

# UNA PINTURA FIRMADA POR VICENTE LÓPEZ EN LA COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE VILLAVELVIESTRE

## A PAINTING BY VICENTE LÓPEZ IN MARQUISES OF VILLAVELVIESTRE'S ART COLLECTION

### Resumen

En este artículo se confirma la autoría de Vicente López de una pintura del siglo XVIII, perteneciente a una colección particular y hasta la actualidad con contradictorias atribuciones a seguidores de Goya. El descubrimiento de las grañas de la firma y fecha de ejecución de la obra, en una posterior intervención de restauración, han validado los estudios previos realizados.

### Palabras clave

Goya, Patrimonio cultural, Pintura española, siglo XVIII, Vicente López

### María Fernanda Morón de Castro

Profesora Titular. Universidad de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas Facultad de Bellas Artes

Licenciada en Filosofía y Letras y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Su línea de investigación está dirigida al estudio de la autenticidad y originalidad de los bienes culturales y su valoración en museos y colecciones. Es la responsable del grupo de Investigación Museum (HUM-429) y tiene como experiencia práctica la gestión del Patrimonio de la Universidad de Sevilla y de la Catedral Hispalense, desarrollando tareas de documentación, conservación y difusión, como Conservadora de Patrimonio de ambas instituciones.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/IV/2018  
Fecha de revisión: 16/IV/2018  
Fecha de aceptación: 30/IV/2018  
Fecha de publicación: 30/VI/2018

### Abstract

This article aims to establish the authorship of a 18th century painting, traditionally attributed to Goya's apprentices. The canvas, now in a private collection, was painted by Vicente López. The discovery of the date and signature during the restoration process proved correct the methodology previously used.

### Key words

18th Century, Cultural Heritage, Goya, Spanish Painting, Vicente López

### Luis Rodrigo Rodríguez Simón

Profesor Titular  
Universidad de Granada  
Departamento de Pintura  
Facultad de Bellas Artes

Licenciado en Historia del Arte y en Ciencias Biológicas por la Universidad de Granada. Diplomado en Restauración de Pintura por la ESCRBC de Madrid. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Responsable del Grupo de Investigación HUM-839: Alonso Cano y la Escuela Granadina. Sus líneas de trabajo se centran en los Estudios Técnicos y Analíticos de Obras de Arte mediante exámenes de superficie (Rayos X, Reflectografía Infrarroja, Fotografía Técnica y Ultravioleta), Análisis Estratigráficos e Identificación de Pigmentos y Aglutinantes (SEM-EDX; CG-SM). Sus investigaciones se han materializado en la autenticación de diversas pinturas de Alonso Cano, Bocanegra, Goya y Rafael.

## UNA PINTURA FIRMADA POR VICENTE LÓPEZ EN LA COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE VILLAVELVIESTRE

### 1. INTRODUCCIÓN

La pintura objeto de estudio pertenece a una colección particular. Los propietarios de la misma la tienen desde hace más de dos siglos como legado familiar del Marquesado de Villavelviestre. Se trata de una pintura de gran calidad que representa el retrato de una dama noble realizado al óleo sobre lienzo en el siglo XVIII, de clara influencia goyesca por su similitud con la marquesa de Villafranca.

Los recientes titulares de la pintura solicitaron un nuevo estudio del lienzo, tratando de aclarar la autoría del mismo. Con anterioridad, esta obra había sido atribuida por la historiografía a diversos artistas. Los dictámenes emitidos, contradictorios todos ellos, resultaron ser estudios parciales de la pintura y estuvieron basados únicamente en observaciones fotográficas; tampoco aportaron la identidad de la figura retratada, ni realizaron el estudio de su técnica creativa, entre otros aspectos.



*Fig. 1. Vicente López. Posible retrato de Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre. I Marquesa de Villavelviestre. Óleo sobre lienzo. 1797. Colección particular, Sevilla. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*

## 2. LA PINTURA Y SUS ATRIBUCIONES

La pintura objeto de análisis ha sido atribuida a distintos artistas que trabajaron en España en el último cuarto del siglo XVIII y primero del siglo siguiente. Estos pintores fueron los siguientes: Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Vicente López (1772-1850). Según Lafuente Ferrari: *“Goya irrumpió en una tradición de retratos ahincado en el rococó, influida en la tradición de Mengs y sobretodo mantenedora de una cuidada disciplina dibujística. Si el antecedente es Mengs, el continuador, ya dentro del s. XIX, es Vicente López”*<sup>1</sup>.

La primera reseña sobre la pintura la realiza Hernández Díaz, en 1946<sup>2</sup>. Este autor vincula el cuadro al círculo goyesco y lo clasifica hacia 1840. Sin embargo, afirma, que la obra ha sido atribuida a Goya “por repetidos y autorizados testimonios”, no atreviéndose a disentir totalmente de dichas afirmaciones, aunque no especifica los autores de las mismas. La familia propietaria informa que la obra también fue analizada por don Diego Angulo Iníguez.

La siguiente reseña encontrada sobre el lienzo es de Xavier de Salas en 1978, en el *Catálogo de Adquisición de Bienes del Museo del Prado, 1969-1977*. Lo cita a propósito del estudio del retrato de la *Duquesa de Nájera*, con quien lo relaciona, atribuyéndolo, no sin cierta duda, a Maella basándose en sus trazos academicistas derivados del pintor Antonio Rafael Mengs. Según sus palabras: *“el azar ha hecho que en estos últimos días llegara a nuestras manos la fotografía de otra dama retratada, obviamente debida al mismo autor, [Maella] en colección particular... señora entrada en años vestida con oscuras sedas, recubierta por una finísima manteleta de encaje floreado”*<sup>3</sup>.

Posteriormente, se encarga un Informe sobre el cuadro goyesco, a la *Casa de Subastas Durán*, en

el año 1990. Se tasa la obra entre 3 y 4 Millones de pesetas. No se pronuncian sobre la autoría del lienzo, reseñando que el cuadro se había atribuido con anterioridad a Salvador Maella (1739-1819). En una apostilla de la carta dirigida a la familia propietaria del lienzo y que acompaña al citado informe de tasación, se afirma que el investigador *Jose Luis Díez* atribuye la autoría de dicho lienzo a la factura de Vicente López Portaña (1772-1850), solicitando que se le mande una foto para incluirla en su tesis doctoral. La obra no sale a subasta pública.

La última atribución la realiza, *Jose Luis Díez* en 1996, insertando la pintura en un Catálogo razonado sobre la vida y obra de Vicente López publicada con el nº P-725. En él se incluyen también los retratos de sus primeras obras valencianas, como por ejemplo el de *“La Duquesa de Nájera”* o el del *“El Grabador Pedro Pascual Moles”*, con diferentes modos pictóricos. Esta amalgama de estilos determinará que hasta época reciente se haya podido dudar de la autoría de Vicente López en estas obras<sup>4</sup>.

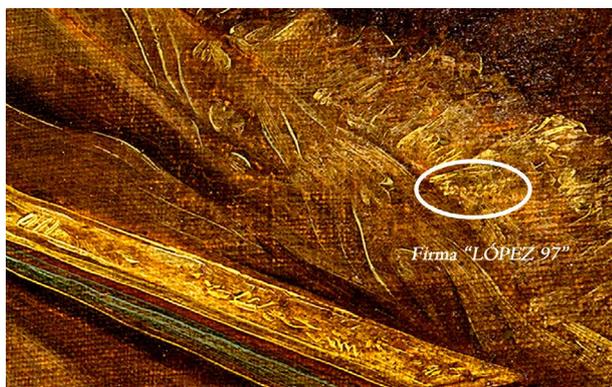
## 3. AUTORÍA: LA FIRMA Y LA FECHA DE LA PINTURA

Hay que destacar que, entre los estudios realizados para determinar la autoría de la pintura se determinó someterla a una intervención de limpieza para poder apreciar mejor sus recursos técnicos y también mejorar su conservación<sup>5</sup>. La eliminación parcial de los barnices oxidados y oscurecidos permitió una óptima observación de la calidad pictórica y debido también a la transparencia del estrato pictórico se detectó en la puntilla del delantal de la dama la grafía “LÓPEZ 97”, a una escala muy reducida y de una forma poco resaltada. No obstante, si bien la firma, cuando existe, es un elemento fundamental para la autenticación de obras, también debe ser corroborada por los restantes estudios de estilo, iconografía, técnica, cronología y originalidad y debe estar integrada en el mismo

estrato de la capa pictórica original, como es el caso.

El descubrimiento de la fecha, aunque de manera abreviada, sitúan a la pintura en el año 1797. De lo que se deduce que Vicente López tenía 25 años cuando pintó este retrato con una maestría indiscutible. El artista pintaba entonces en la Catedral de Valencia, era Académico de mérito de San Carlos y en 1799 llegaría a ser allí Teniente Director de Pintura, con tan sólo 27 años. Sin embargo, no se tienen conocimientos de un posible viaje de Vicente López a Cádiz, pero no puede olvidarse que Goya realizó algunos viajes a Andalucía, en concreto estuvo en la citada ciudad, durante los años 1793, 1796 y 1797, fecha esta última de la realización de la pintura, ignorándose si pudo haber algún contacto entre Vicente López, Goya y la familia del Marqués de Villavelviestre.

Es muy curiosa la aportación que hace Elías Tormo cuando afirma que han sido muchos los retratos atribuidos a Goya erróneamente, especialmente aquellos coetáneos a la segunda época del pintor aragonés, es decir entre 1788 y 1800<sup>6</sup>, años en los que también estaba trabajando intensamente Vicente López. Por las fechas en las que está datado el lienzo, en 1797,



*Fig. 2. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle de la firma "López 97", indicándose su localización en la puntilla del delantal mediante una elipse de color blanco.*

Goya había evolucionado hacia una pintura de pincelada más suelta —*Los Caprichos* los realiza a partir de 1793—, para nada academicista. En cambio, el estilo de Vicente López sí lo es, al estar influenciado por Maella y por Mengs<sup>7</sup>, aunque en sus últimos años el artista tenderá hacia un tratamiento algo más romántico en sus pinturas.

#### 4. LA PROCEDENCIA DE LA PINTURA: DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA Y ARCHIVÍSTICA

La pintura objeto de estudio forma parte, como ya se ha comentado, del patrimonio de la familia de los marqueses de Villavelviestre. La obra ha ido pasando de generación en generación, lo que autentifica su procedencia e historicidad. Las referencias más cercanas que se tienen sobre el legado de esta pintura afirman que fue el V marqués de Villavelviestre, Don Cayetano Díaz Trechuelo y Ostmann, casado con Doña Felisa Aguirre y Fernández de Rivera, quién dona la pintura a su única hija Doña M<sup>a</sup> Concepción Díaz Trechuelo y Aguirre, natural de Huévar, como regalo de boda cuando se casó con Don Felipe de Acuña y Robles, nacido en la ciudad de Baeza. Los esponsales tuvieron lugar en la ciudad de Sevilla el día 26 de noviembre de 1884. El matrimonio tuvo ocho hijos, cuyos descendientes son los actuales propietarios.

El punto de referencia de este apartado se apoyó en los análisis estilístico e iconográfico realizados antes de la aparición de la fecha y de la firma. Estos datos estéticos arrojaban una posible cronología de la obra, que podía establecerse alrededor de la última década del siglo XVIII y ser coetánea a la creación del título del Marquesado de Villavelviestre, otorgado por el rey Carlos III en 1768, como se demostrará más adelante.

La investigación se dirigió, en consecuencia, al Archivo Histórico Provincial de Cádiz, ya que, según los propietarios de la pintura, el I marqués

de Villavelviestre residió y murió en esa ciudad. Efectivamente, en las dependencias de la citada institución se localizó su testamento<sup>8</sup>, del que se pueden extraer datos muy interesantes para la historia de la familia y una posible identificación de la propia dama retratada. El documento afirma las siguientes circunstancias de la vida de don Pedro Tiburcio Trechuelo Díaz de la Yedra,

- Dice ser natural de Quintana de Valdivieso, en el arzobispado de Burgos, pero en esos momentos, era vecino de la villa del Puerto de Santa María y residente en Cádiz.
- Se declara hijo legítimo de D. Pedro Simón Trechuelo y de Doña Casimira de Porras, ambos difuntos.
- Afirma haberse casado con Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre, en el mes de febrero del año 1761. Con ella tuvo dos hijos: el primero Pedro Manuel, que murió con corta edad y el segundo y heredero, José Trechuelo de la Yedra Valenciano y Aguirre, que tenía once años de edad en esas fechas.
- Afirma ser maestrante de la Real Maestranza de Caballería de la ciudad de Sevilla.
- Declara que fue el rey Carlos III quien le otorgó el marquesado de Villavelviestre, en el año 1768.
- Por último, pide ser enterrado en la iglesia del convento Casa Grande de San Francisco de la Observancia, en la ciudad de Cádiz

El documento está fechado en Cádiz, el 10 de julio de 1777 y lo dictó el primer marqués de Villavelviestre estando enfermo en cama, dos días antes de morir.

##### 5. LA TEMÁTICA: EL POSIBLE RETRATO DE LA I MARQUESA VIUDA DE VILLAVELVIESTRE

Por la aportación que hace el testamento a la cronología del I Marqués de Villavelviestre se plantea la hipótesis de que la figura representada en la obra pudiera tratarse de Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre, I marquesa de Villavelviestre. Al estar firmado el lienzo en el

año 1797, Vicente López la podría haber retratado veinte años después de haberse quedado viuda. Es interesante destacar la comparación de este retrato, objeto de estudio, con el realizado por Francisco de Goya a la Marquesa Viuda de Villafranca, Dña Maria Antonia Gonzaga. Los dos cuadros reproducen retratos de damas de medio cuerpo, sentadas y con un atuendo muy similar siguiendo la moda de la época. En ambos casos, está constituido por un vestido de faldas voluminosas que se completa con una pañoleta cruzada bajo el pecho y sujeto por una lazada de satén. Las dos aristócratas presentan un peinado ahuecado de cabellos rizados, adornado por un tocado de raso y sostienen un abanico cerrado entre sus manos.

Si se tiene en cuenta la datación de hacia 1795 para el retrato que hizo Goya de la Marquesa Viuda de Villafranca, según aparece en la ficha del Museo del Prado, resulta muy importante el descubrimiento del año de 1797 como fecha de ejecución de la pintura de la posible I marquesa de Villavelviestre, para plantear la hipótesis de que Vicente López pudo conocer el retrato de Goya y sentirse influido por él; o bien las similitudes de composición podrían ser debidas a una posible relación que pudieron tener ambas señoras, viudas y marquesas, al formar parte de la nobleza de la época.

La fisonomía de la posible I Marquesa de Villavelviestre es la de una señora mayor, con perfil girado hacia su izquierda y sentada, posiblemente, sobre un escabel oculto por la amplitud de las telas de sus ropajes. La figura muestra cabellos grises ondulados y empolvados, peinados con raya al medio y recogidos por detrás en moño al gusto de la época, que adorna con un tocado en forma de lazo del que cuelga un rizado velo de seda, embellecido con una labor similar a la pañoleta. Completan su aderezo unos pendientes de oro en forma de lágrima con piedra azulada y ocho brillantes incrustados en ella; y también un abanico cerrado en

su mano derecha. Aparece engalanada con un voluminoso vestido de color violáceo y puños adornados con encajes de volantes bordados en blanco. Su vestimenta se adereza con una pañoleta de seda transparente sobre los hombros, salpicada de pequeñas flores bordadas y rematada con triple lazo de raso; esta prenda se entrecruza y se sujeta debajo del pecho con una lazada de satén de la que cuelga un medallón con el escudo de los carmelitas calzados, pintado en su interior y remarcado por un entrelazado filo de oro en relieve. Igualmente, atado a la cintura posee un delantal decorado con listas verticales de triple lazos de seda y moteado con pequeñas bordadas; esta prenda se guarnece a todo su alrededor con un volante de puntilla calada similar a la existente en los puños y se arremete graciosamente, adaptándose perfectamente entre los dobleces de las vestiduras.

A finales del siglo XVIII, la indumentaria de la nobleza española se hizo eco de una influencia proveniente del traje popular madrileño: el “majismo”. Como se puede apreciar en los cartones realizados por Goya para la Real Fábrica de Tapices de los años 70, esta usanza convive con la moda internacional<sup>9</sup>. Este hecho se observa en obras como *La gallinita ciega* o *La vendimia*. Los habitantes de los barrios de Madrid, entre los que se encontraban las majas, usaban vestidos de distintas piezas. Las mujeres llevaban un “jubón” o chaqueta y sus mangas eran largas y estrechas con una bocamanga con bordados. La falda llamada “guardapiés” dejaba ver los tobillos, las medias y los zapatos. El pelo quedaba recogido con una cofia y una redecilla. En muchas ocasiones, se utilizaban delantales como adorno, que reposaba encima de la basquiña oscura. La posible I marquesa de Villavelviestre sigue esta moda, pues aparece representada con cofia, redecilla, pañoleta, chaqueta que deja asomar los encajes de la camisa y delicado delantal sobre la falda.

El “majismo” estuvo vigente desde 1777 hasta unos años posteriores a la Revolución Francesa de 1789. A partir de su estallido, se produjo un cambio profundo en la vestimenta europea. Si anteriormente, como se ha expuesto, estaba vigente la moda rococó francesa, caracterizada por tontillos hiperbólicos (*robe á la française*), que configuraban una cintura muy estrecha mediante severos corsés, amplios escotes y faldas ampulosas, repletas de enaguas almidonadas, a partir 1805 se producirá una tendencia a la simplificación de las formas. Aparecen los trajes neoclásicos, de estilo camisero, mucho más comedidos en colores y formas, abandonando la complicación anterior y manteniendo una cierta reminiscencia grecolatina. Surge así el traje de corte imperial, confeccionado de una sola pieza, de una línea clara y tubular, (*robe in chemise*)<sup>10</sup>.

## 6. ESTUDIO DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Esta pintura tiene unas dimensiones de 91 x 76 cm y está ejecutada al óleo sobre tela de lino, de trama media, tejida según modelo de tafetán. Presenta una preparación original de grosor medio, compuesta de sulfato de calcio y cola animal y sobre ella se aprecia una mano de imprimación oleosa de tono rojizo, que coincide con las características técnicas de Vicente López, entre las que sobresalen el dominio del dibujo y la paciente elaboración de sus preparaciones, ejecuciones y acabados.

El retrato de la supuesta I Marquesa de Villavelviestre muestra una técnica de ejecución realizada con una paleta limitada de colores vivos<sup>11</sup>, que aparecen aplicados de forma bastante fluida, ocasionando una delgada película al estar diluidos con cantidad de aglutinante, exceptuando las zonas iluminadas, los bordados y las carnaciones, en los que la pasta pictórica se hace más densa para dar plasticidad al retrato, proporcionar una consistencia realista al traba-



*Fig. 3. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian la técnica de ejecución de las carnaciones, así como la construcción pictórica del peinado y el modelado del tocado y del rizado velo de seda. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*



*Fig. 4. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle del abanico cerrado que sostiene con su mano derecha, en el que puede apreciarse las delicadas líneas verdosas del país y las pinceladas decorativas de la guarda superior. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*

jado encaje de las telas y conseguir la apariencia y morbidez de la carne. Las carnaciones están elaboradas a partir de un medio tono agrisado, aplicado para definir las zonas en penumbra de las cejas, barbilla, labio superior, cuello y mitad inferior de la mano, y por la superposición de una pintura empastada bastante uniforme, de tono ocre rosado, que completa todo el rostro, manifestándose en ella las huellas del pincel de forma tenue. Sobre esta se funden los sonrosados tonos de las mejillas y se aplican veladuras más oscuras para intensificar las sombras existentes en la nariz y en los ojos. Estos últimos se abren mediante una sutil línea roja que les da forma, posteriormente oscurecida para indicar el sombreado de las pestañas, enmarcando también el verdoso iris y las negras pupilas, en las que destacan pequeños toques puntuales de color blanco para avivar su brillo. Las cejas se materializan con sendas pinceladas pardas trazadas sobre el medio tono, que se adelgazan hacia sus extremos.

El peinado se ejecuta con una fina base de tonalidad grisácea semitransparente, ensombrecida hacia su zona izquierda; sobre éste se aprecian breves pinceladas más claras que enmarcan el rostro y otras que se oscurecen gradualmente hacia el tocado, que se muestra embellecido con bordados ejecutados a punta de pincel. Los pendientes de oro están realizados sobre una base neutra ovalada sobre la que destacan unas líneas trenzadas más densas de color dorado y pequeños golpes circulares incrustados sobre la base azulada de la gema.

La mano derecha muestra una configuración similar a la carnación del rostro, apreciándose una silueta rojiza que define los dedos pulgar e índice. Sostiene un abanico, pintado sobre el tono violáceo del vestido, con el varillaje cerrado, insinuado por unas finísimas y largas pinceladas doradas denotando su silueta, al igual que la plegada crepelina del país, sugerida por cuatro delicadas líneas verdosas. Destaca la

decoración dorada de la guarda superior, conformada por dos largas pinceladas exteriores que encuadran a otras más pequeñas, dispuestas horizontal y aleatoriamente reproduciendo un minucioso trabajo decorativo.

El vestido de color violáceo está realizado con pintura fluida que deja transflorar el rojizo de la imprimación influyendo así en el colorido final de las telas y en el conjunto de la composición, percibiéndose a la vez la trama del lienzo tejido en tafetán, que le sirve de soporte. La construcción de los pliegues de la vestimenta se resuelve con el propio juego de luces y sombras, intensi-



*Fig. 5. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian los plegados del vestido contruidos a partir de un juego de luces y de sombras ejecutadas con finas veladuras oscuras y pinceladas pastosas de color claro para intensificar la luminosidad de las aristas. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*

ficando los tonos nebulosos con veladuras más oscuras y las zonas iluminadas con pinceladas más pastosas, que dejan una tenue rebaba ocasionada por el discurrir del pincel.

El chal y el delantal presentan una ornamentación parecida con una factura similar, mostrando unas transparencias conseguidas con pintura fluida y realizadas, posiblemente, sobre una primera base del mismo tono violáceo del traje, revelando diferentes matices que van desde el violeta al verdoso y al blanco, dependiendo de la iluminación del plisado que muestran estas prendas. En el chal predominan los bordados de pequeños ramilletes de flores en las zonas iluminadas, realizados en blanco y a punta de pincel con pintura empastada para emular el relieve de estos adornos; en las sombras proyectadas por el plegado prevalecen las tonalidades más lisas y oscuras. Su ornamentación se completa en el borde exterior con tres ribetes de seda materializados con largas pinceladas en los que alternan la pintura fluida de los medios tonos con la empastada de las luces, realizadas con tripletes paralelos más cortos que intensifican los puntos de máxima luminosidad. El delantal



*Fig. 6. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian las transparencias de la seda del chal y los bordados de pequeños ramilletes de flores, realizados a punta de pincel con pintura empastada. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*

muestra el mismo tipo de trabajo pictórico que la pañoleta, aunque tiene algunas variaciones con respecto a ésta, plasmadas en los adornos de triples cintas de raso, que en este caso se disponen verticalmente formando una serie repetitiva por toda la prenda y en el ondulado volante de puntillas que guarnece todo su perímetro. Elementos realizados con los mismos tipos de trazos.

El ornamento de la vestimenta se completa con el adorno de los puños de la camisa, constituido por una puntilla bordada de encaje transparente realizada con una sutil película de pintura muy traslúcida que deja aflorar el color carne de la mano. Sobre ella se disponen pequeños y vibrantes brochazos de pintura empastada para reproducir el típico calado de este tipo de tejidos.



*Fig. 7. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecia el virtuosismo pictórico de la puntilla de encaje que asoma por la bocamanga de la chaqueta, dejando transparentar las carnaciones de la mano. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).*



*Fig. 8. Izquierda: Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Óleo sobre lienzo. 1797. Colección particular, Sevilla. Derecha: Francisco de Goya, Marquesa viuda de Villafranca. Museo Nacional del Prado. Madrid.*

## 7. CONCLUSIÓN

Después de las diversas investigaciones emprendidas para despejar la autoría de la pintura objeto de estudio, se puede autenticar este retrato como una obra salida de la paleta del pintor Vicente López, corroborada por la aparición de la grafía *LOPEZ 97*.

Por otra parte, se apunta como una probabilidad bastante elevada el que esta pintura represente el retrato de la I Marquesa Viuda de Villavelvies-  
tre, Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre.

Al quedar documentada la historia del citado Marquesado se constata una clara concordancia entre la fecha inscrita en la propia obra y la cronología de los datos archivísticos aportados. Por otra parte, consideramos que se trata de una obra de Vicente López influida por el estilo de Goya, por la semejanza compositiva que tiene este retrato con el de la Marquesa Viuda de Villafranca, Dña Maria Antonia Gonzaga, realizado por el pintor aragonés unos años antes.

### NOTAS

<sup>1</sup>LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pág. 174.

<sup>2</sup>HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Goya en Sevilla". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 17 (1946), pág. 319.

<sup>3</sup>SALAS, Xavier de: *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 al 1977*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1978, págs. 33-34.

<sup>4</sup>DÍEZ, José. Luis: *Vida y obra de Vicente López. Catálogo razonado*. Vol. II Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pág.180.

<sup>5</sup>La obra fue intervenida por el restaurador Juan Luis Coto Cobo en el año 2011. El informe apunta que la obra había sido reentelada a mediados del siglo xx, por lo que el lienzo presenta bordes perdidos o cortados.

<sup>6</sup>TORMO, Elías: "Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica". En: *Varios estudios de Artes y Letras*. Madrid: Impr. Viuda e hijos de M. Tello, 1902, XIII, pág. 121.

<sup>7</sup>DÍEZ, José Luis: *Vida y obra de Vicente López...* Op. cit., Vol. 1, pág. 240.

<sup>8</sup>Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Sección de Protocolos Testamentarios. Notaría 6. Ante Bernardo de la Calle. Testamento 15-7-1777, s.f.

<sup>9</sup>LEIRA SÁNCHEZ, Amelia: "El vestido y la moda en tiempos de Goya". En: *Textil e indumentarias: materias, técnicas y evolución* [Recurso electrónico], Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 2003, págs. 205-219.

<sup>10</sup>MARCOS FERNÁNDEZ, Ainhoa: *Vestimenta del siglo XVIII en el Museo del Traje* [recurso electrónico] Colegio Europeo Madrid, 2009, pág. 35. En SOUSA CONGOSTO, Francisco (coord.). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ed. Istmo, 2007, pág. 171 .

<sup>11</sup>LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias...* Op. cit., pág. 241.