

<https://doi.org/10.24245/drm/bmu.v67i6.9325>

## La familia de Carlos IV (segunda parte)

### *The family of Carlos IV (second part).*

Pablo Campos Macías

*...de un signo de malignidad a un símbolo estético  
o un remedio medicinal casero*



**Figura 1.** María Josefa de Borbón, hermana de Carlos IV. *La Familia de Carlos IV*, Goya, 1800, Museo del Prado, Madrid, España.

Profesor de la Facultad de Medicina de León, Universidad de Guanajuato. Dermatólogo, Hospital Aranda de la Parra, León, Guanajuato, México.

**Recibido:** febrero 2022

**Aceptado:** febrero 2022

**Correspondencia**

Pablo Campos Macías  
camposdoctor@gmail.com

**Este artículo debe citarse como:**  
Campos-Macías P. La familia de Carlos IV (segunda parte). *Dermatol Rev Mex* 2023; 67 (6): 888-892.

*La familia de Carlos IV* es una pintura que formó parte de una serie de retratos reales iniciada por Goya en septiembre de 1799; forma parte de la colección del Museo del Prado, una obra en la que a primera vista se aprecia el manejo magistral de los pinceles de Goya y la fidelidad con la que plasma la fisonomía de las personas. Hay un detalle en esta pintura que la hace muy peculiar: una pigmentación negra circunscrita en la región temporal derecha de la infanta María Josefa, hermana del Rey Carlos IV (**Figura 1**). Se ha argumentado desde una perspectiva médica que se trataba de una dermatosis; posibilidades diagnósticas: una queratosis seborreica, lesión benigna y, más frecuentemente, por su pigmentación negra, la posibilidad de un melanoma maligno.

Es muy factible que los dermatólogos emitamos posibilidades diagnósticas erróneas si no realizamos un análisis exegético de la obra. Hay que considerar que la pintura de Goya refleja el convulso periodo histórico que vivió, su entorno cultural y costumbres de la época, tener en cuenta que su obra pictórica siempre fue interpretada de una forma personal y original, para efectuar una revisión de los retratos que pintó.

Hay varias pinturas en las que hace evidente la presencia de una imagen similar en el rostro de sus modelos, dos de ellos corresponden a María Luisa de Parma (Parma, 1751-Roma, 1819), esposa del rey Carlos IV, mujer astuta y ambiciosa, que ejerció una enorme influencia sobre su débil esposo, interviniendo en la política de su tiempo.

En una de estas obras, realizada en 1789, óleo de 152 x 110 cm, que se exhibe en el Museo del Prado (**Figura 2**), Goya representa a la reina vistiendo un rico traje bordado de ajustado corpiño y gran escote cubierto de tules. Mangas cortas que dejan al descubierto los brazos. En la mano derecha un abanico y al pecho la insignia de la orden de María Luisa. Abultado peinado de grandes rizos y enorme sombrero de cintas y plumas. Fondo de cortinaje verde y al lado, sobre



**Figura 2.** Reina María Luisa de Parma, Goya, 1789. Museo del Prado, Madrid, España.

una mesa, manto de armiño y corona real. Resalta en el rostro una mancha negra, redondeada, de límites muy precisos, en la sien izquierda.

En otra representación, titulada *La reina María Luisa con tontillo*, un óleo sobre lienzo de 205 x 132 cm, de la colección del Museo del Prado de Madrid, pintada en 1789 (**Figura 3**), la reina viste de tontillo, moda que deriva del guardainfante del siglo XVII, con una falda achatada, una escofieta de gran tamaño, con encajes, cintas, plumas y adorno de diamantes. Se hace evidente, al igual que en la obra previa, una mancha oscura con las mismas características en la región temporal izquierda.

No formando parte de la familia de Carlos IV, Goya realizó la misma ilustración en el retrato de doña María del Pilar Cayetana de Silva y Álvarez de Tolero y Silva Bazán (1778-1802), en 1797, un óleo sobre lienzo de 210 x 149.3 cm, perteneciente a la Hispanic Society of America, en Nueva York. Se observa a la duquesa de Alba vestida de luto, un traje de fajín color rojo atado a la cintura, las mangas adornadas con detalles dorados, su rostro inexpresivo se caracteriza por unos ojos grandes y oscuros y las mejillas ligera-



**Figura 3.** Reina María Luisa con tontillo, Goya, 1789. Museo del Prado, Madrid, España.

mente pintadas a la moda de la época. Resalta, en la región temporal derecha, junto al extremo de la ceja, una mancha negra similar.

Antes de emitir cualquier consideración diagnóstica en relación con estas imágenes es importante ubicarnos en el mundo de Francisco José de Goya, su entorno cultural, costumbres, y resaltar que su obra pictórica, siempre interpretada de una forma personal y original, guarda un rasgo subyacente de naturalismo, del reflejo de esa realidad.

Bajo esa perspectiva cabe resaltar dos elementos que, sin ser exclusivos de su época, sí repercutían en el comportamiento de su entorno social: las grandes epidemias de viruela que periódicamente y desde épocas muy remotas azotaban las poblaciones, una de las más devastadoras, la ocurrida en la Europa del siglo XVIII. Un proceso infeccioso manifestado por una dermatosis generalizada que en la mayoría de los enfermos que lograban sobrevivir dejaba, sobre todo en

la cara, cicatrices muy evidentes que lastimaban su autoestima por el resto de su vida. Es en esta época y por este motivo que se inició el uso de parches realizados de terciopelo o seda negra, colocados en diferentes sitios de la cara para disimular las cicatrices más grotescas, si bien existió un descenso de las epidemias posterior al descubrimiento de la vacuna por Jenner en 1796, su utilización continuaba en la época de Goya para disimular las secuelas de la enfermedad.

La familia del rey Carlos IV no estuvo exenta de la pandemia: Gabriel de Borbón, su hermano, falleció de viruela en 1788; pocos días antes su esposa, la Infanta María Victoria de Portugal, y su hijo recién nacido sucumbieron al mismo mal. A esta pena se agregó al Monarca el fallecimiento, por el mismo padecimiento, de su hija María Teresa, de apenas tres años en 1795.

No hay evidencias de que la Infanta María Josefa, su hermana y su esposa, la Reina María Luisa de Parma, padecieran viruela para justificar el uso de los parches, representados en las pinturas de Goya; cabe mencionar la existencia de representaciones, de la misma época, de la reina María Luisa sin ninguna imagen similar en el rostro, lo que descarta una dermatosis o el uso del parche para disimular secuelas del mal.

Otro de los aspectos a considerar es la innovación estética en esa época de esos parches, sin tener ninguna lesión residual en la piel, con el objetivo de realzar la fisonomía. La localización y el tamaño variaban según la elección de quienes los usaban. Ésta es una posibilidad más factible a considerar en las mujeres retratadas por Goya. Siendo todas aristócratas y parte de la nobleza, hubieran pedido al autor que omitiera estas imágenes en caso de ser manifestación de una enfermedad, permitiendo su representación, lo más factible, por considerarlas un símbolo de sensualidad.

Por último, y si queremos realizar un análisis más completo de posibilidades, existe una tercera

consideración, la evidencia de estos parches colocados “en sienes” para aliviar “el dolor de cabeza”; bajo ellos se aplicaban ungüentos y plantas consideradas medicinales.

Hay evidencia de su uso en diferentes partes del mundo, en la Nueva España se colocaban tanto con fines estéticos como medicinales, a tal grado que la Real Academia Española los ha integrado bajo el rubro de “chiqueadores”:

La Real Academia Española define como chiqueadores: 1. *Rodajas de carey que se usaban antiguamente en México como adorno femenino.* 2. *Rodajas de hierbas o de papel, como de una pulgada de diámetro, que, untadas de sebo u otra sustancia, se pegan en las sienes como remedio casero para los dolores de cabeza.*

María Moliner, en su Diccionario del uso del español, define como chiqueadores: 1. *Rodajas de carey que usaban antiguamente los mexicanos como “adorno”.* 2. *Cada una de las rodajas pequeñas de papel u otro material, untadas de sebo o sustancia semejante, usadas a modo de parche en las sienes para curar el dolor de cabeza.*

En la Nueva España su utilización fue muy difundida con fines medicinales, se usaban rodajas de hierbas o de papel de aproximadamente una pulgada que se colocaban en las sienes; entre los remedios para utilizarlos estaba la albahaca, el pápalo, menta, lavanda, papa, cebolla, entre otros.

Existen obras pictóricas que dan testimonio de su uso en nuestro continente, una de ellas, de autor desconocido, es la de María Francisca Esquivel y Vargas, cuarta de catorce hijos de don Antonio Esquivel y Vargas, acaudalado comerciante y agricultor de Salvatierra, y de Ana María Serruto Nava. María Francisca nació el 15 de agosto de 1768 y tomó el hábito de recoleta en el Sagrado Convento de Santa Brígida en la

Ciudad de México el 3 de abril de 1786. En una representación pictórica (**Figura 4**) se observan en los recuadros superiores los escudos de las familias materna y paterna y a María Francisca con un vestido de época y una ostentosa joyería en la que predominan las perlas; es evidente en la región temporal derecha una mancha negra, ovalada, bien limitada, incluso realizada, que pudiera ser en primera instancia un complemento estético.

Francisco José de Goya y Lucientes vivió 82 años; su arte supone uno de los puntos de inflexión que entre los siglos XVIII y XIX anuncian la pintura contemporánea y es precursor de algunas de las vanguardias pictóricas del siglo XX, especialmente el expresionismo; por



**Figura 4.** María Francisca Esquivel y Vargas, autor desconocido, siglo XVIII.

todo ello, se le considera uno de los artistas españoles más relevantes y uno de los grandes maestros de la historia del arte mundial. Su obra es un testimonio pictórico de la época en que vivió, por lo que la posibilidad de realizar una interpretación más fiel de sus representaciones obliga al espectador a adentrarse en su contexto histórico. Falleció el 28 de marzo de 1828; sus restos reposan en la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, España.

## BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

1. Campos P. La familia de Carlos IV (primera parte). *Dermatol Rev Med* 2023; 67 (6): 884-887. <https://doi.org/10.24245/drm/bmu.v67i6.9324>.
2. Ravin JG. Melanoma? Or Makeup? *West J Med* 1996; 164 (2): 182.
3. Korichi R, Pelle-de-Queral D, Gazano G, et al. Why women use makeup: implication of psychological traits in makeup functions. *J Cosmet Sci* 2008; 59 (2): 127-37.
4. Moliner M. *Diccionario del uso del Español*. 4ª ed. España: Editorial Gredos, 2016: 555.

