios que acarrean al género humano y el Estado las Madres que rehusan criar a sus hijos, y medios para contener el abuso de ponerlos en Ama*. Madrid, Miguel Escribano, 1786, p. 42.

20. Cit. por CARBONELL, Montserrat: “Trabajo femenino y economías familiares”. En MORANT DEUSA, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 237-262.

gaciones sexuales relacionadas con la vida afectiva del marido formando un corpus único para el que la arquitectura configura, poco a poco, un espacio doméstico adecuado y específico a la medida de la mujer casada. Si el protagonismo de la mujer en los salones dieciochescos se correspondió con la transformación arquitectónica del oratorio y el estrado en gabinete²¹ y el salón centralizó la nueva sociabilidad en torno a la figura de la ‘señora’, la subsiguiente dignificación de la figura de la madre, la construcción cultural del “instinto materno” asociado a la valorización de la inocencia de la infancia y la obligación de las madres de garantizar la educación de sus hijos²², encontró una continuidad en esos espacios arquitectónicos que las propias mujeres hicieron suyos para llevar a cabo en ellos una nueva tarea ante la sociedad como impulsoras de la felicidad y garantes del bienestar físico y moral de su familia, como responsables de la educación de los hijos y como epicentro de la vida familiar vinculada a los *afectos*.

Este proceso de construcción de una cultura de familia tuvo lugar de una forma fluida y mutante, a la vez que contradictoria en su aplicación a las diferentes clases sociales²³. El dispositivo de poder que promovió prácticas de subjetivación para que la obligación del cuidado de los hijos y la tarea de sostener la unión matrimonial se convirtieran en una obligación genérica para la mujer casada, utilizó un discurso específico en el que la mujer ocupaba el centro de las relaciones afectivas gracias a su mayor sensibilidad y dulzura. Como facilitadores de ese discurso ‘afectivo’ afloraron, ya desde finales del siglo XVII, numerosas reacciones sociales sintomáticas de la transformación que experimentará la estructura y las prácticas políticas de la familia, a las que no serían ajenas las propias reales personas, muy dependientes de las condiciones para engendrar descendencia en la línea patrilineal monárquica y, preocupados por el tozudo empeño de la naturaleza en poner en peligro la sucesión por causa de la infertilidad o de la frecuente mortalidad de los infantes.

La larga y elaborada refutación de la teoría del derecho divino de los reyes publicada por John Locke en 1698, cuya influencia se hará visible a

21. VEGA, Jesusa: “Transformación del espacio doméstico en Madrid en el siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX/2 (2005), 191-226.

22. BADINTER, Elisabeth: *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*. Barcelona, Paidós, 1991.

23. Aunque los padres de clases privilegiadas conservan a sus hijas con ellos, a la vez que les proponen una formación cuidadosamente organizada; esta educación está destinada a la búsqueda de un matrimonio favorable y es puesta en segundo plano cuando la existencia de un hijo varón requiere el esfuerzo económico para su formación. SONNET, Martine: “La educación de una joven”. En DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en occidente*, V. 3. Madrid, Santillana, 1993, pp. 142-179.

partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue un ataque al patriarcalismo en el que se manifestaban dudas razonables sobre cómo la tradición podía inducir a los hombres a error, “como probablemente acaece con el del poder paterno, que parece situar el poder de los progenitores sobre sus hijos en el padre enteramente, como si la madre de él no participara; mientras que si consultamos la razón o la revelación, veremos que tiene ella igual título”²⁴. Si en los *Tratados sobre el gobierno civil* y en el *Ensayo sobre la naturaleza humana*, se insistía en demostrar la importancia de los *afectos* y las pasiones humanas en la evolución de la sociedad; en el ámbito de la religión se trabajaba para legitimar una familia en la que la mujer adquiere un papel preponderante, cuyo protagonismo en la exaltación del culto mariano contribuyó, decisivamente, al desplazamiento del poder patrilíneo en el matrimonio hacia el ámbito de los ministros eclesiásticos.

Los postulados filosóficos de John Locke resuenan inmediatamente en una estela de utilidad patriarcal, puesto que “en la ‘sociedad familiar’ la finalidad de la unión no es la simple procreación sino la propagación y el cuidado de los hijos hasta que éstos puedan independizarse. A partir de entonces los beneficios del matrimonio y la colaboración mutua de los cónyuges, aportados por una unión carnal que conlleva el derecho de los esposos al cuerpo del otro para cumplir con los fines procreadores que le son propios al matrimonio, entraba en contradicción con las teorías del absolutismo, las cuales tomaban el poder del padre del modelo de autoridad absoluta del soberano. Esa distinción entre el mundo de las relaciones familiares que se definía como privado, como ámbito de la naturaleza, y el territorio público de la política regido por las leyes del contrato entre gobernantes y gobernados, será la plataforma donde los teóricos ilustrados situarán la representación de la privacidad como un territorio autorregulado que limitaba sus contactos con el exterior, con la comunidad y los parientes y, en cuyo seno, las relaciones se consideraban naturales y por ello distintas de las que regían en la sociedad política. Pero será también el campo de operaciones en el que se llevará a cabo la nueva subjetivación de la mujer, como madre y esposa, cuyas aptitudes ‘naturales’ incorporan los ‘afectos’ a la economía política del progreso y la felicidad de las naciones.

Pero son las prácticas de la economía política las verdaderas promotoras de los cambios que experimentará la participación de la mujer en

24. LOCKE, John: *Dos ensayos sobre el gobierno civil*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1995. La filosofía política de estos tratados comenzó a conocerse tras ser publicados anónimamente en 1689 por el propio autor. Sobre su influencia, basta señalar que fueron inmediatamente reeditados en 1690, 1698 y 1713 y que en ellos se apoyaron Montesquieu, Voltaire o Rousseau, así como Benjamin Franklin y Thomas Jefferson para la redacción de la Constitución tras la independencia americana.

el matrimonio, configurando una institución relevante de la estructura política del Estado burgués: La Familia como núcleo del Estado, la revolución industrial y la propiedad privada de los medios de producción. En ese dispositivo de poder, la producción artística encargada de satisfacer las demandas de visualidad planteadas por esa economía política, trató de plasmar en imágenes un proceso social que desde sus orígenes generaba diferentes consecuencias para las distintas clases sociales. Para la mayoría de la población, la “economía del cuidado”²⁵ encomendada desde antiguo a las mujeres, contempla ahora la obligación de que la madre se ocupase de proporcionar satisfacción a los miembros principales de la familia, no sólo en el ámbito de esa economía no remunerada que alcanzaba la producción de bienes y servicios como ‘complemento’ a la economía del varón sino, también, en aquellas necesidades que tienen una dimensión afectiva, cuya relevancia en el sustento de la vida humana fue en aumento a medida que penetraban las ideas ilustradas.

Esa familia entendida como centro del ideal doméstico; donde la privacidad aparece como un espacio físico y simbólico, donde se ensaya la práctica de un nuevo orden moral de responsabilidad familiar para con todos sus miembros, reestructura en su interior las relaciones de poder, participando de modo ejemplarizante, en la remodelación de la sociedad en su conjunto. El discurso que había empezado como una crítica a la hegemonía patriarcal, instrumentalizó el protagonismo que las mujeres tuvieron en el ámbito social en el siglo XVIII para intervenir en su reconfiguración como sujeto sobre el que, en adelante, recae la responsabilidad principal del cuidado de la prole. La estratificación de clases característica del Estado burgués, excluirá de estas obligaciones a los reales matrimonios, al menos en la responsabilidad de la mujer-reina en cuanto a la lactancia y el cuidado personal de sus hijos, pero, si como ponen de manifiesto los cuadros de la familia de Felipe V constituyen un modelo de representación de la ‘familia nuclear’, hemos de analizar con detenimiento las prácticas políticas, los acontecimientos sociales y los anhelos de las reales personas y sus interrelaciones, a fin de clarificar la genealogía de transformación de la familia desde el grupo social regido por el *pater familias*, hasta esa célula básica constituida por el matrimonio y los hijos que se convertirá en uno de los pilares del Estado burgués.

25. CARRASCO, Cristina: “La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?”. *Mientras tanto* (1982), 43-70.

3.—*Matrimonio e hijos: el modelo de familia burgués*

A medida que la religiosidad retornó al ámbito de lo público y se expuso a la contaminación de la fiesta carnavalesca, la práctica de la lectura devocional privada sufrió el mismo proceso de contaminación desde la escritura social, dando lugar a la creación de un mundo poblado por los seres imaginarios de la literatura no tan distantes en el fondo de los creados por la iconografía religiosa, pero mucho más agradables desde el punto de vista de la experiencia terrenal cotidiana. El gusto por la lectura y en ocasiones la escritura en solitario como práctica edificante para la personalidad del individuo, dio lugar a la aparición de un espacio individual para cada uno de los miembros de la familia, al menos, en aquellos hogares donde el espacio o la posición económica lo permitían. Ese impulso de privacidad y la creciente estratificación de las clases sociales de acuerdo con las coordenadas del capitalismo burgués, fomentó una cultura social en la que la construcción del sujeto está estrictamente pautado por el lugar que ocupa en la escala de producción. Los *domésticos* que hasta entonces habían permanecido formando parte de la extensa familia regida por las leyes gremiales de producción, comenzaron a ser expulsados de determinados ámbitos privativos del matrimonio constituido por un *padre de familia*, su mujer y sus hijos²⁶.

El gusto por la intimidad contribuyó decisivamente a transformar los espacios polivalentes de la vivienda en espacios, funcionalmente específicos, para los usos individuales de cada uno de los miembros de la familia, colaborando incidentalmente en un dispositivo mediante el cual se ordenaron la vida social y política de los individuos según su clase, género y condición social. Un gusto y una transformación a los que no fueron ajenos los reyes sino que, a pesar de las rígidas normas del protocolo cortesano, las novedades fueron asimiladas en primer lugar en aquellos ámbitos donde la disponibilidad económica permitía el dispendio necesario. Sabemos que Luis XV en su pabellón de caza en Choisy, hizo disponer un mecanismo que hiciera subir una mesa completamente “arreglada” al comedor desde la cocina de abajo, eliminando así la necesidad de sirvientes y permitiendo que el propio Rey gozara de sus amigos con total intimidad²⁷. Incluso en Versalles mandaba

26. El término “familia” ha designado durante mucho tiempo a grupos sociales unidos no sólo por lazos de consanguinidad sino también de dependencia afectiva, económica y política, entre cuyos miembros se incluían criados y servidores. Este es el motivo por el cual hasta el siglo XIX *Las Meninas* ha sido conocido como “La familia” o “el cuadro de La familia”, designando esa reunión estructural de personajes heterogéneos como núcleo social básico en la estructura política del Estado.

27. MARTÍNEZ MEDINA, Á.: *op. cit.*, 1995.

salir a sus criados para servir él mismo a sus invitados del café como gesto de sociabilidad familiar. El deseo de Felipe V de retirarse a Valsáin tras su abdicación, tiene mucho de esa búsqueda de una privacidad alejada del cotidiano ajetreo en palacio provocado por la administración de los asuntos del reino. Y aunque esta idea de retiro tuviera que convivir con la esperanza de ocupar el trono de Francia si el Delfín fallecía por causa de las viruelas, tal como le había ocurrido a su hijo Luis I, la abrumadora presión de lo público le empujaba continuamente al refugio familiar en el que los hijos y la reina Isabel de Farnesio siempre tuvieron un papel destacado.

4.—*La familia dinástica de la “Casa de Borbón” española*

Aunque el matrimonio con Isabel de Farnesio había marcado un punto de inflexión en las relaciones políticas de la monarquía, la idea de una Casa de Borbón española no encontró una representación visual unitaria para su consolidación como dispositivo político, hasta que los hijos surgidos del nuevo matrimonio configuraron la ‘nueva familia’ del monarca que vemos agrupada en torno a la reina en el cuadro preparatorio de Jean Ranc [Fig. 6]. La posibilidad cierta de que los hijos del segundo matrimonio quedaran relegados en la línea patrilínea de la herencia, encontró una activa respuesta en las iniciativas de la reina para promover matrimonios y alianzas políticas en ayuda de sus hijos, de la que nos han quedado muestras elocuentes en los retratos familiares realizados por Ranc, Houasse y Van Loo. Una serie de retratos de familia que ponen de manifiesto tanto la centralidad de la convivencia familiar, como la voluntad de plasmar visualmente el crecimiento de la Casa de Borbón española. Al respecto puede resultar premonitoria la imagen de Isabel de Farnesio como *regis genetrix* (madre de reyes), visualizada en el grabado de Peter Tanjé el *Triunfo de Isabel de Farnesio* (1719), a partir de la cual podemos rastrear un programa pictórico interesado en plasmar visualmente la práctica de exaltación de los *afectos* familiares, con retratos premonitorios como el de [Fig. 4] Isabel de Farnesio con el primero de sus hijos en brazos.

Es un programa que se despliega tanto en las pinturas de familia, como en las adquisiciones para la decoración del palacio de la Granja²⁸, en el que el rey abandona en parte el tradicional desdoblamiento de la persona política

28. ATERIDO, Ángel: “No sólo aspas y lises: Señas de las colecciones de Pinturas de Felipe V”. En ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales; con la colaboración de Diego Blanca*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, V. I, pp. 49-53.

y la persona familiar. Si por una parte, en el texto de la *Abdicación* el rey tiene que renunciar a la persona política para cumplir con su manifiesto deseo de “retirarse con la Reyna (en quien he hallado un pronto animo y voluntad â acompañarme gustosa) â este Palazio y Sitio de Sn. Yldefonso, para servir a Dios, desembarazado de otros cuidados”²⁹, por otra, en esa declaración de intenciones redactada en 1724 para que Felipe V pueda renunciar a las obligaciones de gobierno consustanciales a la Corona, se está poniendo de manifiesto una vinculación, nunca expresada hasta entonces, entre la afectividad familiar y la supervivencia de una dinastía, gracias al establecimiento de un compromiso de género específicamente dependiente de la mujer como esposa y madre. Es a partir de este desplazamiento del *cuero político* del rey hacia Isabel de Farnesio como consorte políticamente activa —que tradicionalmente se ha interpretado como injerencia excesiva de la reina— como se hace posible el vínculo afectivo del rey en la familia, sin poner en peligro la legitimidad dinástica. A partir de entonces, el trabajo de los pintores queda inscrito en un nuevo espacio de la representación, cuya tarea es encontrar una composición visual en la que pudieran reconocerse grupos familiares emergentes sin poner en peligro la autoridad de la monarquía.

Nunca hasta entonces las necesidades de representación monárquica habían dado lugar a que la reina y los numerosos hijos aparecieran departiendo en los salones palaciegos en la agradable compañía del monarca; pues, ni siquiera en el precedente velazqueño de *Las Meninas* el rey se presenta ante sus súbditos como un apacible padre de familia³⁰. Es, por el



Fig. 4.—*Isabel de Farnesio con su primogénito en brazos*, 1716, Miguel Jacinto Meléndez, Col. Cajasur, Córdoba.

29. FELIPE Vº: *op. cit.*, 1724.

30. La posible influencia de *Las Meninas* en el cuadro de la familia de Felipe V en el que Jean Ranc trabajó durante años y que sobrevivió al incendio del Alcázar en 1734, ha

contrario, el papel de protector de todos los individuos del reino, el que impide establecer una distinción entre aquellos a los que pertenece la línea sucesoria y, aquellos otros cuyos lazos políticos no son en absoluto menos importantes que aquellos devenidos del parentesco familiar, pero que son considerados bajo el cuerpo político, sujeto al mandato temporal del rey. Un distanciamiento entre la persona política real y sus súbditos que afecta incluso a sus consanguíneos, como vemos en el retrato de la reina Mariana de Austria [Fig. 5] pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo en 1666 durante la regencia por la minoría de edad de Carlos II, en el que el grupo de servidores que cuida de sus hijos queda manifiestamente distanciado de la reina como persona política. No ocurrirá lo mismo cuando en la serie de cuadros de la familia de Felipe V la unidad visual y la inmovilización temporal de la escena, con los personajes esenciales configurando el apacible modelo de sociabilidad, se configure como un conjunto que produce enteramente la ilusión de verosimilitud.

La persistente idea de regreso a Francia y la posibilidad de heredar aquella corona por motivos de enfermedad que condujera a la muerte del Delfín, mantienen ante la corte y ante la propia Isabel de Farnesio una duda permanente sobre la posibilidad de asentamiento y desarrollo de una Casa de Borbón española totalmente independiente del tronco francés y cuyas posibilidades de sucesión pertenecen a los herederos de Felipe V. Si como el propio rey manifiesta en su *Abdicación*, la idea de renuncia formaba parte de la reflexión meditada “de quatro años a esta parte con alguna particular reflexion y madurez las miserias de esta vida por las enfermedades, Guerras, y turbulenzias que Dios a sido servido embarazarme en los Veinte y tres años de mi Reynado”, la necesidad de afianzar la legitimación en la línea sucesoria de la corona española sin abandonar la posibilidad de acceder a la francesa, necesitaba encontrar un modelo visual articulado sobre la exaltación de los valores propios de la familia real del Borbón español, apaciguando visualmente a través de los retratos los conflictos devenidos por causa de la existencia de posibles herederos surgidos de los dos matrimonios.

Esta situación e inestabilidad generalizada constituye, por sí misma, un factor estimulante para la búsqueda de representaciones visuales complacientes, performativamente capaces de ofrecer cercanía y cotidianeidad para que los grupos sociales pudieran reconocerse partícipes de la situación, además de ahuyentar los malos augurios en un momento en el que una crisis

sido planteada por SANCHO, José Luis: “Retratos de familia de los borbones 1700-1801”. En: *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.



Fig. 5.—*Retrato de corte de la Reina Mariana de Austria*, 1666, Juan Bautista Martínez del Mazo, National Gallery of London.

emocional o psíquica del rey podía afectar a la estabilidad de la monarquía. Esta situación de incertidumbre en las composiciones visuales para la representación de la familia real española, al finalizar el primer reinado de Felipe V, sugiere un escenario complejo en el que situar el trabajo de los pintores y la fortuna crítica de los cuadros de la familia Borbón, pero por otra parte, se corresponde en términos y problemáticas con un momento de cambio internacional en el que la impronta de la afectividad hace acto de presencia en la pintura europea plasmando el placer de la ‘emocionante sociabilidad’. El hecho de que este tipo de retrato familiar no haya sido tenido en cuenta por nuestra historiografía del arte, debido fundamentalmente

a su integración en una supuesta tradición francesa del retrato de corte, no impide rescatar su pertinencia para explorar la incidencia de la *emotividad* y los *afectos* en la transformación de la representación de la familia, así como su incidencia en la pintura como dispositivo visual de singular importancia en la conformación de los modelos de subjetivación en el Estado burgués.

5.—*Pinturas en el dispositivo de normalización de la familia*

Esta situación propiciatoria para la búsqueda de una imagen de conjunto, que devolviera sensaciones placenteras a los propios personajes representados, se puede remontar al menos a 1719, pues, Michel-Ange Houasse dibujó en torno a ese año un esbozo en lápiz negro sobre papel, actualmente en el Nationalmuseum de Estocolmo, así como otro apunte más abreviado, en el que también se incluyen las figuras de los reyes rodeados de los infantes³¹. Es a partir de esa primera tentativa, cuando la presencia de Felipe V junto a la reina Isabel de Farnesio y acompañados de todos sus hijos, va adquiriendo poco a poco una entidad significativa. En el cuadro de Jean Ranc cuyo boceto elaborado hacia 1723 se conserva en el Museo del Prado [Fig. 6], se ponen ya de manifiesto dificultades para incorporar al rey al retrato colectivo de la familia debido, fundamentalmente, a la legitimidad otorgada a la posición de los descendientes en el retrato, según su escala en la línea dinástica, pero también se aborda con decisión la selección de personajes pertenecientes a la familia que van a configurar el grupo.

Durante las décadas siguientes se realizaron tentativas para encontrar un modelo visual satisfactorio; en consonancia con la evolución de la enfermedad de Felipe V, la importancia que adquiere la reina en la dirección de asuntos políticos y culturales, así como la evolución de negociaciones políticas satisfactorias para el futuro de la Casa de Borbón española. Es un proceso cuya imagen más depurada se logra en 1743, cuando Michel van Loo realiza el retrato colectivo que servirá de modelo de referencia para los pintores de la corte de Carlos IV y cuya lectura sigue siendo válida en la actualidad como representación de 'la familia'.

Ranc nunca completó este primer ensayo visual de la familia nuclear, pues el cuadro figura entre las pinturas que recogió el marqués de Terán³² en casa del pintor, tras el fallecimiento de éste en 1735, pero supone una

31. ATERIDO, Ángel: *op. cit.*, 2004, p. 51.

32. Según esta relación el cuadro del que se conserva un boceto preparatorio realizado hacia 1723 era "un lienzo de 5 varas y quarta escasas de ancho y 4 Varas escasas de alto de toda la familia Real de mano de Ranc que està por acabar". Administrativa: leg. 768. Archivo General de Palacio. Madrid.

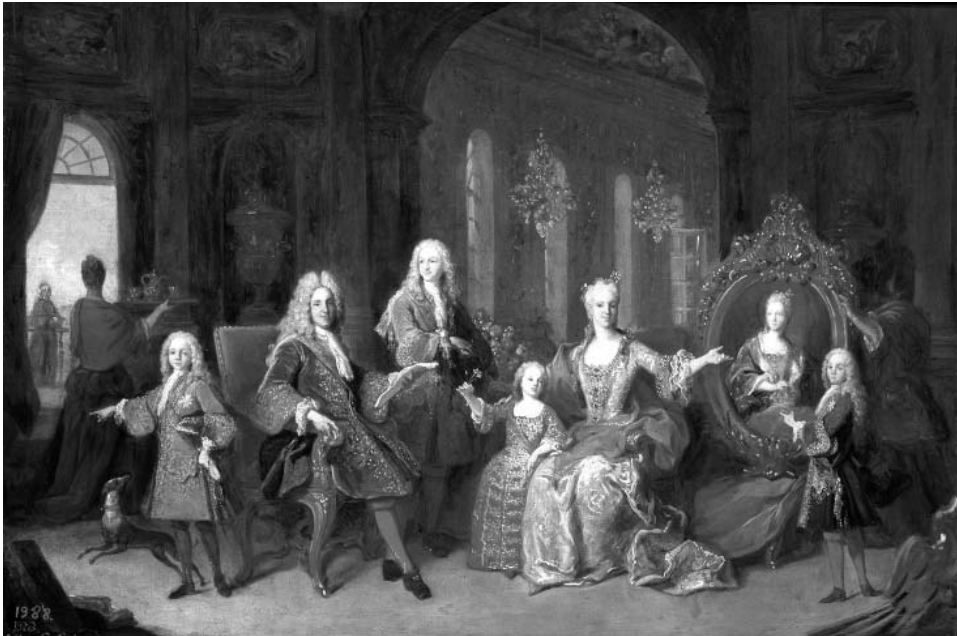


Fig. 6.—*Familia de Felipe V*, c. 1723 (boceto), Jean Ranc, Museo Nacional del Prado.

novedosa exploración³³ en la búsqueda de un modelo visual representativo de esta composición familiar. El referente más probable para este y otros cuadros de la familia de Felipe V, son una serie de retratos de familias burguesas enriquecidas con el comercio, realizados por Hyacinthe Rigaud. Al utilizar la pintura para ensalzar su cultura visual, mostrando el satisfactorio mundo de la propiedad privada, la ascendente burguesía buscaba enfatizar el gusto por dar a conocer sus posesiones y su modo de vida acomodado, desplegando a través de su amable representación una empatía que invita al espectador a reproducir el modelo.

Cuando el retrato de la familia real asume los códigos de la imagen que exaltaba el poder burgués, la representación del conjunto monárquico agrupado en familia usurpa el liderazgo de la representación, convirtiéndose en un modelo para distintas clases sociales [Fig. 6]. Las dudas del pintor sobre la importancia de la separación de los hijos habidos hasta ese momento de cada uno de los matrimonios de Felipe V, son la mejor muestra de

33. “Tras la muerte de Luis I y el fracaso del matrimonio francés, el gran cuadro de Ranc quedó condenado a la postergación y, por último, a su reforma por el propio pintor, aunque durante años continuó realizando variantes y réplicas de los modelos individuales en esa pintura que creía había de ser su obra maestra”. SANCHO, J. L.: *op. cit.*, 2008, p. 128.

coherencia de la pintura y permiten situarla en una relación de inmanencia con el proceso de transformación del concepto de familia.

Esta inseguridad en la ubicación de los personajes, puede relacionarse con la crisis política y personal de Felipe V, puesta de manifiesto con la abdicación y sus expectativas de ocupar el trono de Francia por el fallecimiento de Luis X. Estos episodios personales y políticos del rey, incrementaron las dificultades artísticas y posiblemente relegaron a un segundo plano el ensayo realizado por Ranc. Por otra parte, si admitimos que la abdicación en 1724 no fue bien recibida por la corte, estamos incorporándonos a una crisis que se hacía visible con el epicentro en el propio rey, tanto hacia el exterior como hacia el interior del país. Esa crisis política parece incluir necesariamente una cierta descomposición de la familia, ocultando su problemática mediante el ejercicio de representación, donde, la pintura viene a negar el alejamiento entre sus miembros y a incorporar una nueva dimensión como grupo fundamental en el desarrollo del Estado moderno. Es decir, estamos en un momento políticamente clave en el que, para la monarquía borbónica, resultaba esencial incorporar un modelo de representación propio, capaz de contribuir a la legitimación definitiva de la Casa de Borbón española.

El protagonismo otorgado a la madre-reina en los cuadros de Felipe V e Isabel de Farnesio con sus hijos, emerge como modelo visual de familia nuclear en el cuadro pintado por Michel van Loo en 1743 [Fig. 7], interviniendo decisivamente en ayuda de la institución monárquica para eclipsar los signos de regresión del protagonismo patrilíneo, reales o aparentes; transformando visualmente la regia persona política en modelo de padre y esposo que confía a su amada esposa las obligaciones familiares y la seguridad política de la sucesión dinástica: Felipe V aparece con toda la progenie superviviente, así como las respectivas esposas de sus hijos, cediendo el lugar preferencial a la reina Isabel de Farnesio como nexo de unión en esa familia borbónica y como figura consolidada en la difícil tarea de proteger el cetro que tiene a su lado. El cuadro de Van Loo [Fig. 7] no podría ser más oportuno si, como señalaba la infanta María Antonia Fernanda en una de sus cartas a su hermana la Delfina, “hay cosas que todo el mundo sabe pero de las que nadie habla” refiriéndose al desarreglo mental y cotidiano de Felipe V³⁴. Era una pintura que lograba poner ante los ojos de los cortesanos una imagen *represtinada* de la real familia en sustitución de la real presencia de los reyes, apenas visibles en la capital.

La exploración de algunos de los trabajos artísticos posteriores para los que *La familia de Felipe V* pintada por Van Loo sirvió de referente,

34. *Ibidem*, p. 124.



Fig. 7.—*Familia de Felipe V*, 1743, Louis Michel van Loo, Museo Nacional del Prado.

sugiere una recepción entre artistas y patronos en las décadas siguientes, que informa de su valoración como modelo para posteriores ensayos de representación de la familia real. Surgido de diferentes ensayos pictóricos a lo largo de dos décadas, es un modelo sobre el que trabajarán artistas como Folch de Cardona o Mariano Salvador Maella durante el reinado de Carlos IV, pero sobre todo es un punto de partida para el encargo recibido a finales del siglo por Francisco de Goya cuando las circunstancias políticas internacionales arrojen oleadas de dudas sobre el recto proceder de las monarquías reinantes. Para entonces, tal como rememora Manuel Godoy sobre la importancia de los retratos de familia en la exaltación del trono, la monarquía representaba una forma de gobierno anacrónica para gran parte de la burguesía ilustrada y la imagen de la familia real carecía de la estabilidad suficiente para sostener su dominio sin el apoyo de algunos sujetos políticamente afines. Motivo por el cual se da entrada en cuadros de familia como el boceto elaborado por Mariano Salvador Maella en 1789-1790 a la “familia política” donde “figuran el Rey la Reyna sus hijos

Dn. Fernando y Dn. Carlos con sus Hermanas Da. Amalia y Da. Luisa, la Camarera Mayor y el Ministro”³⁵.

Este modelo visual que construye la imagen de familia nuclear a partir de entonces, volverá a ser visible, como decimos, en las décadas finales del siglo, cuando el reinado de Carlos IV se vea amenazado por las profundas transformaciones políticas surgidas para completar el acceso al poder político de la burguesía en Francia y otras naciones. De su importancia y reconocimiento nos habla la voluntad del que fuera pintor de cámara de Carlos IV, especializado en el género del retrato por su habilidad para *sacar el parecido*, Francisco Folch de Cardona³⁶ en 1793 cuando emula el cuadro de van Loo utilizando las mismas dimensiones para su *Familia de Carlos IV* a fin de integrar en él las figuras a escala real, o el dibujo preparatorio realizado por Mariano Salvador Maella³⁷ con el título homónimo, en busca de una representación de la dinastía que cumpliera con el deseo de Carlos IV de exorcizar a la muerte con la presencia de todos los miembros de la familia reunidos en una pintura. Pero el que sin duda se yergue como modelo incuestionable de la representación triunfante de la familia nuclear, es el cuadro pintado por Goya bajo el entramado de la crisis económica de final del siglo y la incertidumbre de lealtades que amenaza a la real familia, proporcionando un modelo cerrado políticamente en respuesta a la gran preocupación de la Casa de Borbón española por ser representados como “el retrato de todos juntos”, en términos expresados por Carlos IV y transmitidos por María Luisa de Parma a Manuel Godoy como motivo destacado del encargo de la pintura de la familia real realizado por Goya en 1800³⁸.

35. MANO, José Manuel de la: *En búsqueda de una imagen de la dinastía: La Familia de Carlos IV de Mariano Maella*. En: <http://www.josedelamano.com/pages/carlosivmaella.html>. La cita tomada de BERUETE y MORET, Aureliano: *Goya. Composiciones y figuras*. Madrid, 1917, p. 149.

36. El cuadro se encuentra actualmente enrollado debido a su mal estado de conservación. La imagen disponible pertenece a una fotografía de baja calidad, probablemente realizada con una cámara de 35mm. en el momento en que los conservadores del Museo decidieron enrollar el lienzo. En ella se aprecian daños causados por el plegado de la obra en varios dobleces. No obstante, pueden apreciarse las similitudes con el cuadro de Van Loo que le sirve de referencia. *La familia de Carlos IV*, óleo sobre lienzo, 423 x 510 cm [P07417]. Museo Nacional del Prado.

37. MANO, J. M. de la: *op. cit.*

38. Esta mención al *Retrato de la familia de Carlos IV* (Goya, Museo N. del Prado), aparece reiteradamente en la correspondencia de abril de 1800 entre la reina María Luisa de Parma y Manuel Godoy: *Aranjuez 22 de abril de 1800, de M.ª Luisa a Godoy*: “nos alegramos se retrate (tu muger), y si Goya puede acer allá la obra nuestra, bien echa y parecida, mas vale allá la aga, ps. de ese modo nos libramos de molestias, pº. si no sale bien, q. venga mas q. nos mortifiquemos” (...) “el Rey dice q. en acavando Goya el Rto. de tu

El modelo que sobrevivió a finales de la Ilustración y sobre el que se edificó durante el siglo XIX la nominación productiva de la mujer, reubicó en el ámbito de la naturaleza las virtudes morales que en otro tiempo se consideraba debían inculcarse mediante la educación a las mujeres; castidad, domesticidad y moderación. Desplegándose, a través de la participación de la arquitectura y la pintura, prácticas de poder tendentes a naturalizar un modelo de mujer como tierna esposa, madre abnegada y diligente gestora del hogar. Ese desplazamiento conceptual desde la ideología a la naturaleza, del papel que en adelante ha de ocupar la mujer en la familia, se lleva a cabo en el seno de un discurso adulador que triunfó en la ilustración tardía, y que resultó imprescindible para arrinconar el anticuado, y ya ineficaz discurso moralizante, caracterizado por la violencia verbal y las acusaciones vertidas sobre los peligros e insuficiencias de la mujer.

Uno de los ejemplos más elocuentes en la evolución de esta relación simbiótica entre los intereses productivos de la nueva burguesía emergente y el deseo de las mujeres de participación social, es la reubicación del papel de la mujer en sociedad que se enuncia en el discurso ilustrado de la condesa de Montijo en 1797, ante la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid. Quien había logrado participar en la más importante institución para el progreso económico de la Nación —según los cánones de nuestra Ilustración— realizaba un elogio fúnebre de la marquesa de Valdeolmos, amiga y compañera suya en la Sociedad Económica, haciendo verdadero hincapié en las cualidades como esposa, madre, ama de casa y amiga, pero sobre todo en su dedicación ejemplar a la crianza y educación de sus hijos, y la amabilidad y afecto mostrados por amor a su marido; naturalizando, de ese modo, nuevas formas de habitar un espacio doméstico elaborado en la renovación de la arquitectura. Impulsando una productividad característica de la industrialización decimonónica, se enfatizaba el valor de aquellas que eran capaces de menospreciar “todas aquellas gracias y atractivos que suelen ser el encanto y muchas veces la desgracia de nuestro sexo, cuidándose de “imitar a aquellas insensatas que constituyen sólo la felicidad en atraerse por estas prendas exteriores la admiración de entes no menos insensatos y tan ligeros y frívolos como ellos”³⁹.

muger q. venga a acer el Rto. de todos juntos aqui” (...) “mui bien me parece lo q. le has dicho a Goya, pº. dejale q. concluia bien el Retrato de tu muger”. CANELLAS, LÓPEZ, Ángel (ed.): *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 475; y PEREYRA, Carlos (ed.): *Cartas Confidenciales de la Reina Maria Luisa y de Don Manuel Godoy...*, Madrid, M. Aguilar, 1935, p. 284.

39. MORANT DEUSA, Isabel & BOLUFER PERUGA, Mónica: “Condesa de Mon-



Fig. 8.—*Familia de Carlos IV*, 1800, Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado.

Gracias a esta dialéctica de valorización de los *afectos* femeninos en la vida familiar, la mujer adquirió una relevancia social que la dignificó como madre a la que se concedía una gran responsabilidad en la educación de los hijos, desplazando al todopoderoso *pater familias* del lugar central que ocupaba en la cultura gremial de la familia. Entre los argumentos para estimular el paso desde una práctica en la que todas las tareas femeninas eran impuestas por la violencia fálica, a la naturalización de un ejercicio de responsabilidad ‘femenino’ en la economía familiar, estaban las expectativas sobre la felicidad y el placer reconocidos a la nueva experiencia de la crianza y educación de los hijos, así como el valor asignado a la generosidad y al amor matrimonial. Para los hombres de gobierno, la idea de fomentar una sociedad productiva gracias al crecimiento demográfico, estimuló la idea

tijo: Elogio de Petra de Torres Feloaga, marquesa de Valdeolmos”. En: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 191.

del matrimonio nuclear como epicentro de las posibilidades de reforma de la sociedad estamental dieciochesca. Si por una parte la familia seguirá siendo la institución fundamental que asegura la continuidad del orden patrilíneo, por otra, sus diferentes concepciones y modelos, proporcionan grandes posibilidades para la adaptación a las necesidades de la economía política de los miembros acogidos bajo su protección. Y para la Casa de Borbón española significó, desde muy pronto, un modo de engrandecer su dominio, a través de las posibilidades de incorporación de sus vástagos al gobierno de las extensas regiones del imperio.

La dialéctica política que esos ensayos visuales convocaron a través del tiempo, incidió decisivamente en la cultura visual que definió la familia burguesa. Aunque la fortuna crítica no acompañó a estos retratos familiares hasta encontrar en *La Familia de Carlos IV* [Fig. 8] el epítome de esa representación, su concordancia histórica triunfó como fruto del trabajo dialéctico de imágenes que atravesaron el siglo siguiendo la evolución experimentada por la cultura de familia en torno al protagonismo de la mujer, su participación en la sociabilidad ilustrada y finalmente su reubicación como sujeto productivo en la familia capitalista pautado por el estatuto de género. Surgiendo desde los mismos impulsos sociales que transformaron a la familia, estos retratos cortesanos dan cuenta de la implicación dialéctica del arte en las operaciones del poder, trabajando en el *tempo* de unas transformaciones políticas que conducirán a la formación del Estado burgués como garante del progreso y la transformación económica capitalista.