

## GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800). UN PINTOR ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA<sup>1</sup>

GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800). A PAINTER STRADDLING  
SPAIN AND AMERICA

*Jesús López Ortega*  
Investigador independiente  
jesuslopezortega@hotmail.com  
ORCID: 0000-0001-6924-6189

Recibido: 19/02/2021. Aceptado: 20/05/2021

Cómo citar: López Ortega, Jesús: "Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800). Un pintor entre España y América", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 119-224. Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)  
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.6>

**Resumen:** A día de hoy, la figura de Ginés Andrés de Aguirre carece de un exhaustivo estudio monográfico que abarque de forma completa toda su trayectoria artística. Han pasado más de cuarenta años desde que José Luis Morales y Marín publicase el único trabajo en conjunto que se conoce sobre el pintor. Desde entonces, las investigaciones que se le han dedicado han sido parciales y, a excepción de unas pocas, apenas se han ocupado de aspectos cruciales de su carrera. Este trabajo intenta, con los límites impuestos, paliar en gran medida esta falta. Con un importante acopio de material de archivo inédito y el estudio e interpretación de documentos, fuentes y publicaciones, se abordan las dos etapas cruciales en las que ha quedado constituido su periplo vital: España y México; recogiendo una gran parte de sus obras documentadas e incorporando otras, que se han podido ir sumando a su catálogo.

**Palabras clave:** *Pintura; siglo XVIII; Ilustración; México; Corte; retratos, tapices.*

**Abstract:** Up to now there has been no study looking systematically at the complete career of the artist Ginés Andrés de Aguirre. Forty years have now passed since José Luis Morales y Marín published the only known work on the painter as part of a wider study. Since then, only partial attention has been paid to him and rarely dealing with the crucial aspects of his career. This study, constraints permitting, aims to step into this gap. Drawing from a large store of previously unpublished material and the study and interpretation of documents, sources and publications, it concentrates on the two crucial stages in his particular artistic odyssey: Spain and Mexico; culling all known works and adding others to his catalogue.

**Key words:** *Painting; eighteenth century; Enlightenment; Mexico; Court; portraits, tapestries.*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref. PGC2018-094432-B-I00).

*Ceán Bermúdez no incluyó a Aguirre en sus biografías, seguramente porque no incluía nunca a los vivos en el año 1800, y porque él creía vivo a Aguirre sin duda, que por entonces debió de morir en Méjico [...] De otro modo la pretensión de Ceán sería inusitada, pero tendenciosa, y ciertamente no lo es [...]*  
(Tormo, 1923 [reed. 1949: 2])

En 1923, el insigne historiador Elías Tormo dedicó un estudio monográfico al pintor Ginés Andrés de Aguirre<sup>2</sup>. Con fluida pluma y un puñado de datos, en su inmensa mayoría recogidos de fuentes literarias y de investigaciones llevadas a cabo por él mismo, incluyendo alguna noticia inédita como su acta de bautismo, abrió un camino que parecía presagiar el inminente redescubrimiento de su figura. No fue así. Hasta el día de hoy, los estudios dedicados al pintor se pueden contar con los dedos de las manos y, a excepción de unos pocos, el resto están integrados dentro de obras de carácter general.

Tormo incluyó en su texto las únicas fuentes que disponía para su estudio: lo escrito por Manuel Ossorio y Bernard en las dos ediciones de su *Galería biográfica*<sup>3</sup>, lo recogido por Andrés Baquero Almansa en su *Catálogo*, que seguía al anterior en todo<sup>4</sup>, y la breve referencia que hace de él Robert Henry Lamborn<sup>5</sup>; obras escritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De lo reunido hasta aquí, el grueso de las noticias procedía de Ossorio y Bernard. A través de él, se sabe que era natural de la villa de Yecla en Murcia, donde, según dice, nació en 1731 y desde donde se trasladó muy joven a Madrid. Cita su condición de discípulo de la Academia de San Fernando y su participación en los primeros premios celebrados en ella, incluyendo la obtención, con errores, de algunos de ellos; su nombramiento como pensionado por la Pintura y la ejecución de varias obras que hizo para la docta corporación. Señala su fecundidad como pintor, citando, a través de una ya conocida carta en verso, los numerosos retratos que hizo del rey Carlos III y las pinturas que realizó para la parroquia de Santa Cruz en Madrid. En su segunda edición, añadió que se trasladó a México en 1785 como primer director de la Academia de San Carlos. A estas noticias, Baquero incorporaría que su verdadero nombre era Ginés de Andrés y Aguirre y yerró al señalar que su traslado a México se debió a la intercesión de su paisano el conde de Floridablanca. Mientras que Lamborn, citándolo como José Ginés de Aguirre, sólo indicaba que en México había ejecutado la decoración al fresco del Sagrario Metropolitano de la catedral.

El ilustre investigador se habría de olvidar de las obras que el pintor ejecutó en Madrid para las cuatro pechinas de la bóveda de la sacristía de la iglesia del convento de los Trinitarios calzados, el cuadro que realizó para la iglesia del convento de la Encarnación o las pinturas destinadas a los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General, según las noticias recogidas por Antonio Ponz

<sup>2</sup> Tormo y Monzó, 1923 [reed. 1949].

<sup>3</sup> Ossorio y Bernard, 1868-1869 (reed. 1883-1884), tomo I.

<sup>4</sup> Baquero Almansa, 1913.

<sup>5</sup> Lamborn, 1891.

en su *Viage de España*<sup>6</sup>; y no tendría conocimiento de lo que escribió Manuel Revilla en su obra sobre *El arte en México*, donde indicó que había visto un *San Nicolás* de su mano y señaló los asuntos que pintó el murciano al temple (sic) en los cuatro compartimentos de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario, hoy en día desaparecidos<sup>7</sup>, o de la “Virgen de medio cuerpo en un nicho [...]” al estilo del padre Pozzo que, aun siendo de poca calidad, había visto José Bernardo Couto<sup>8</sup>.

No obstante, Elías Tormo abrió la investigación a la faceta del arte de Aguirre que más laureles le ha granjeado: su condición de pintor de la fábrica de tapices de Santa Bárbara. Con los antecedentes puestos en las escasas noticias recogidas en el libro de Cruzada Villaamil<sup>9</sup>, en su obra sobre la colección de tapices de la Corona, que firmó junto a Francisco Javier Sánchez Cantón en 1919, y en la *Cartilla* que, precisamente ese año, le dedicó al real sitio del Pardo, se sumergía en la obra del murciano, analizando el contenido de los inventarios de pinturas de la fábrica<sup>10</sup>. Un material que años después llegaría a ampliar la investigadora alemana Jutta Held con documentación inédita, transcrita tiempo después por José Luis Morales y Marín<sup>11</sup>, y un catálogo, no del todo exacto, de su producción, en una obra que ha quedado para los anales en el estudio del género<sup>12</sup>. Un aspecto de su pintura que ha venido a esclarecer más recientemente, desde otros parámetros, José Luis Sancho Gaspar<sup>13</sup>.

El primer estudio monográfico en conjunto de su vida y obra, con un catálogo de su producción, no llegaría a ver la luz hasta 1978, cuando Morales y Marín realizase una síntesis de todo lo publicado hasta el momento<sup>14</sup>. El investigador incorporaría el expediente personal del pintor conservado en los fondos del Archivo de Palacio y lo publicado años antes por Diego Angulo Iníiguez, en un artículo insuperable a la hora de trazar la historia de la Academia de San Carlos en México<sup>15</sup>, así como la guía de su archivo recopilada por Justino Fernández<sup>16</sup> y las noticias sueltas que llegó a recoger Genaro Estrada en el archivo de la Academia de San Fernando<sup>17</sup>. Sería preciso recoger aquí, por su singularidad, el trabajo monográfico que le dedicó Carmen Rodríguez de Tembleque en su tesis de licenciatura, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1985, que en esencia recoge todo lo conocido hasta la fecha<sup>18</sup>.

<sup>6</sup> Ponz, 1776 (reed. 1787), tomo V.

<sup>7</sup> Revilla, 1893.

<sup>8</sup> Couto Pérez, 1872.

<sup>9</sup> Cruzada Villaamil, 1870.

<sup>10</sup> Tormo y Monzó / Sánchez Cantón, 1919; Tormo y Monzó, 1919.

<sup>11</sup> Morales y Marín, 1991; y 1996.

<sup>12</sup> Held, 1971.

<sup>13</sup> Sancho Gaspar, 2002.

<sup>14</sup> Morales y Marín, 1978, 1986 y 1994a.

<sup>15</sup> Angulo Iníiguez, 1935 (reed. 2002).

<sup>16</sup> Fernández García, 1968.

<sup>17</sup> Estrada Félix, 1935.

<sup>18</sup> Rodríguez de Tembleque, 1985. Sería apropiado citar aquí el estudio en conjunto que le ha dedicado recientemente al pintor González Zymala, 2009: 757-758.

Un año después, la propia Carmen Rodríguez de Tembleque, desde las páginas de *Cuadernos de Arte Colonial*<sup>19</sup>, publicaba la documentación y realizaba un análisis de las pinturas ejecutadas por Aguirre para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid, que ya había recogido con anterioridad en su citada tesis de licenciatura.

Más dilatadas en el tiempo, aunque importantes, han sido las aportaciones del ya desaparecido Alfonso Emilio Pérez Sánchez o lo recogido en su día por Manuel Jorge Aragonese, lo que ha permitido explorar en algunos aspectos interesantes para el conocimiento de su obra<sup>20</sup>.

Más recientemente, Juan Carrete Parrondo y Elvira Villena se sumergían en la documentación relativa a la Academia de San Carlos en México que se conserva en el Archivo General de Indias (Sevilla), donde pormenorizadamente desentrañaban la batalla fratricida que a lo largo de los años sostuvieron por un lado su director general, el zamorano Jerónimo Antonio Gil, y por otro, Ginés Andrés de Aguirre y el resto de los directores particulares de la docta corporación<sup>21</sup>; Pablo Gay-Pobes daba a conocer el cuadro de *San Pedro curando a un tullido que pedía limosna en la puerta del templo de Jerusalén* de Aguirre, destinado al retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Menagaray en Álava, proponiendo como posible comitente al oficial de la primera secretaría de Estado, Eugenio de Llaguno y Amírola<sup>22</sup>; María Teresa Cruz Yábar publicaba la noticia de la intervención del pintor en las obras de pintura de la iglesia de la nueva Colegiata de San Isidro en Madrid<sup>23</sup>; Soledad Cánovas del Castillo y José Manuel de la Mano, centrando respectivamente sus intereses en las figuras de los pintores Antonio González Velázquez y Mariano Salvador Maella, incidían en algunos pasajes de la vida y obra del murciano por la estrecha relación que mantuvo éste en la Corte con los citados artistas<sup>24</sup>; y, más recientemente, Covadonga de Quintana descubría ciertos trabajos de recompostura llevados a cabo por Aguirre para la Real Academia de la Lengua Española<sup>25</sup>.

Finalmente, no se puede concluir este apartado sin referirse a los últimos trabajos llevados a cabo por Jesús López Ortega. Los resultados de la investigación que ha dedicado a la figura de Ginés Andrés de Aguirre se han visto traducidos en tres sugestivos estudios: uno de ellos se sustenta en uno de los pilares capitales de su carrera profesional, su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue discípulo, miembro y profesor<sup>26</sup>; el segundo versa sobre el contenido del inventario de los bienes que el pintor poseyó poco antes de su marcha definitiva a México, donde se daban noticias del estatus económico que llegó

<sup>19</sup> Rodríguez de Tembleque, 1986.

<sup>20</sup> Sobre las aportaciones de Pérez Sánchez (véase bibliografía); Aragonese, 1962.

<sup>21</sup> Carrete Parrondo / Villena, 1990.

<sup>22</sup> Gay-Pobes, 1996.

<sup>23</sup> Cruz Yábar, 2003.

<sup>24</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II; Mano, 2011a; 2011b.

<sup>25</sup> Quintana Bermúdez de la Puente, 2019.

<sup>26</sup> López Ortega, 2017-2018.

a alcanzar en la Corte y de una serie de obras suyas no conocidas hasta la fecha; excusa perfecta para relacionarlas con otras que le atribuye el autor<sup>27</sup>; y finalmente, el tercero, escrito en colaboración con el doctor Carlos Sanz de Miguel, se centra en el estudio de las pinturas para tapices que llevó a cabo junto al pintor Matías Téllez para el cuarto de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. En este estudio se concreta el número de ejemplares que realizó cada uno, la correcta autoría de cada modelo, su identificación con los paños tejidos y una hipotética reconstrucción de la pieza donde campearon en toda forma los tapices ejecutados por sus modelos<sup>28</sup>.

## SU ETAPA ESPAÑOLA (1727-1786)

### NACIMIENTO Y TRASLADO A LA CORTE: SU PRIMERA FORMACIÓN

Ginés Andrés de Aguirre nació en la villa de Yecla (Murcia) a las nueve de la noche del 21 de octubre de 1727. Dos semanas después, el 5 de noviembre, era bautizado en la iglesia de la Asunción, como hijo legítimo de Salvador Andrés y de María Rodríguez, oriundos de la propia Yecla. Fue su padrino José López y testigos, Roque Román Vicente, José Chinchilla y Pascual Carpena<sup>29</sup>.

A propósito de su nombre, Tormo explica en palabras de Fausto Ibáñez, paisano del pintor y autor de una pequeña biografía dedicada a su figura, el porqué del cambio de su apellido materno, Rodríguez, por el siempre utilizado Aguirre, al comentar que ambos apellidos estuvieron en su día unidos y fueron empleados indistintamente tanto uno como el otro por sus naturales, llegando a desaparecer el segundo al verse reducido a un apodo de los Rodríguez<sup>30</sup>. No obstante, en documentos descubiertos para esta ocasión, los nombres de sus padres se inscriben de diferentes formas: su padre como Salvador Andrés de Aguirre o Salvador de Andrés Robisco y su madre como María de Aguirre, María Rodríguez Angulo o María Rodríguez y Aguirre, lo que dificulta poder explicar lo expuesto a partir de la tesis de Ibáñez.

<sup>27</sup> López Ortega, 2018.

<sup>28</sup> López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).

<sup>29</sup> “Ginés, hijo de Salvador Andrés y de María Rodríguez. En la villa de Yecla, en cinco días del mes de noviembre de mil setecientos veinte y siete años, yo don Antonio Marco Azorín, cura de la parroquial de dicha villa bapticé y chriismé a Ginés, hijo legítimo de Salvador y María Rodríguez, vecinos y naturales de dicha villa, el cual nació el día veintinueve del mes de octubre próximo pasado a las nueve de la noche. Fueron sus compadres, José López, vecino de dicha villa, a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones, siendo testigos Roque Román Vicente, José Chinchilla y Pascual Carpena, asimismo de dicha villa, y para que conste lo firmo. Licenciado Antonio Marco Azorín [rubricado]” (Tormo y Monzó, 1923 [reed. 1949: 7]). El testigo Pascual Carpena, debe de tratarse de un familiar político del pintor, pues se sabe que Aguirre tenía familiares residiendo en Murcia que ostentaban el citado apellido: su primo José Aguirre y Carpena, un platero con obrador y negocio de cierta importancia que traspasó en vida a su hijo José; y el hermano de aquél, Miguel, músico de la catedral (Candel Crespo, 1992-1993: 81-82).

<sup>30</sup> Tormo y Monzó, 1923 (1949: 7-8).

Existe constancia de que el matrimonio Andrés Aguirre tuvo dos hijos más, José y María Antonia, de los cuales se ignoran las fechas de sus nacimientos. De José se sabe que se trasladó a la ciudad de Cartagena, donde contrajo matrimonio en fecha incierta, aunque próxima a 1770, con la barcelonesa María Antonia Isaura, hija de Pedro Juan Isaura y de Antonia Matarredonda, con la cual tuvo 6 hijos: Juan, nacido el 13 de junio de 1771<sup>31</sup>, María Antonia, nacida el 22 de febrero de 1773<sup>32</sup>, José, nacido el 9 de junio de 1776<sup>33</sup>, Ana, nacida el 6 de noviembre de 1778<sup>34</sup>, Manuel, nacido el 26 de marzo de 1780, y Joaquina, nacida el 30 de diciembre de 1781. De María Antonia, se registra su presencia en Cartagena desde al menos 1780, pues figuró junto al beneficiado eclesiástico y presbítero Rafael Periano Preso como padrinos de sus sobrinos menores Manuel<sup>35</sup> y Joaquina<sup>36</sup>.

Ginés Andrés de Aguirre debió de tener muy pronto vocación por la pintura. Sin embargo, el yermo panorama pictórico que se extendía ante sus ojos en Yecla<sup>37</sup> provocó que se decidiera su salida a un centro de mayor rigor artístico.

Ossorio y Bernard, en su obra sobre artistas españoles del siglo XIX, señala que se trasladó en su niñez a Madrid<sup>38</sup>. Ahora se sabe que su partida se hizo efectiva a partir de la segunda mitad de 1739, cuando contaba los once o los doce años de edad, y que al año siguiente residía en las casas que Cristóbal Ruiz poseía en la calle de los Ministriles, pertenecientes a la parroquia de San Sebastián<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> *Libro de bautismos del 12 de febrero de 1771 al 26 de enero de 1772*, Cartagena (Murcia), Archivo parroquial de Santa María de la Gracia (en adelante Archivo SMG), f. 106.

<sup>32</sup> *Libro de bautismos del 14 de diciembre de 1772 al 1 de octubre de 1773*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 73.

<sup>33</sup> *Libro de bautismos de 1776*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 74.

<sup>34</sup> *Libro de bautismos del 29 de agosto de 1778 al 16 de junio de 1779*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 68.

<sup>35</sup> “Manuel. En Cartagena, a veinte y siete días de marzo de mil setecientos ochenta, yo don Gerónimo García, theniente de cura de esta parroquial, bautizé solemnemente y chrismé a Manuel de la Resurrección Braulio Juan María Dolores Joaquín Raphael, que nació el día veinte seis de dicho mes a las siete y media de la mañana. Hijo legítimo de don Josef de Andrés, natural de la villa de Yecla, obispado de esta ciudad, y de doña Antonia Ysaura, natural de Barcelona. Abuelos paternos: Salvador de Andrés y doña María de Aguirre, naturales de dicha villa de Yecla; maternos: Pedro Juan de Ysaura y doña Antonia Matarredonda, naturales de Barcelona. Fueron sus padrinos el reberendo don Raphael Periano presbítero y doña María Antonia de Andrés, a quienes adbertí su obligación y parentesco. Testigos, Juan Prieto y Josef Espinosa= Don Gerónimo García Mínguez [rubricado]” (*Libro de bautismos de 1780*, Cartagena (Murcia), Archivo MGC, f. 18).

<sup>36</sup> “Joaquina María. En Cartagena, a treinta de diciembre de mil setecientos ochenta y uno, yo don Gerónimo García, theniente de cura de esta parroquial, bautisé solemnemente y chrismé a Joaquina María de la Concepción Sabina Rafaela, que nació dicho día a las nueve de la mañana. Hija legítima de don Josef Andrés Aguirre, natural de Yecla, y de doña María Antonia Ysaura, natural de Barcelona. Abuelos paternos: don Salvador Andrés y doña María Rodríguez, naturales de Yecla, y los maternos: Pedro Juan Ysaura y Antonia Mata Redondo, naturales de Barcelona. Fueron padrinos Rafael Periano Preso y beneficiado y María Antonia Aguirre, a quienes advertí obligación y parentesco. Testigos, Juan Espinosa y Pedro de Mula= don Gerónimo García Mínguez [rubricado]” (*Libro de bautismos del 20 de octubre de 1781 al 10 de agosto de 1782*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 63).

<sup>37</sup> Delicado Martínez, 1984: 44-45; y 2005.

<sup>38</sup> Ossorio y Bernard, 1868-1869, tomo I: 10.

<sup>39</sup> A mediados de abril de 1764 Aguirre declararía que hacía “más de veinte y quatro años que reside en esta Corte” y “que lo demás de su vida ha residido en dicho su natural”; lo cual implica que su traslado

Se tiene un profundo desconocimiento de su adiestramiento en la Corte. No obstante, ulteriores noticias en el desarrollo de su carrera, permiten tener sospechas de cómo se debió de desarrollar su aprendizaje artístico. Desde su llegada a Madrid tuvo que sortear enormes dificultades económicas que debió de compaginar con su formación. De lo que se deriva, a falta de datos, que no recibió una formación sólida y continua con un profesor de renombre<sup>40</sup>. Se supone que asistió con cierta asiduidad a alguno o algunos de los diversos obradores de pintura que menudeaban en la villa. En estos estudios aprendería los rudimentos de su arte: la preparación de lienzos y su imprimación, moler los pigmentos y mezclarlos, así como tomar experiencia con la técnica del óleo.

Al tiempo que se instruía en los entresijos del oficio, debió de asistir a los estudios gratuitos de dibujo de la Junta Preparatoria<sup>41</sup>, pues a pesar de que oficialmente ingresa en la Academia el 16 de octubre de 1752<sup>42</sup>, figuraba poco después como uno de los discípulos más aventajados de la docta corporación<sup>43</sup>. Este hecho implica que debió de asistir con anterioridad a los estudios de la Junta y que, como a tantos otros alumnos, se le obligó a presentar matrícula tras la fundación de la Academia el 12 de abril de 1752.

#### LA PRUEBA PARA EL CONCURSO DE ROMA

Los primeros pasos recorridos por Ginés Andrés de Aguirre en su relación con la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando están llenos de sinsabores, pues participa por su clase en los sucesivos premios generales celebrados en la docta corporación sin obtener gracia alguna<sup>44</sup>. Tampoco consigue una de las

---

a Madrid se había producido directamente desde Yecla. Quince días después, Pedro López Castiñeira, cura párroco de la iglesia de San Sebastián de Madrid, afirmaba que por informes y matrículas tenía constancia que llevaba viviendo en la Corte 24 años. Este hecho acota su presencia en la villa en los primeros meses de 1740 (documentos 8 y 11), contradiciendo lo expuesto por Morales y Marín que, sin base documental alguna, fija su presencia en Madrid entre 1745 y 1752 (Morales y Marín, 1978: 69).

<sup>40</sup> En los sucesivos memoriales elevados por Aguirre a la Academia de San Fernando, durante los primeros años de su carrera artística, siempre hace referencia a su extrema pobreza. Del mismo modo, llega a afirmar que su formación se había desarrollado únicamente en la Academia, sin citar, como así hubo de ocurrir, su pupillaje en obrador alguno (documentos I, 18, 19 y 32).

<sup>41</sup> Úbeda de los Cobos, 1988; Vega González, 1989: 1-29; Moreno de las Eras, 1989: 45-63. Para la relación de Ginés Andrés de Aguirre con la Academia, véase López Ortega, 2017-2018: 33-50.

<sup>42</sup> Pardo Canalís, 1967: 23.

<sup>43</sup> “Lista de los discípulos recibidos, aprobados que existen conforme a la graduación que la Junta Preparatoria hizo de candidatos en 18 de marzo de 1745 que deben entrar a dibujar por el modelo vivo después de los directores, tenientes y académicos en esta real de San Fernando./ [...] En la junta de 10 de mayo de 1753, se graduaron los siguientes que deben entrar a dibujar después de los ocho antecesores./ [...] Don Ginés de Aguirre [...]” (*Junta de 10 de mayo de 1753*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante Archivo RABASF), sign. 3-81, ff. 6 y 7; *Órdenes y disposiciones*, Archivo RABASF, sign. 5-104-2). López Ortega, 2017-2018: 34.

<sup>44</sup> López Ortega, 2017-2018: 34.

dos becas que por la Pintura ofreció la Academia a sus discípulos para que cursasen sus estudios en Roma<sup>45</sup>. El edicto que prescribía las bases de la prueba para la adjudicación de las pensiones a Roma se publicó el 20 de abril de 1758. Para la clase de Pintura, se estableció un asunto sobre el que los opositores debían de trabajar en dos horas, “ordenándose el empleo de lápiz y aguadas”. Tras concluirlo, los profesores otorgarían una primera valoración de las pruebas, excluyendo a “los que se hallen menos suficientes y sólo quedarán para el concurso los que se juzguen más hábiles”. Pasada esta criba, los concursantes trabajarían durante cuarenta días en un determinado asunto, “con colores al óleo en un quadro de vara y media de alto y vara y cuarto de ancho [...]” (125 x 111,4 cm)<sup>46</sup>. El 11 de junio se estableció el asunto sobre el que debían de trabajar en las dos horas señaladas: *Per Ansúrez ante Alfonso el Batallador*, según un pasaje de la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana (tomo I, libro X, cap. VIII), y, por lo tanto, se dio inicio a la prueba<sup>47</sup>. Se acordó entonces que el asunto que se llevaría a cabo durante los cuarenta días dispuestos fuera el mismo que se había establecido en el intervalo de las citadas dos horas, “sin variarlo en lo substancial, pues sólo podrían perfeccionar y corregir las actitudes permaneciendo siempre la misma idea”. Transcurrido el plazo asignado, se prorrogó la entrega de los trabajos “los seis días útiles de la semana siguiente”, hasta el sábado 12. El 3 de septiembre se aprobó la convocatoria a junta general con el fin de votar las pensiones el día 10 a las diez de la mañana<sup>48</sup>. Por la sección de Pintura, la primera pensión, de las dos establecidas, fue asignada a Domingo Álvarez Enciso (1736-1800) y la segunda a José del Castillo (1737-1793)<sup>49</sup>.

A mediados de septiembre, la Junta acordó que las dos pruebas premiadas se quedaran en la Academia “y que las demás obras de sus tres artes se entreguen a sus dueños para que dispongan de ellas a su arbitrio”<sup>50</sup>, quedando así registrado en el inventario redactado un mes más tarde: “dos quadros de quatro pies y medio de alto y tres y tres cuartos de ancho pintados por don Domingo Álvarez el uno y el otro por don Joseph Castillo para la obtención de pensionados en Roma en este presente año de 1758”; además de sus respectivos dibujos ejecutados con anterioridad en las dos horas señaladas<sup>51</sup>. Algo lógico por otra parte, pues la docta corporación guardaba entre sus fondos las obras premiadas en concursos y oposiciones.

<sup>45</sup> López de Meneses, 1933: 253-300.

<sup>46</sup> *Junta ordinaria de 23 de mayo de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 11 y 12; *Órdenes y disposiciones*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 5-104-2.

<sup>47</sup> Los discípulos que firmaron la convocatoria fueron José del Castillo, Ignacio Benito Villa, Joaquín Inza, Santiago Fernández, Antonio Muñoz, Miguel Barbadillo, Pedro Lozano, Domingo Álvarez y Ginés Andrés de Aguirre.

<sup>48</sup> *Junta general de 11 de junio de 1758 y junta ordinaria de 3 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 19 y 22.

<sup>49</sup> *Junta general de 10 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 26-28.

<sup>50</sup> *Junta particular de 17 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-121, f. 27.

<sup>51</sup> *Inventario de las albas de la Real Academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me bago cargo en cumplimiento de lo mandado en los estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del*

Es extraño que en el inventario redactado casi cincuenta años más tarde (en 1804), aparezcan tres pinturas que corresponden a pruebas del citado concurso: el número 170, identificada con la prueba de Domingo Álvarez, el número 178, identificada con la prueba de José del Castillo, y el número 193, identificada con la prueba de Ginés Andrés de Aguirre<sup>52</sup>.

En 1821, la Academia propuso la venta de una serie de cuadros de su colección en vista de que estaban muy estropeados, ordenándose al conserje rebajar su tasación una tercera parte para facilitar su despacho. Según la lista confeccionada el 23 de octubre, al regente de la imprenta de Ibarra en Madrid, Agustín Ramón García, se le haría entrega, por derecho a cuenta de una deuda de 27.213 reales y 12 maravedís, de los lienzos registrados con el número 5: “El conde Peransúrez rindiendo homenaje al rey don Alonso el Batallador, señalado en el n° 178, pintado por don José del Castillo”, en 53 reales y 22 maravedís, a pesar de que su tasación era de 80 reales; y el número 50: “El conde de Peransúrez rindiendo homenaje del rey don Alonso el Batallador, por don Ginés Aguirre, con el n° 193”, en 100 reales, estando tasado en 150 reales; mientras que el secretario Martín Fernández de Navarrete adquiriría, por la misma cantidad que el anterior, el número 20: “El mismo asunto que el n° 5 pintado por don Domino [sic] Álvarez: con el n° 170”. No obstante, por noticias recogidas el 22 de enero de 1822 se sabe que, de todas las pinturas señaladas, únicamente se había vendido el supuesto lienzo de Castillo al citado Agustín Ramón García<sup>53</sup>. De esta forma, dos años después, sólo se recogían dos pinturas que correspondían a pruebas de la oposición, que quedaron guardadas en la pieza del balcón que da al patio pequeño<sup>54</sup>. Pérez Sánchez llegó a identificar una de estas obras, catalogándola como la prueba de Álvarez o de Castillo (antiguo número 170), mientras que el otro cuadro (antiguo número 193), identificado como un *Capitán arrodillado ante un emperador*, lo interpretaba como una obra académica del siglo XVIII<sup>55</sup>. Según lo inscrito en el inventario de 1804, Ascensión Ciruelos y María Victoria Durá adjudicarían las dos obras a Álvarez y a Aguirre respectivamente y así siguen figurando hoy en día entre los fondos de la docta corporación<sup>56</sup>.

---

*mes de junio de 1745 años*, Madrid, 21 de noviembre de 1758, Archivo RABASE, sign. 2-57-1: “Ydem dos dibujos o pruebas que hicieron los opositores don Domingo Álvarez y don Joseph Castillo para la plaza de Roma de este presente año 1758”.

<sup>52</sup> *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1804, Archivo RABASE, sign. 3-617: “170.- El conde Peransúrez rindiendo homenaje al rey don Alonso el Batallador, por don Domingo Álvarez, quadro de oposición a pensión en Roma, marco corleado. / 178.- El asunto del número 170, por don Joseph del Castillo. / 193.- El asunto del número 170 por don Ginés de Aguirre”.

<sup>53</sup> *Reclamaciones y devoluciones de obras de arte*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 1-36-1 (Navarrete Martínez, 1999: 380).

<sup>54</sup> *Copia del Inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles artes de San Fernando*, Madrid, 1824, Archivo RABASE, sign. 3-620.

<sup>55</sup> Pérez Sánchez, 1964: 26 y 37.

<sup>56</sup> Núm. inv. 0361, óleo sobre lienzo, 104 x 125 cm, y núm. inv. 0213, óleo sobre lienzo, 105 x 126 cm, (Ciruelos Gonzalo / Durá Ojea, 1994: 318-319).



Fig. 1. José del Castillo, *Per Ansuárez ante Alfonso el Batallador* (1758), núm. inv. 213, óleo sobre lienzo, 105 x 126 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Resultaba difícil poder adscribir la citada obra reseñada con el número 193 al corpus artístico de Aguirre, pues salta a primera vista que la pintura demuestra estar en consonancia con los pinceles del pintor madrileño José del Castillo<sup>57</sup> (fig. 1). Restaba saber el paradero de aquel cuadro que se señalaba como obra de Castillo y que se vendió al señalado Agustín Ramón García para poder aclarar su autoría, pues todo inducía a pensar en un error de adjudicación de los lienzos durante el proceso de redacción del inventario de la Academia de 1804. Así ha sido. Recientemente, en la sala Abalarte Subastas de Madrid, ha aparecido ese cuadro, mal atribuido al pintor napolitano Francesco Mura e interpretado de forma dudosa como una *Escena de la vida de Alejandro Magno con su caballo Bucéfalo al fondo*<sup>58</sup>. Posee las medidas prescritas en el concurso y lleva impreso en el ángulo inferior derecho, con pintura blanca, el número de inventario 178. En cuanto a su estilo, en modo

<sup>57</sup> López Ortega, 2014, tomo II: 10-12.

<sup>58</sup> *Abalarte Subastas*, Madrid, 20-10-2020, núm. lote 159 (óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm, colección Ángel Barrero y Aníbal Blanco).



Fig. 2. Ginés Andrés de Aguirre, *Per Ansuárez ante Alfonso el Batallador* (1758), núm. inv. 1546, óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

alguno se puede adscribir a José del Castillo, a quien, en función de lo señalado en el citado inventario de 1804, se ha atribuido por la Academia de San Fernando, quien ha vuelto a adquirir la pintura<sup>59</sup>. Las figuras son propias de las maneras de Ginés Andrés de Aguirre, así como el modo en que están resueltas las texturas de las telas y los brillos y reflejos de la armadura del conde y del guardia que está a su lado, además del modelado anatómico del sayón y el propio equino, al cual el primero sostiene con una rienda. También el cromatismo encaja con el del murciano, de tintas suaves, y el tratamiento del paisaje y del extenso celaje (fig. 2).

No se sabe cuándo ingresó la obra de Aguirre en la Academia, pues no consta ni en la documentación de archivo ni en el citado inventario de 1758. Es posible que pasase a formar parte de sus fondos cuando, apenas transcurridos los dos meses desde la finalización del concurso a las pensiones de Roma, la Academia anunciase la vacante de una serie de becas para que los alumnos con menos recursos cursasen sus

<sup>59</sup> Núm. inv. 1546. Ha sido subastado con un precio de salida de 20.000 euros, ingresando en los fondos de la docta corporación por esa misma cantidad a cargo de la herencia Guitarte.

estudios en la Corte. En junta particular celebrada a finales de septiembre de 1758, se acordó que para otorgar estas pensiones “se haga oposición arreglada al método establecido para las de Roma [...]”<sup>60</sup>. Sin embargo, a mediados de noviembre, sin que conste celebración de prueba alguna y previa entrega por parte de Aguirre de un memorial, donde dejaba constancia de su aplicación en los estudios y su extrema pobreza, se le concedía una beca de estudios por la sección de Pintura<sup>61</sup>. Una deferencia hacia el pintor que sólo se explica si como confesó el marqués de Sarria, consiliario de la Academia, en el concurso para las pensiones a Roma, “se había hecho alguna injusticia a don Ginés Aguirre, porque los inteligentes y los mismos opositores confesaron a una voz que el quadro de éste era el mejor de todos [...]”<sup>62</sup>. Tal vez la Academia adquiriese el cuadro del murciano como prueba para la adjudicación de su beca, pues al resto de pretendientes se les instó a concurrir “si quieren obtener las pensiones referidas al concurso que se ha de abrir”<sup>63</sup>.

El 16 de noviembre de 1758 Ginés Andrés de Aguirre era nombrado pensionado de Pintura en la Corte. Estaba sujeto a seguir una instrucción, a imitación de la redactada para los pensionados en Roma. En ella se le obligaba a asistir por las mañanas y por las tardes al obrador privado de un director de estudios y por las noches a las clases de la Academia. La elección del expresado director se dejó en sus manos, siempre y cuando perteneciese a la docta corporación. Tiempo después se sabría que para dicho cargo el murciano había señalado al teniente director por la sección de Pintura, Antonio González Velázquez (1723-1794)<sup>64</sup>.

#### ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE

La estrecha relación documentada entre el madrileño Antonio González Velázquez y Ginés Andrés de Aguirre a partir de 1754, pocos meses después de que el primero regresase a Madrid, tras varios años de ausencia, sólo se entiende si se hubiese iniciado tiempo atrás, cuando ambos coincidieron en los estudios de dibujo de la Junta Preparatoria. Una amistad que se afianzó al compartir vecindad, ya que Antonio vivía en el domicilio que su madre Ana Viret poseía en la calle de los Tres Peces<sup>65</sup>, muy próximo al que ocupó el murciano tras su asentimiento en la Corte. A pesar de ser sólo un lustro mayor que Aguirre, Antonio Velázquez hacía

<sup>60</sup> *Junta particular de 28 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, f. 34.

<sup>61</sup> Documentos I y 2.

<sup>62</sup> *Junta particular de 17 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, f. 26.

<sup>63</sup> *Junta particular de 16 de noviembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, ff. 43 y 44.

<sup>64</sup> López Ortega, 2017-2018: 35-36.

<sup>65</sup> En 1741, se registraba al hermano de Antonio, Alejandro, habitando en el domicilio familiar: “Calle de los 3 Pezes entrando por la de Santa Ysabel zera yzquierda [...] 14. Propia. / Josepha Benita Virete. / Doña Ana Virete. / Don Francisco Virete. / Don Bernardo de León. / Joseph González. / Ysabel González. / Pedro López. / Alejandro González Velázquez [...]” (Archivo Histórico Diocesano de Madrid (en adelante AHDM), caja 9.195/13). Ni Antonio González Velázquez aparece citado en el domicilio ni Ginés de Aguirre lo hace en el suyo de la calle de los Ministriles.

tiempo que había iniciado su carrera como pintor junto a sus hermanos mayores Luis (1715-1763) y Alejandro (1719-1772)<sup>66</sup>.

En 1746, después de haber contraído matrimonio, Antonio marchó a Roma como pensionado por la Junta para cursar sus estudios bajo la dirección del pintor italiano Corrado Giaquinto<sup>67</sup>. Desde la Ciudad eterna se trasladó en 1752 a Zaragoza, donde, por orden del secretario de Estado y protector de la Academia, José de Carvajal y Lancaster, ejecutaría la decoración de la Santa Capilla de la iglesia metropolitana del Pilar. Tras concluir con el encargo, regresó a Madrid, en marzo de 1754, concediéndosele por real orden el título de teniente director por la sección de Pintura y, por tanto, el de académico, en atención al mérito desplegado primero en Roma y después en la ciudad del Ebro.

Recién llegado a la Corte, Antonio, viudo y con dos hijas a su cargo<sup>68</sup>, se instaló junto a Ginés Andrés de Aguirre en un domicilio que éste había arrendado en la calle de la Magdalena. Junto a ellos consta que vivía una criada, María Antonia Teresa Anzano Morlans<sup>69</sup>. A finales de 1754, Ginés Andrés de Aguirre actúa como testigo en el testamento otorgado por Antonio González Velázquez a favor de sus dos hijas, nombrando como curadores a Pedro Samanier y a José Ramírez de Arellano<sup>70</sup>.

Antonio no permaneció mucho tiempo domiciliado en la calle de la Magdalena, pues se sabe que poco después había arrendado un inmueble en la plazuela de Matute, propiedad de Nicolás Sánchez de Arellano<sup>71</sup>. En dicha vivienda y gracias a su nueva condición de profesor de la Academia, abrió obrador y comenzó a ejercer una importante labor docente, a la que no se vio ajeno el murciano. Allí, Ginés Andrés de Aguirre se iniciaría en el nuevo estilo que, procedente de Roma, traía consigo el madrileño y que ya era conocido en la Corte gracias a la llegada el año anterior de su maestro Corrado Giaquinto (1703-1766), nombrado en agosto de 1753 primer pintor de cámara y el 8 de diciembre de ese año director general de la Academia de San Fernando.

<sup>66</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II. Antonio había colaborado con sus hermanos en varios trabajos relacionados con la decoración del Coliseo del real sitio del Buen Retiro y en algunas obras, todavía no esclarecidas, en la iglesia del convento de carmelitas descalzas de San Hermenegildo, situado en la calle de Alcalá de Madrid, donde en 1743 Antonio se trasladó a vivir (AHDHM, caja 4.027/86).

<sup>67</sup> Cánovas del Castillo, 2018: 1128-1152.

<sup>68</sup> La primera mujer de Antonio Velázquez, María Rodríguez de Machado, falleció el 6 de diciembre de 1752 en Zaragoza, habiendo tenido con Antonio dos hijas en Roma: Lorenza, nacida el 2 de abril de 1749, y María Manuela, que vino al mundo el 9 de noviembre de 1751 (Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 47-48, y tomo III: 249-252).

<sup>69</sup> En 1764, el cura párroco de la iglesia de San Sebastián de Madrid, Pedro López Castiñeira, declararía que tanto el murciano como María Antonia Teresa Anzano Morlans eran parroquianos de San Sebastián, habiendo vivido ambos en la calle “de la Magdalena [...]” (documento 8). Hecho que viene a corroborar Antonio Velázquez, cuando, al poco de regresar a Madrid, declarase que vivía “en la calle de la Magdalena, casas de las monjas de las Maravillas” (AHDHM, caja 4.344/23).

<sup>70</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 51.

<sup>71</sup> AHDHM, caja 4.178/50. En 1756, Antonio Velázquez no mencionaba que hubiese vivido en la calle de la Magdalena, lo que lleva a pensar que el tiempo que permaneció allí no excedió de los seis meses.

Aparte de instruirle en los modos del italiano, Antonio enseñaría a Aguirre la práctica del *buon fresco* italiano. El dominio de esta técnica por parte de González Velázquez no sólo estaba avalado por sus trabajos romanos y zaragozanos, sino que durante estos años inició una frenética carrera de encargos decorativos para diversas iglesias y conventos de Madrid, de los que a buen seguro tuvo conocimiento Aguirre, cabiendo la posibilidad de que le llegase a asistir en alguno de ellos<sup>72</sup>.

En abril de 1756, Antonio se casó en segundas nupcias y en secreto con la catalana María Manuela Tolosa y Aviñón, actuando Aguirre como testigo en el capital e inventario de bienes llevados por Antonio al matrimonio y en la carta de dote de María Tolosa, así como en los testamentos que otorgó conjuntamente el matrimonio en 1757 y 1758<sup>73</sup>.

El 11 de enero de 1757 nacía en la plazuela de Matute la primera hija de Antonio González Velázquez y María Manuela Tolosa y Aviñón, María Higinia, que no llegó a cumplir el año de edad, siendo su madrina María Antonia Teresa Anzano Morlans, la criada que se encontraba al servicio doméstico de Aguirre y a quien Antonio González Velázquez había tratado con asiduidad durante los meses de residencia en la calle de la Magdalena<sup>74</sup>. Ésta, que debía de tener buena relación con el matrimonio González Velázquez, fue también la madrina de otro de sus hijos: Gregorio Antonio, nacido el 17 de noviembre de 1759, en un inmueble que durante los meses de embarazo de María Tolosa pasó a administrar Antonio González Velázquez en la calle del Lobo (actual calle de Echegaray)<sup>75</sup> y donde, en ese tiempo, se trasladaron a vivir Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Teresa Anzano<sup>76</sup>. Es posible que este traslado obedeciese a su nueva condición como pensionado por la Academia, pues, de esta forma, podría trabajar codo con codo con su director de estudios en las obras que le encomendase la Junta.

A finales de noviembre de 1760 el propio Antonio sustituía a Aguirre como padrino en el bautizo del hijo de un tal Francisco Hernández y su mujer Rosa

<sup>72</sup> En 1757, Antonio junto a sus dos hermanos ejecutarían las pinturas de la iglesia del convento de la Visitación, también conocido como Salesas Reales, bajo la dirección de Corrado Giaquinto. Al año siguiente y en colaboración con Luis y Alejandro, se embarcaría en la decoración de la bóveda de la iglesia del convento de las Descalzas Reales, repintada en el siglo XIX, para más tarde ejecutar las pinturas del techo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (1759/1760), nuevamente junto a sus hermanos Luis y Alejandro (interviniendo este último en la decoración de los retablos). A todas estas obras para iglesias y conventos de Madrid, se sumaría, durante los años sesenta, su labor al fresco en diferentes techos de las estancias del Palacio real Nuevo de Madrid (Arnaiz, 1999; Cánovas del Castillo, 2004, tomo II).

<sup>73</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 55-64, y tomo III: 259-267.

<sup>74</sup> Fernández García, 1988: 25.

<sup>75</sup> Fernández García, 1995: 160.

<sup>76</sup> Tanto Ginés Andrés de Aguirre como María Antonia Teresa Anzano declararían, a mediados de septiembre de 1764, que vivían “en la calle del Lobo, casas de don Antonio Velázquez, ha doze años” (documentos 7 y 8); lo que situaría su traslado en 1752. Testimonio que no se ajusta a la realidad, pues, como se ha señalado, Antonio González Velázquez no pasó a administrar el citado inmueble hasta 1759, fecha en la que se debe de situar el traslado de Aguirre y María Antonia.

Brado<sup>77</sup>. María Antonia Anzano volvería a sacar de la pila a los dos siguientes hijos de Antonio Velázquez: Pablo Antonio, bautizado el mismo día de su nacimiento, el 25 de enero de 1761, y María Teresa, que recibió el nombre en su honor, nacida y bautizada el 24 de mayo de 1762<sup>78</sup>. Mientras que Ginés Andrés de Aguirre fue el padrino del siguiente hijo de Antonio González Velázquez, el futuro pintor Zacarías González Velázquez, nacido el 5 de noviembre de 1763<sup>79</sup>.

Precisamente, entre 1754 y 1763, se pueden atribuir una serie de obras a Aguirre que no se pueden entender sino es a través de su pupilaje en el obrador del madrileño y que demuestran su adiestramiento dentro de los parámetros del estilo rococó introducido por Corrado Giaquinto en la Corte.

Procedente de una colección particular, se conserva un borrón que reproduce *La aparición de la Cruz en el día del Juicio Final*, según el fresco ejecutado por Corrado Giaquinto para la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme en Roma<sup>80</sup>. Una obra que se viene atribuyendo indistintamente a Antonio González Velázquez<sup>81</sup> o a Francisco de Goya<sup>82</sup> por parte de la historiografía. Soledad Cánovas no muestra un juicio concluyente al respecto, pues si bien aprecia las maneras rápidas y firmes de Antonio Velázquez, no llega a identificar del todo el estilo del pintor. Además, observa que los rostros y algunas figuras se alejan de sus modelos, por lo que lo atribuye con reservas al madrileño<sup>83</sup>.

La pincelada, como muy bien observa la investigadora, se puede identificar con la de Velázquez, no obstante, de ser más pastosa y poco uniforme, que modela para construir las formas. Las figuras, consideradas ajenas al madrileño, son propias de un aprendiz que está estudiando el ejercicio de la pintura, construidas con una inseguridad patente. Por todas estas circunstancias, se va a atribuir aquí a Ginés Andrés de Aguirre, de quien se perciben ciertos estilemas palpables en obras posteriores. Se trataría de un ejercicio ejecutado por Aguirre durante su formación con Velázquez, bien a través de un modelo facilitado por el pintor madrileño o por el propio Giaquinto.

De la *Urania* de la colección del marqués de Canales de Chozas en Madrid, ya se apuntó en su día que era obra de juventud de un pintor próximo al molfetés, muy cercano a los modos de los González Velázquez, a cuyo círculo pertenecía<sup>84</sup>. Se debe de incidir en lo expuesto e incluirlo dentro de la producción del joven Ginés Andrés de Aguirre: el modelado de las nubes a través de grandes masas de pigmento y la construcción de las figuras mediante planos generales y sumarios,

<sup>77</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 55-56.

<sup>78</sup> Fernández García, 1988: 25; 1995: 160.

<sup>79</sup> Fernández García, 1988: 25; 1995: 161; Núñez Vernis, 2000: 370.

<sup>80</sup> Óleo sobre lienzo, 62 x 49 cm.

<sup>81</sup> Morales y Marín, 1986: 105; Arnaiz, 1999: 81.

<sup>82</sup> Buendía, 1986, lám. XVa; Morales y Marín, 1990: 56-57; Mangiante, 1992: 37 [reed. 2008: 69]; Morales y Marín, 1994b: 364.

<sup>83</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 168.

<sup>84</sup> Óleo sobre lienzo, 56 x 42 cm (López Ortega, 2014, tomo II: 114).



Fig. 3. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Corrado Giaquinto, *Urania* (1754/1763), óleo sobre lienzo, 56 x 42 cm, colección del marqués de Canales de Chozas, Madrid.

sin percibirse la línea del dibujo, son razones de peso para que forme parte de su catálogo (fig. 3).

Del mismo modo, se pueden poner en relación con el pintor murciano los dos dibujos que reproducen la decoración ejecutada por Pietro da Cortona en las bóvedas del crucero y del ábside de la iglesia de Santa Maria de Vallicella en Roma, conservados en la Biblioteca Nacional de España (Madrid): *La Trinidad* y la *Visión de san Felipe Neri* o la *Asunción de la Virgen* (figs. 4 y 5). Según la inscripción a tinta que presentan, fueron catalogados por Barcia como trabajos del pintor Mariano Salvador Maella, al que siguió Morales y Marín en su monografía sobre el valenciano<sup>85</sup>. No obstante, José Manuel de la Mano no compartió su opinión, al no incluirlos en su libro sobre los dibujos del pintor<sup>86</sup>. Recientemente, en nota manuscrita firmada por Bonaventura Bassegoda (el 24 de noviembre de 1999), se vienen atribuyendo en la institución al pintor madrileño José del Castillo<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Núms. inv. Dib/13/5/65 y 66, 213 x 318 mm y 219 x 320 mm respectivamente, ambos a lápiz negro sobre papel verjurado amarillento (Barcia, 1906, núm. 1.344; Morales y Marín, 1996: núm. 213).

<sup>86</sup> Mano, 2011a.

<sup>87</sup> López Ortega, 2014, tomo II: 373.



Fig. 4. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Pietro da Cortona, *La Trinidad* (1754/1763), núm. inv. Dib/13/5/65, lápiz negro sobre papel verjurado amarillento, 213 x 318 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 5. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Pietro da Cortona, *Visión de san Felipe Neri* (1754/1763), núm. inv. Dib/13/5/66, lápiz negro sobre papel verjurado amarillento, 219 x 320 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 6. Ginés Andrés de Aguirre, *El martirio de Santa Bárbara* (1754/1763), lápiz negro sobre papel azulado grisáceo, 316 x 188 mm, Galería Caylus, Madrid.

La construcción de las figuras a partir de formas geométricas, su canon, así como la manera de traducir las manos y los rostros de los personajes, muestran similitudes con la primera producción pictórica de Aguirre y, por tanto, se pueden adscribir a su mano. Es probable que fueran ejecutados a partir de sendos diseños que le fueron facilitados por Antonio González Velázquez, quien debió de estudiarlos en Roma y traerlos en su equipaje tras su regreso a España. Los dibujos son propios de un estudiante del arte de la pintura, más preocupado en encajar la composición que en detenerse en construir sus formas.

Relacionado con estos y propiedad de la Galería Caylus de Madrid, ha salido a la venta recientemente un dibujo en la sala Alcalá Subastas de Madrid que representa *El martirio de Santa Bárbara*<sup>88</sup>, que bien se puede también incluir en el corpus gráfico del murciano (fig. 6).

Como pensionado de la Academia, Ginés Andrés de Aguirre ejecutaría, a lo largo de los primeros meses de 1759 y bajo la dirección de Antonio González Velázquez,

<sup>88</sup> Lápiz negro sobre papel azulado grisáceo, 316 x 188 mm (*Alcalá Subastas*, Madrid, 28-3-2019, lote núm. 942. Su precio de salida se fijó en 900 euros, sin conseguir un precio de remate).



Fig. 7. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Diego Velázquez, *El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares* (1759), núm. inv. 857, óleo sobre lienzo, 297 x 240 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

una serie de copias de obras de la colección privada del marqués de la Ensenada<sup>89</sup>: *El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares* (fig. 7) y *El retrato del papa Inocencio X*, por los originales del pintor sevillano Diego de Velázquez, la reproducción de una obra anónima del siglo XVII, *Un joven embozado*, y una reproducción de la *Derrota y anuncio de la muerte de Sísara*, según el boceto realizado por el pintor Luca Giordano para la decoración al fresco de la cúpula de Santa Maria Donnarómíta en Nápoles, así como *La batalla de Clavijo*, según el boceto ejecutado por Corrado Giaquinto para la decoración del platillo de ingreso de la Capilla del Palacio real Nuevo de Madrid. Se vería obligado a participar en los premios generales de la docta corporación, celebrados en 1760 y 1763, donde cosecharía rotundos fracasos; a pesar de lo cual, en el primero, conseguiría con carácter retroactivo un primer premio de Pintura por el concurso celebrado en 1757, y llegaría a ejecutar el retrato del rey Carlos III para el dosel de la sala de juntas de la Academia, que finalmente fue desechado en favor de otro ejecutado por el pintor agredañeo Joaquín Inza (1736-1811). Para el 31 de agosto de 1763 su pensión había expirado<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> López Ortega, 2018: 45.

<sup>90</sup> Documentos 3-6 (López Ortega, 2017-2018: 36-46).

## SU PRIMER MATRIMONIO

Era usual en el Antiguo Régimen que cuando un artista alcanzaba su capacitación profesional fuera seguida al poco tiempo de su matrimonio y Aguirre no resultó ser una excepción, pues, a mediados de agosto de 1764, se comprometía en matrimonio con la citada María Teresa Antonia Anzano Morlans. El 14 de septiembre de ese año, los contrayentes se presentaron ante el licenciado presbítero José Armendáriz y Arbeloa, vicario de la villa de Madrid y su partido, con la intención de que les abriese los despachos necesarios para poder contraer matrimonio<sup>91</sup>.

María Teresa había nacido el 16 de enero de 1727 en Albero Bajo, perteneciente al obispado de Huesca. Era hija de Miguel Anzona Morlans, natural de la propia Albero, y Rita Sarvisé, que lo fuera de Bospén (también en Huesca). Ese mismo día recibió las aguas del bautismo en su iglesia parroquial<sup>92</sup>. Debió de trasladarse a Madrid hacia 1738 para emplearse en el servicio doméstico, primero en la casa de Juana Suárez, sita en la calle de Atocha, y después en unas casas de administración en la citada calle de la Magdalena, donde todo parece indicar que los contrayentes debieron de conocerse<sup>93</sup>.

En los autos, actuaron como testigos el pintor zamorano Pedro Luelmo y el notario oficial segundo de la audiencia de Madrid, Juan Miguel de Iriarte, con quien ambos tenían amistad desde hacía siete años. Fueron amonestados en la parroquia de San Sebastián en tres días festivos: el 16, 21 y 23 de septiembre, y no surgiendo impedimento alguno, se mandó la licencia oportuna para desposarlos<sup>94</sup>.

El 7 de octubre, Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Anzona Morlans contraían matrimonio en la iglesia de San Sebastián de Madrid, siendo testigos José Alarcón, Juan Martínez y Gregorio Martín. Ese mismo día el matrimonio fue velado<sup>95</sup>.

Ginés Andrés de Aguirre y su mujer debieron de permanecer algún tiempo junto al matrimonio González Velázquez en la calle del Lobo. A comienzos de 1765, el pintor valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819) volvió a Madrid tras

<sup>91</sup> AHDM, caja 4.344/23.

<sup>92</sup> “En la yglesia parroquial de Alvero Bajo a diez y seis días del mes de enero del año mil setezientos veinte y siete, yo mosén Juan Bolea, cura de esta iglesia, bautizé una niña que nació el mismo día arriba dicho. Hija legítima de Miguel Morlans y Rita Sarvise, legítimamente casados, parroquianos de esta iglesia. A la bautizada le fue puesto por nombre María Antonia y fueron sus padrinos, que la tubieron, Joseph Pablo Mancebo, hijo de don Joseph Pablo y María Barón, y Lorenza Morlans, casada con Joseph Anzano; todos parroquianos de esta yglesia. Les advertí el parentesco espiritual y obligación= Mosén Juan Bolea Vicario de dicho lugar [rubricado]” (*Partida de bautismo de María Antonia Morlans, primera mujer de Ginés Andrés de Aguirre*, Albero Bajo (Huesca), 16 de enero de 1727, Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Rosa de Albero Bajo, Libro de bautismos 1, f. 37; AHDM, caja 4.344/23).

<sup>93</sup> Documento 7.

<sup>94</sup> Documentos 9 y 10. El 7 de abril de 1766 el propio Aguirre fue testigo del matrimonio y de las velaciones nupciales del pintor Pedro Luelmo y su mujer Micaela Iglesias (*Libros de matrimonios 26 (1765-1771)*, AHDM, Archivo parroquial de la iglesia de San Martín de Madrid (en adelante Archivo SMM), f. 33).

<sup>95</sup> Documento 12.

formarse durante más de seis años en Roma. A su regreso, se instaló en las casas que Manuel Alarcón poseía en la calle de las Beatas<sup>96</sup>. Desde entonces, no dejó de tener relación con Antonio González Velázquez, además de con Aguirre; iniciándose entre ambos una estrecha amistad. En enero de 1767, el valenciano se comprometía en matrimonio con la segunda hija de Antonio González Velázquez, María Manuela, con quien casó a comienzos de abril en la iglesia de San Sebastián de Madrid, actuando como testigo el propio Aguirre. El nuevo matrimonio permaneció en el inmueble familiar de la calle del Lobo<sup>97</sup>.

A los problemas de espacio en la casa, con la venida al mundo de nuevos vástagos de Antonio González Velázquez, se sumaron, en abril de 1769, las obras dirigidas por el arquitecto Antonio Pío destinadas al arreglo de la pared principal del cuarto que caía a la calle del Lobo<sup>98</sup>. Esta intervención, cuyo lapso de tiempo se desconoce, debió de provocar que todos los miembros de la casa buscasen un nuevo hogar donde poder habitar. Se sabe que el siguiente hijo de Antonio González Velázquez nació en un domicilio de la calle del Olmo (en 1771), así como el resto de los que llegó a tener el matrimonio. Ginés Andrés de Aguirre también abandonaría el inmueble por aquellas fechas, pues, en junio de 1775, el pintor y su mujer vivían junto a una criada, María Orejón, en el cuarto derecho de la segunda planta del número 14 de la calle de las Huertas, denominada casa de Grimaldi, perteneciente a la parroquia de San Sebastián<sup>99</sup>. En este nuevo inmueble y con buenas perspectivas profesionales, debió de abrir un pequeño obrador para trabajar en las obras que le iban encomendando.

## PRIMERAS OBRAS

En septiembre de 1764, Ginés Andrés de Aguirre sería nombrado académico supernumerario de la Academia de San Fernando y comenzaría a recibir sus primeros encargos como pintor<sup>100</sup>. Para la Real Academia de la Historia, llegaría a ejecutar los retratos de dos de sus difuntos directores.

El 1 de noviembre de aquel año fallecía en Madrid el director de la Academia de la Historia Agustín de Motiano y Luyando (perpetuo por real cédula de 9 de agosto

<sup>96</sup> Mano / Matilla, 2013: 505-506.

<sup>97</sup> Morales y Marín, 1996: 271-272.

<sup>98</sup> Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 103.

<sup>99</sup> “Calle de las Huertas derecha, entrando por la Plazuela del Ángel / 1º Casa de Grimaldi nº 14 / [...] / 2º derecho / don Ginés de Aguirre / doña María Antonia Morales [sic] / } / María Orejón... soltera / [...]” (AHDM, caja 9.204/2, ff. 133-134). Ese mismo año se registraba a Antonio González Velázquez en su domicilio de la calle del Olmo: «Calle del Olmo, yzquierda por la de Santa Ysavel [...] / 10. de don Juan Facundo Domínguez. nº 31 [...] 2 / Don Antonio Velázquez / Doña Manuela Tolosa / } / Doña María Theresa Velázquez... soltera / Zacarías Velázquez... confesado / Ysidro Velázquez... confesado / Francisco Yela... soltero [tachado] / Victoria Saz... soltera / Ysavel Saz... confesada / [...]” (f. 318).

<sup>100</sup> López Ortega, 2017-2018: 45.

de 1745). Cuatro días después, se acordaron las honras fúnebres que la Academia le habría de brindar: cien misas por su alma en la iglesia del convento de los Trinitarios calzados, cuya oración se solicitó al académico Juan de Aravaca y que rehusó redactar al día siguiente por motivos que se desconocen, o un elogio encargado al académico numerario Lorenzo Diéguez y Ramírez, que finalmente llevaría a cabo, a comienzos de 1765, el oficial de la Secretaría Estado y sobrino del difunto director Eugenio de Llaguno y Amírola. En esa misma sesión, se acordó ejecutar un retrato a tamaño natural de Montiano, a imitación de lo que se había dispuesto con los difuntos directores de la Real Academia de la Lengua Española. Para la elección del pintor que debía de ejecutarlo, se encargó su contrata al académico de la Academia de la Historia y secretario de la Academia de San Fernando, Ignacio de Hermosilla y Sandoval, a quien se previno que el pintor que lo ejecutase debía de presentar un bosquejo para indicarle dónde se debían de colocar una serie de adornos y la inscripción que acompañaría al efigiado<sup>101</sup>.

A mediados de noviembre, Hermosilla presentó en la Academia de la Historia seis diseños ejecutados por Ginés Andrés de Aguirre. La Junta eligió aquél que hubo de rubricar el secretario. Se propuso que la inscripción, aprobada a finales de mes, se situase en la parte inferior del retrato, encerrada en un zócalo imitado en piedra, y fuese redactada por el marqués de Valdeflores, Luis José Velázquez de Velasco, donde se debían de recoger las fechas, los méritos y los cargos institucionales más importantes de su vida, creándose así un prototipo al que seguirían en todo los retratos que se encargasen en lo sucesivo<sup>102</sup>. En junta ordinaria celebrada el 8 de febrero de 1765, Hermosilla presentó el retrato concluido, arreglado a las modificaciones que se previnieron en noviembre, suprimiendo el óvalo donde debía de ir inscrito Montiano para que se apreciase mejor su figura. Se acordó entonces pagar al pintor 80 pesos, que se diseñara su marco y que la pintura se llevase a casa del director interino<sup>103</sup>. El 15 de febrero se libraron a favor del murciano 20 doblones por su trabajo<sup>104</sup>.

*Agustín Gabriel de Montiano y Luyando* (fig. 8) está de pie y de medio cuerpo, girado en tres cuartos hacia la izquierda; lleva peluca empolvada y viste una casaca color burdeos con botones dorados, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda y chaleco azafrañado decorado con flores y roleos haciendo juego con las bocamangas de la casaca. Con su mano derecha sostiene los estatutos de la Academia (redactados por el propio Montiano y aprobados por real cédula de 17 de junio de 1738) que apoya sobre un escritorio en el que se sitúa un libro, mientras que su brazo izquierdo descansa sobre un bastón. Al fondo de la escena, a la izquierda, se aprecia una librería, en cuyas baldas se distinguen varios títulos escritos por el

<sup>101</sup> *Sesión del 5 de noviembre de 1764*, Madrid, Archivo de la Real Academia de la Historia (en adelante Archivo de RAH), IV (Pérez de Guzmán y Gallo, 1917: 192-193).

<sup>102</sup> *Sesiones del 16 de noviembre y 23 de noviembre de 1764*, Madrid, Archivo de la RAH, IV.

<sup>103</sup> *Sesión del 8 de febrero de 1765*, Madrid, Archivo de la RAH, IV.

<sup>104</sup> González Zymra / Frutos Sastre, 2002: 33-34.



Fig. 8. Ginés Andrés de Aguirre, *Agustín Gabriel de Montiano y Luyando* (1764/1765), núm. inv. 313, óleo sobre lienzo, 127 x 92 cm, Real Academia de la Historia, Madrid.

efigiado: *Memoriales en derecho*, *Observaciones sobre la Oda*, *Avisos para la traducción*, *Virginia Tragedia*, *Memoriales del terremoto de 1755*, *Coloquio histórico*, etc. En el ángulo superior derecho, se representa, partido en dos, el escudo de armas de los Montianos y los Luyandos: a la izquierda, los Luyandos, en campo de oro, con cinco corazones en aspa; y a la derecha, los Montianos, con un árbol de sinople, surmontado de tres flores de lis de oro, puestas en situación de faja y dos lobos de sable, uno sobre otro, pasantes al pie de un tronco.

Ejecutado con una sobriedad manifiesta por el marcado dibujo y la parquedad cromática de tonos tornasolados, mantiene el constante uso de un fuerte claroscuro con el que envuelve a la figura. No se dejan de encontrar afinidades con los retratos ejecutados por Luis González Velázquez que se conservan en la iglesia parroquial de Valgañón (La Rioja)<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Núm. inv. 313, óleo sobre lienzo, 127 x 92 cm, Real Academia de la Historia, Madrid. En el zócalo se sitúa la siguiente inscripción: "EL SEÑOR D. ACUSTIN DE MONTIANO Y LUYANDO / DEL CONSEJO DE S. MAG. SU SECRETARIO DE CAMARA DE GRACIA Y JUSTICIA Y ESTADO / DE CASTILLA / PRIMER DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA

El segundo retrato fue ejecutado tres años después, cuando se daba noticia en sesión celebrada en la Academia el 17 de junio de 1768 que, otra vez por mediación de Hermosilla, Ginés Andrés de Aguirre había pintado el retrato de su primer director, Ildefonso Verdugo de Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767), por el que cobró 1.200 reales, a los que se debían de añadir 157 reales por su marco dorado<sup>106</sup>. A comienzos de agosto, Hermosilla presentó la obra ante la junta<sup>107</sup>. Según se desprende de una noticia recogida en sus actas y fechada en 1774, para retratar al conde, Aguirre hubo de echar mano de una miniatura en la que su edad era notablemente inferior a la que tenía cuando ocupó el cargo de director de la Academia de la Historia. Por este motivo y para evitar estos inconvenientes, se acordó que en adelante el retrato que se debería de hacer a los nuevos directores se ejecutase nada más asumir el cargo<sup>108</sup>.

Mucho más frío y artificial que el retrato de Montiano, en el de *El conde de Torrepalma* (fig. 9) se condensan los nuevos aires clasicistas que empezaban a imperar en la Corte. Sigue el modelo anterior, de pie y de frente, aunque girado en tres cuartos hacia la derecha. Lleva peluca empolvada, recogida en su parte posterior por una cinta negra, y viste con pañuelo al cuello, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda, un chaleco brocado gris plateado y casaca de terciopelo azul con bordados dorados en sus ribetes y bocamangas. Apoya su brazo izquierdo sobre una mesa cubierta por un paño de terciopelo rojo y libros e introduce la mano derecha en el bolsillo de su pantalón. Vuelve a situar una librería al fondo (esta vez en la zona derecha) y prescinde del escudo de armas del efigiado<sup>109</sup>.

En 1766 y junto al pintor madrileño José del Castillo, realizó la decoración de las pechinas de la cabecera de la iglesia de Santa Cruz de Madrid con la representación de los cuatro Evangelistas. Trabajo por el que recibieron 4.400 reales el 1 de agosto<sup>110</sup>; se supone que 2.200 reales cada uno, ya que cada pintor realizó dos

---

DE HISTORIA. PERPETUADO/ EN 19 DE JULIO DE 1745. / NACIO EN VALLADOLID EN 1º DE MARZO DE 1697. MURIO EN MADRID EN 1º DE NOVIEMBRE / DE 1764 A LOS 67 AÑOS Y OCHO MESES DE EDAD. / ESPAÑA, QUE EN SU HISTORIA FIEL ADORA/ LA IMAGEN DE SUS DIGNOS SOBERANOS, / DEBE A LOS REYES LOS GLORIOSOS HECHOS, / Y A MONTIANO EL PODER ETERNIZARLOS”; en el papel que sostiene el efigiado, “Estatutos / de la Real/ Academia/ de la / Historia”; y en el ángulo inferior del lienzo, “Gines de Aguirre / Faciebat”. En el ángulo inferior derecho del marco lleva la etiqueta “73”; y en el ángulo superior izquierdo del marco lleva la etiqueta “8” (Pérez Sánchez/ González Zymla/Frutos Sastre, 2003: 99-101, con bibliografía precedente).

<sup>106</sup> Sesión del 17 de junio de 1768, Madrid, Archivo de RAH, V.

<sup>107</sup> Sesión de 5 de agosto de 1768, Madrid, Archivo de la RAH, V.

<sup>108</sup> Maier Allende, 2002: 96.

<sup>109</sup> Núm. inv. 314, óleo sobre lienzo, 128 x 93 cm, Real Academia de la Historia, Madrid. En el zócalo se sitúa la siguiente inscripción: “EL EXMO. SR. D. ILDEFONSO VERDUGO DE CASTILLA / SEÑOR DE GOR, CONDE DE TORREPALMA CABALLERO DEL ÓRN DE CALATRAVA Y MAYMO. / DEL REY NRO. SOR. SU MINISTRO PLENIPOTENCIARIO EN LA CORTE DE VIENA / SU ENVAJADOR EN LA DE TURÍN. / CONSILIARIO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. ACADÉMICO DEL NUMERO DE LA / REAL ESPAÑOLA. / DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA ELEGIDO EL 27 DE JUNIO DE 1740. / CESÓ EN SU OFICIO EN 27 DE JUNIO DE 1751. NACIÓ EN ALCALÁ LA REAL A 2 DE SEPTIEMBRE DEL/ AÑO DE 1706 MURIO EN TURÍN A 27 DE MARZO DE 1767 A LOS 60 AÑOS 6 MESES Y 25 DÍAS DE SU EDAD” (Pérez Sánchez/ González Zymla/Frutos Sastre, 2003: 101-102, con bibliografía precedente).

<sup>110</sup> López Ortega, 2014, tomo I: 383-394.

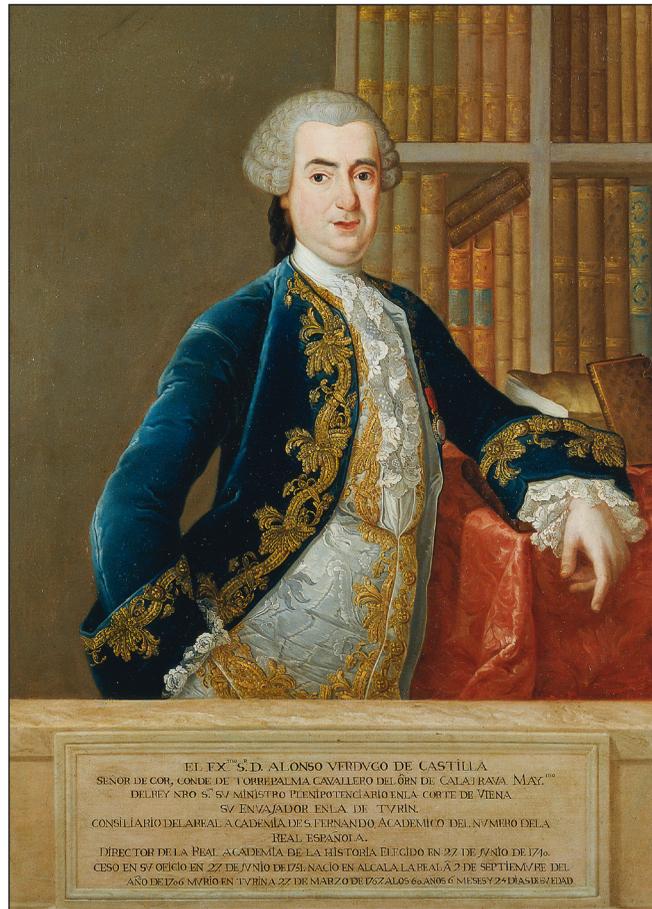


Fig. 9. Ginés Andrés de Aguirre, *El conde de Torrepalma* (1768), núm. inv. 314, óleo sobre lienzo, 128 x 93 cm, Real Academia de la Historia, Madrid.

pechinas<sup>111</sup>. Si como muy bien llegó a identificar Arturo Ansón Navarro, a través de dibujos preparatorios, Castillo realizó las representaciones de san Marcos y san Mateo con sus símbolos tetramorfos<sup>112</sup>, Aguirre hubo de pintar las de san Juan con el águila y san Lucas con el toro. Durante el siglo XIX, la iglesia comenzó a experimentar fallos en su estructura y ante el peligro de derrumbe, se demolió el edificio en 1868<sup>113</sup>.

Cierto eco debió de tener estas pinturas, pues según Ponz y antes de 1776, Ginés Andrés de Aguirre pintó las cuatro pechinas de la bóveda de la sacristía de la iglesia del convento de los Trinitarios calzados —que no descalzos, como así señaló Morales y Marín<sup>114</sup>— situado en la calle de Atocha en Madrid<sup>115</sup>. Aunque

<sup>111</sup> Ponz, 1776, tomo V: 83; Ceán Bermúdez, 1800, tomo I: 287.

<sup>112</sup> Ansón Navarro, 2008: 234-235.

<sup>113</sup> García Gutiérrez / Martínez Carbajo, 2006: 285.

<sup>114</sup> Morales y Marín, 1978: 90.

<sup>115</sup> Ponz, 1776, tomo V: 72.

nada dice el abate, posiblemente las pechinas recogiesen, como en la iglesia de Santa Cruz, las representaciones de los Evangelistas con sus símbolos tetramorfos. En los años de la francesada el convento se transformó en la Real Biblioteca Pública, para más tarde devolverse a la orden (ya bajo el reinado de Fernando VII). Durante la Desamortización, se instaló allí el Museo de la Trinidad, para posteriormente albergar el Ministerio de Fomento, antes de ser derrumbado en 1897; desapareciendo para siempre, como en el conjunto anterior, las pinturas del murciano.

Por mediación del citado Ignacio de Hermosilla y Sandoval, a lo largo de la segunda mitad de 1767, Aguirre se encargaría de “recomponer los seis retratos de los señores directores” de la Real Academia Española de la Lengua<sup>116</sup>. Hermosilla había ingresado en la Academia Española en 1764, como académico supernumerario, y en abril de 1767, era elegido numerario, ocupando el sillón P. Sobre estos trabajos de recomposición, nada dicen los documentos. Es probable, como así señala Covadonga de Quintana, que su labor se redujese a adaptar el formato de los cuadros para introducir en su parte inferior un zócalo imitado en piedra donde recogería una inscripción con el nombre del efigiado, méritos, títulos nobiliarios y cargos más destacados, siguiendo así los retratos ejecutados por Aguirre de los directores de la Real Academia de la Historia, en los que el papel desempeñado por el propio Hermosilla había sido significativo.

En cuanto a los retratos, cuatro de ellos eran marqueses de Villena pintados por Antonio Lamas: *Juan Manuel Fernández Pacheco*, *Mercurio Antonio López Pacheco*, *Andrés Fernández Pacheco* y *Juan López Pacheco*<sup>117</sup>; el quinto era un retrato de *José de Carvajal y Lancaster* y el sexto y último era el retrato de *Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque de Alba*, ambos según los pinceles del pintor de cámara Antonio González Ruiz<sup>118</sup>. El 12 de diciembre, el murciano recibió del tesorero de la docta corporación, Juan de Iriarte, 900 reales, conforme a lo acordado en la sesión celebrada dos días antes<sup>119</sup>.

En 1769 se pagan a Ginés Andrés de Aguirre 1.700 reales por “la obra de pintura” realizada para la iglesia de la nueva Colegiata de San Isidro en Madrid, antiguo Colegio Imperial de los jesuitas, con motivo de la reforma emprendida por Ventura Rodríguez sobre su retablo mayor<sup>120</sup>. Es difícil precisar a qué tipo de trabajo se refiere el documento, aunque dada la cantidad percibida por él, puede que se trate de obras de restauración de las pinturas del templo, pues en circunstancias

<sup>116</sup> *Acta del 10 de diciembre de 1767*, Madrid, libro 12 de acuerdos, Archivo de la Real Academia de la Lengua Española (en adelante Archivo de la RAE), f. 94 (Quintana Bermúdez de la Puente, 2019: 93).

<sup>117</sup> Núms. inv. P00004, P00005, P00006 y P00007, óleos sobre lienzo, todos ellos de 107 x 86 cm, Real Academia Española de la Lengua, Madrid.

<sup>118</sup> Núms. inv. P00008 y P00009, respectivamente, óleos sobre lienzo, 107 x 86 cm los dos, Real Academia Española de la Lengua, Madrid.

<sup>119</sup> *Cuentas (1754-1769)*, Madrid, Archivo de la RAE, sign. 120/14 (Quintana Bermúdez de la Puente, 2019: 93).

<sup>120</sup> Simón Díaz, 1992: 397-398.

parecidas, Casiano Gil de Janda percibió 1.190 reales por el “color dado a las rejas de la portada y otras cosas [...]”<sup>121</sup>.

A mediados de 1770, Aguirre accedía al grado de académico de mérito de la Academia de San Fernando<sup>122</sup>; hubo de alegar la ejecución de una miniatura para el príncipe Carlos Antonio de Borbón sobre la copia que él mismo había pintado del *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*<sup>123</sup>; y un año y medio después, solicitaría de forma infructuosa el título de teniente director por la sección de Pintura<sup>124</sup>.

Posiblemente a finales de los años sesenta o comienzos de los setenta<sup>125</sup>, Aguirre participaría en la decoración de la iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid. Pintó uno de los cuatro cuadros que con representaciones de la vida de san Agustín y separados por tribunas bajas decoran la única nave de su cuerpo (dos a cada lado)<sup>126</sup>.

El cuadro, “en medio punto de 19 ½ palmos alto por 15 ancho [...]” (409,5 x 315 cm), se viene tradicionalmente identificando como *San Agustín contra los donatistas*. El asunto propuesto recoge la conferencia en la que participó el santo en Cartago para reconciliar a la Iglesia Católica con los donatistas (411); herejía fundada por Donato en el siglo IV (Numidia) que proclamaba que sólo los sacerdotes de moral intachable podían administrar los sacramentos. Las representaciones sobre este asunto han sido muy escasas y poco tienen que ver con el lienzo representado en la Encarnación. El grabador flamenco Schelte Adams Bolswert grabó en colaboración de Cornelis Galle la *Iconographia magni patris Aurelii Augustini* (Amberes, 1628), veintiocho estampas sobre la vida de san Agustín encargadas por el prior de la ermita de Malinas Georges Maigret. Una serie de estampas muy difundidas por Europa que llegó a emplear el pintor José García Hidalgo como fuente para la ejecución de las veintisiete escenas de la vida de san Agustín destinadas a la decoración del claustro principal bajo del convento de San Felipe el Real de Madrid (1699/1711). Una de estas escenas recoge el asunto de *San Agustín ante el emperador Honorio*, que viene a corresponder perfectamente con el cuadro ejecutado por Aguirre y por el que uno se debe de inclinar a la hora de señalar el asunto que encierra la pintura, además de la fuente utilizada para su representación (fig. 10)<sup>127</sup>.

Según relató Posidio en su *Vida de san Agustín*, el santo participó en la delegación que, tras el concilio de Cartago (26 de junio del año 404), pidió ayuda al emperador Honorio contra maniqueos, donatistas y pelagianos. En dicha delegación, el obispo

<sup>121</sup> Cruz Yábar, 2003, vol. II: 315.

<sup>122</sup> Documento 18 (López Ortega, 2017-2018: 45-46).

<sup>123</sup> Documentos 13-17 (López Ortega, 2017-2018: 45-46).

<sup>124</sup> Documento 19 (López Ortega, 2017-2018: 46).

<sup>125</sup> López Ortega (2014), tomo I, pp. 393-403.

<sup>126</sup> Ponz, 1776, tomo V: 180-181; Ceán Bermúdez, 1800, tomo IV: 96-98; Mesonero Romanos, 1844: 172; García Sanz / Sánchez Hernández, 2011: 84.

<sup>127</sup> López Ortega, 2014, tomo I: 393-403.



Fig. 10. Ginés Andrés de Aguirre, *San Agustín ante el emperador Honorio* (h. 1770), PN. núm. inv. 00620879, óleo sobre lienzo, 409,5 x 315 cm, iglesia del monasterio de la Encarnación, Madrid.

de Hipona defendió que se aplicase la ley de Teodosio contra los herejes a aquéllos que fuesen denunciados por practicar actos violentos<sup>128</sup>.

La pintura mantiene los ya constantes contactos con la obra de Antonio González Velázquez en cuanto a tipos, cromatismo y esquema compositivo, todo ello bañado por un intenso claroscuro con que el pintor murciano parece firmar sus obras<sup>129</sup>.

Es probable que en su contratación mucho tuviese que decir Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo (1726-1770), capellán mayor del monasterio, secretario de la Academia de San Fernando (1769) y desde marzo hasta septiembre de 1770, fecha de su óbito, viceprotector de la misma, y el primer pintor de cámara Anton Raphael Mengs (1728-1779), quien debió de actuar por mediación de Mariano Salvador Maella, a cuyo obrador habría entrado Aguirre como oficial en esos mismos años.

<sup>128</sup> Santamarta del Río / Fuertes Lanero / Capánaga / Calvo Martín, 2009.

<sup>129</sup> PN. núm. 00620879, óleo sobre lienzo, 409,5 x 315 cm.

## AFIANZAMIENTO EN LA CORTE: OFICIAL DEL OBRADOR DE MARIANO SALVADOR MAELLA

A pesar de no tener pruebas documentales de ello, es probable que, durante estos años, Ginés Andrés de Aguirre ingresase como oficial en el estudio del pintor valenciano Mariano Salvador Maella. Entre 1770 y 1771 se encargó a Maella la decoración de la colegiata de la Santísima Trinidad en la Granja de San Ildefonso (Segovia)<sup>130</sup>. Se sabe que en la empresa le asistió un oficial. Sin embargo, la documentación no informa de quién se trataba, no pudiéndose descartar la posibilidad de que se tratase del propio Aguirre.

Recientemente ha salido a subasta una copia de un boceto preparatorio del valenciano conservado en una colección particular en Alicante (27,9 x 63,5 cm), destinado inicialmente a uno de los platillos de la Colegiata: *El sueño de Ramiro I*<sup>131</sup>. Está considerada como obra perteneciente al obrador de Maella y puede atribuirse a Aguirre: el seco modelado del caballo del santo, la ausencia de un estudio anatómico en el angelito, la compacta masa con que se traduce el cabello del mismo, la construcción de las manos, el uso de los brillos en grandes masas homogéneas o el cromatismo parco y apagado, agudizado por un intenso claroscuro, así lo permiten considerar. Si fuera cierto que esta pintura pertenece a los pinceles del pintor murciano, probaría su colaboración en la decoración de la Colegiata.

Otro tanto se podría decir de las obras emprendidas al fresco para la decoración del vestíbulo y del despacho de ayudantes del Palacio del Pardo en Madrid (1773)<sup>132</sup>. Allí también se registran sendos pagos en agosto y diciembre destinados a los jornales de oficiales y asistentes de Maella. En este caso, parte con muchas papeletas Ginés Andrés de Aguirre, pues la serie de lienzos destinada a los tapices que debían de decorar el dormitorio de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (realizada por modelos y bajo la dirección de Maella) se inició por el todavía desconocido pintor Matías Téllez (doc. 1758/1773) y fue concluida por Aguirre a partir de 1774, lo que vendría a ofrecer una secuencia lógica de obras y fechas. No ocurre lo mismo con los siguientes encargos del valenciano, ya como pintor de cámara (desde 1774): la decoración al fresco del claustro y del ochavo de la catedral primada de Toledo (1775/1778). En esta última, se sabe que Maella fue asistido por su discípulo Luis Vázquez; años en los que Ginés Andrés de Aguirre se encontraba totalmente sumergido, siempre bajo el control del valenciano, en pinturas destinadas a la fábrica de tapices<sup>133</sup>.

En estos años y en relación con el retrato de *El conde de Torrepalma*, pues recoge la misma pose con ligeras variaciones, se puede atribuir al murciano un retrato de *Carlos III* que, procedente de una colección privada de Pensilvania, ha salido

<sup>130</sup> Mano, 1998: 375-390.

<sup>131</sup> Óleo sobre lienzo, 38 x 87,5 cm (*Antiques Spanish Art*, Barcelona, ref. 0080; *Íbero Subastas*, Valencia, 9-3-2016, s/núm).

<sup>132</sup> Mano, 2011b: 305-306.

<sup>133</sup> Mano, 2011b: 321-324 y 330-333.



Fig. 11. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos III* (h. 1773), óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm, colección particular.

recientemente a la venta en la Sala Retiro de Madrid (fig. 11)<sup>134</sup>. El Rey lleva peluca y viste con casaca de terciopelo color pardo y brocados dorados, haciendo juego con las bocamangas, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda en las mangas. Tiene fajín, peto y falda de loriga, la banda de la orden de Carlos III con la insignia de la Inmaculada Concepción, el collar con el Toisón de oro y una bengala de capitán general que sostiene con su mano derecha. El fondo, sobriamente desarrollado, se compone de un cortinaje parcialmente representado y la corona real, que se sitúa sobre una pilastra. Si bien el modelo está recogido del retrato del Rey ejecutado por Mengs en 1767, muestra ciertas particularidades, como la forma en que resuelve los brillos y reflejos de la armadura y la construcción de las

<sup>134</sup> Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm (*Sala Retiro*, Madrid, 18-6-2020, lote núm. 681), adjudicado en 7.000 euros. Con anterioridad, salió a subasta en la sala Freeman's Auction de Filadelfia (Pensilvania) el 16 de octubre de 2018, lote núm. 576. Posee una extensa capa de barniz brillante, lo que dificulta su examen. No obstante, son perceptibles ciertos retoques en la parte superior derecha del lienzo, en la mano izquierda del retratado, en el fajín, en la manga derecha, así como en su mejilla y boca.

manos, que permiten ponerlo en relación con la primera producción de Aguirre. El cuadro se ha vinculado a una serie de retratos de la familia real que, ejecutados por Maella según modelos de Mengs, fueron enviados en 1773 a la emperatriz de Rusia Catalina II; aunque nada dicen los documentos que fuesen llevados a cabo por sus ayudantes. En cualquier caso, por los rasgos que presenta, así como por el hecho de que el Rey ostente la banda e insignia de su orden, se puede datar en fechas próximas al citado documento, sabiendo además que los expresados originales del pintor bohemio fueron llevados a casa de Maella para que pudiese copiarlos<sup>135</sup>.

#### PINTOR DE LA FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA

Entre finales de 1774 y agosto de 1776 Ginés Andrés de Aguirre concluiría la señalada serie de pinturas destinadas a los tapices del dormitorio de los príncipes. En total ejecutó ocho cuadros de asuntos cinegéticos, en consonancia con las aficiones que el Rey y el Príncipe desarrollaban en El Escorial durante la denominada “jornada real”<sup>136</sup>.

El 14 de enero de 1775 entregó los dos primeros ejemplares<sup>137</sup>: un modelo de sobrepuerta, el denominado *Perro con jabalí y aves muertas*, de seis pies y seis dedos de alto por tres pies y ocho dedos de ancho (177,6 x 97,3 cm)<sup>138</sup>, y el modelo de rinconera *Dos conejos*, de diez pies y ocho dedos de alto por un pie y trece dedos de ancho (292,6 x 50 cm)<sup>139</sup>; valorados en 720 y 480 reales respectivamente. El 29 de julio volvía a hacer entrega de otro cuadro destinado a un paño central, donde se representa *La caza del jabalí* (fig. 12), de diez pies y ocho dedos de alto por veinte pies y doce dedos de ancho (292,6 x 578,4 cm), valorado por el pintor en 8.000 reales<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> Morales y Marín, 1996: 256; Mano, 2011b: 505-506.

<sup>136</sup> López Ortega, 2014, tomo I: 287-290.

<sup>137</sup> Held, 1971, núms. 1-4, 18-20, 22 y 23: 81-82 y 87-88; La documentación fue transcrita por Morales y Marín, 1991: 39-42, y más recientemente por Mano, 2011b: 258-264, según lo recogido en *Carlos III*, Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), legs. 48<sup>1</sup>, 51<sup>1</sup> y 88<sup>2</sup>; y *Personal*, AGP, caja 12.366/49. Para los tapices, véase la tesis doctoral de Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 194-208: 158-164, y núms. 845-855: 444-448. Se ha consultado la base GOYA de Patrimonio Nacional para el número de registro, medidas y localización de los tapices.

<sup>138</sup> El cuadro está desaparecido o en paradero ignorado. Se conservan dos tapices por su modelo: en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004953, seda y lana, 170 x 137 cm) y en el Pabellón de campo del complejo de la Zarzuela en Madrid (PN. núm. 10004954, seda y lana, 197 x 107 cm).

<sup>139</sup> Al igual que el anterior, está desaparecido o en paradero ignorado. No obstante, se conservan dos tapices ejecutados por su modelo: en el salón de gala del Palacio de los Borbones en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013425, seda y lana, 318 x 55 cm) y en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., seda y lana, 273 x 60 cm).

<sup>140</sup> Núm. inv. P05466, óleo sobre lienzo, 185 x 570 cm, Universidad de Valladolid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 633). Se conservan dos ejemplares tejidos sobre su modelo: uno en el Palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072689, seda y lana, 228 x 546 cm) y otro parcial, ya que está cortado o doblado, en el real sitio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013642, seda y lana, 314 x 363 cm).



Fig. 12. Ginés Andrés de Aguirre, *La caza del jabalí* (1774), núm. inv. P05466, óleo sobre lienzo, 185 x 570 cm, Universidad de Valladolid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

La pareja del anterior, valorada en la misma cuantía, fue entregada al director de la fábrica de tapices, Cornelio van der Goten, en junio de 1776, cuyo asunto encerraba una *Caza con halcones*<sup>141</sup>. Por último, el 14 de agosto, Aguirre hacía entrega al director de la fábrica de los últimos cuatro cuadros que faltaban para completar la serie: dos ejemplares para sobrepuestas, de cinco pies y cinco dedos de alto por cuatro pies de ancho cada uno (148 x 116,6 cm), *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol*<sup>142</sup> (fig. 13) y *Perro oliendo un gamo muerto*<sup>143</sup>; y otros dos iguales, que debían de servir para modelos de sobrealcones, *Halcón y garza luchando en el aire*<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Desaparecido o en paradero ignorado. Se conservan dos tapices por su modelo en Patrimonio Nacional: uno en el Palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072689, seda y lana, 228 x 546 cm) y otro que está cortado o doblado en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013642, seda y lana, 314 x 363 cm).

<sup>142</sup> Núm. inv. P02893, óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm, Ministerio de Justicia en Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 635). Aguirre reprodujo según el modelo de Maella una composición que se basa en *La gata y el zorro* (P01755, Museo Nacional del Prado) de Frans Snyders, sustituyendo al zorro por un pequeño y juguetón cánido. No obstante, la escena está en sentido inverso al citado cuadro y se ha simplificado su composición, lo que lleva a pensar que en realidad el valenciano hubo de echar mano del tapiz que se estaba ejecutando por modelo del pintor José del Castillo para la decoración de la pieza de cámara: *Un zorro, un conejo y un gato* (P06885, Museo Nacional del Prado). En el almacén del Palacio Real de Madrid se conserva su tapiz correspondiente (PN. núm. 10004322, seda y lana, 164 x 120 cm).

<sup>143</sup> Desaparecido o en paradero desconocido. Se conserva su correspondiente tapiz en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004323, seda y lana, 141 x 123 cm).

<sup>144</sup> Desaparecido o en paradero ignorado. Su correspondiente tapiz se conserva en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10005640, seda y lana, 96 x 119 cm). Ha sido confundido en alguna ocasión con el tapiz sobre el desaparecido modelo del pintor piamontés Guillermo Anglois, destinado a la decoración de la saleta o antecámara, también llamada pieza de conversación, del cuarto del rey en el Palacio Real de Madrid; sin embargo, éste posee la cenefa tan característica de la serie: una



Fig. 13. Ginés Andrés de Aguirre, *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol* (1776), núm. inv. P02893, óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm, Ministerio de Justicia en Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

y *Un milano devorando una liebre*<sup>145</sup>, de dos pies y trece dedos de alto por seis pies de ancho (77,9 x 167,4 cm); todos ellos valorados en 1.600 reales.

La serie se vendría a completar con los cuadros que con anterioridad y también bajo la dirección de Maella había ejecutado el citado Matías Téllez. El 5 de agosto

---

moldura tallada y dorada con mascarones que encierra un entramado de hojas de amaranto y ramos de flores (López Ortega, 2015: 140).

<sup>145</sup> También desaparecido o en paradero ignorado. Sánchez López ya señaló la duda suscitada en cuanto a su identificación con el lienzo ejecutado por el pintor José del Castillo *Ave rapaz y ánales*, destinado a un tapiz que debía de adornar la pieza de cámara del mismo cuarto, puesto que el tapiz por modelo de Aguirre está atribuido en la base GOYA de Patrimonio Nacional al madrileño (PN. núm. 10032102, seda y lana, 119 x 170 cm, palacio de San Lorenzo del Escorial), a pesar de que, como apunta, no existe documentación al respecto (Sánchez López, 2008: 252-253). El tapiz citado corresponde a la obra del pintor murciano, puesto que si ambas obras se basan en el *Estanque con patos y aves de rapiña* del pintor flamenco Paul de Vos que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (núm. inv. 656), la obra de Castillo es un modelo de rinconera y la de Aguirre es de sobrecorbato, lo que por sus respectivos formatos imposibilita cualquier duda sobre su autoría. Es probable que Maella se basase en la obra del madrileño para el modelo señalado a Aguirre con destino al dormitorio.

de 1773, este enigmático pintor entregó a los directores de la fábrica de tapices seis pinturas para la decoración de la pieza<sup>146</sup>: dos ejemplares para modelo de paño central, *Dama del quitasol* (P06256, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid)<sup>147</sup> (fig. 14) y *Cazador y ventera* (P04809, Museo Nacional del Prado); tres modelos para suplementos o rinconeras, *Un lobo cogido en un cepo por una pata* (s/núm., Museo Nacional del Prado)<sup>148</sup>, una *Lavandera* (P05524, Museo Nacional del Prado) y un *Joven dando limosna a un pobre* (P05525, Museo Nacional del Prado); y un cuadro para sobrepuerta, *Galgo con caza muerta* (desaparecido o en paradero ignorado).

La importancia de este conjunto ya ha sido calibrada en su justa medida en otro lugar<sup>149</sup>, por lo que sólo se dirá aquí que junto a las series de tapices emprendidas en esos mismos años por modelos de José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya, para la cámara y el comedor del mismo cuarto de los príncipes en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, abrieron el camino a un género costumbrista genuinamente español, rompiendo con el tradicional modelo iconográfico según copias de originales de David Teniers el Joven. Este hecho en modo alguno supondrá en estas primeras obras el abandono de modelos centroeuropeos, pero sí una reinterpretación de los mismos, donde los elementos formales de las escenas adquieren un peso específicamente nacional: la escala de las figuras y sus vestimentas, la luz, el paisaje, las arquitecturas, etc.

Así, se puede apreciar cómo *La caza del jabalí* guarda relación con *Jabalí acosado por perros* de Frans Snyders, conservado en el Museo Nacional del Prado (P01762), mientras que los cazadores siguen los modelos implantados por Peter Meulener, Jan y Joost de Momper o Philips Wouwerman. Todo ello en una composición de una claridad manifiesta, bañada por un cromatismo suave y un artificio más acorde al gusto imperante. En *Caza con balcones*, el modelo impuesto por Maella sigue fielmente la estampa *La fontaine de Neptune*, según el original de Philips Wouwerman grabado

<sup>146</sup> *Carlos III*, AGP, leg. 46 (Morales y Marín, 1991: 217-218; Mano, 2011b: 261-262).

<sup>147</sup> Considerada obra indudable de Aguirre, se conserva en el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado (óleo sobre lienzo, 280 x 263 cm). En la relación de los seis cuadros entregados por Téllez a los directores de la fábrica, figuraba, en primer lugar, un modelo de paño central, cuya descripción se señalaba como “una señora a caballo que encuentra un cazador con sus criados y perros, el que presenta a la dama la caza”, de diez pies y ocho dedos de alto por ocho pies y ocho dedos de ancho (292,6 x 236,8 cm). Su adscripción en el inventario de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 a Maella y en el de 1782 y 1786 a Aguirre —pintado bajo la dirección del valenciano— y su posterior traslado con la misma adscripción al Museo Nacional del Prado, han sido las causas de su equivocada atribución. Las medidas apuntadas a su ingreso en el Museo del Prado (1870) son: “Ancho 3,67. Alto 2,94. Por el mismo [Aguirre]”; y las actuales: 280 x 363 cm; las mismas que se recogieron cuando estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Murcia (Martínez Calvo, 1987: 26-27). El formato del lienzo obliga a desechar estas medidas y a considerarlo un metro más estrecho, viniendo a coincidir, aproximadamente, con las señaladas en el documento.

<sup>148</sup> Sánchez / Alba / García Máiquez, 2014: 82-87.

<sup>149</sup> López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).



Fig. 14. Matías Téllez, *Dama del quitasol* (1773), núm. inv. P06256, óleo sobre lienzo, 280 x 263 cm, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

por Jean Moyreau en 1748<sup>150</sup>; eso sí, traducido con tipos y recursos propios del pintor valenciano. Mientras que se pueden rastrear los orígenes de los modelos de la rinconera, las tres sobrepuestas y los dos sobrebalcones en obras de Jan Fyt, Frans Snyders y Paul de Vos.

En base a los datos recogidos, Jesús López Ortega y Carlos Sanz de Miguel han establecido una hipótesis razonada de reconstrucción de los alzados de la pieza con los paños que los decoraban. Las reformas emprendidas por el arquitecto Juan de Villanueva en los años noventa del siglo XVIII y, posteriormente, durante el reinado de Fernando VII<sup>151</sup>, han desfigurado la apariencia de la que es más que probable fuese la estancia destinada al dormitorio de los príncipes: la actual Sala de Audiencias del Palacio de los Borbones. La ausencia de chimenea en la pieza, en época de Carlos III, refuerza la idea sobre su función, ya que para calentar el lecho era frecuente el uso de braseros, manteniéndose una temperatura adecuada a

<sup>150</sup> *La fuente de Neptuno*, aguafuerte y buril sobre cobre, 372 x 481 mm, Sala Goya, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Invent/9351). El cuadro de Aguirre está perdido o en paradero desconocido.

<sup>151</sup> López de Espinosa, 2012: 54-67; Sanz de Miguel, 2015, vol. I: 198-220.

través del poder calorífico que desprendían las chimeneas situadas en las estancias adyacentes. Por la función, el número y las dimensiones de los tapices se sabe que se mantuvo la estructura de época fundacional, esto es, que poseía unas dimensiones sensiblemente inferiores a las de hoy en día. Hay que tener presente que, según las cuentas de los pintores, la pieza tenía cuatro puertas, lo cual implica que para aquella fecha se habría abierto la puerta de comunicación del muro norte con los gabinetes de la Torre de las Damas; obras que posiblemente fueron llevadas a cabo por el arquitecto Juan de Esteban en los inicios de la década de los setenta del siglo XVIII<sup>152</sup>.

A partir del análisis de la alcoba de los príncipes, se puede vislumbrar cómo los tapices se desarrollaron en sus paramentos de forma simétrica. Sus alzados se van a estructurar a través de un sistema de muro-espejo, donde los tapices, en la mayoría de los casos de idénticas dimensiones, se repetirán de dos en dos en los muros enfrentados. El esquema de los muros norte y sur mantiene la misma secuencia: una puerta en su extremo oriental, a partir de la cual se despliega un gran paño de corrida, que va a marcar el eje este-oeste de la estancia. Así, las sobrepuertas según modelos de Aguirre, *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol* o *Perro oliendo un gamo muerto*, cobijarían las referidas puertas, situándose a continuación dos grandes paños centrales de idénticas dimensiones: *La caza del jabalí*, en el lado norte, y *Caza con balcones*, en el lado sur (ambos por modelos del murciano).

Los alzados este y oeste reprodujeron un esquema compuesto por dos vanos flanqueados por suplementos, que cobijarían un paño central. En el muro oriental, todos los elementos de su estructura debieron de estar desviados unos centímetros hacia el sur. Así, de izquierda a derecha, se habrían colocado: la rinconera cuyo asunto representa una *Lavandera*, a continuación, se desplegaría uno de los balcones, coronado por *Un milano devorando una liebre*, al que seguiría el paño por modelo de Téllez *Cazador y ventera*, para pasar a *Halcón y garza luchando en el aire* sobre el segundo balcón, concluyendo con otra de las rinconeras: *Joven dando limosna a un pobre*. En su alzado paralelo, el centro de la composición estaría presidido por el paño según la pintura de Téllez, la *Dama del quitasol*, a cuyos lados campearían sobre las puertas de acceso, *Galgo con caza muerta* y *Perro con jabalí y aves muertas*, para situarse en sus extremos dos rinconeras: *Un lobo cogido en un cepo por una pata* y *Dos conejos*<sup>153</sup>.

A finales de 1776 Ginés Andrés de Aguirre se sumergiría en la realización de nuevas pinturas para una serie de tapices destinada a la decoración de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid. Empresa que le tendría ocupado hasta mayo de 1777<sup>154</sup>.

Por aquellas fechas, hubo de interrumpir momentáneamente sus trabajos para la fábrica, al ser contratado, seguramente por mediación de Maella y a través del

<sup>152</sup> Carlos III, AGP, leg. 88<sup>2</sup> (Sanz de Miguel, 2015, vol. 1: 108-109, y vol. 2: 631-634).

<sup>153</sup> López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).

<sup>154</sup> Carlos III, AGP, legs. 88<sup>2</sup> y 89<sup>1</sup> (Held, 1971, núms. 5-14: 82-86; Morales y Marín, 1991: 42-43; Mano, 2011b: 264-269).



Fig. 15. Ginés Andrés de Aguirre, *Anunciación* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

cardenal Lorenzana, para la ejecución de la decoración mural de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid. El 26 de mayo de 1777 el pintor llegaba a Brea de Tajo para pintar los tres recuadros de la bóveda de la iglesia: la *Anunciación* (fig. 15), la *Adoración de los pastores* (fig. 16) y la *Presentación de Jesús en el templo* (fig. 17); todos ellos de dieciocho pies y medio de largo por diez y medio de ancho (516 x 293 cm). Permaneció allí tres meses, hasta el 28 de agosto. El 4 de septiembre se encontraba de nuevo en Brea para encargarse de la decoración al fresco del cóncavo del altar mayor en forma de tabernáculo, con la representación de la *Trinidad* (fig. 18), y de las cuatro pechinas de la bóveda del crucero, con las imágenes de los cuatro padres de la Iglesia occidental acompañados de los símbolos tetramorfos de los Evangelistas: *San Agustín y san Juan*, *San Ambrosio y san Lucas* (fig. 19), *San Gregorio y san Mateo* (fig. 20) y *San Jerónimo y san Marcos*. Permaneció un mes y medio más, asistido esta vez por un ayudante, posiblemente Francisco Carrafa. En total, se le pagaron 10.350 reales (2.100 reales por cada recuadro y 3.500 reales por la decoración del altar mayor), que debió de percibir antes del 18 de noviembre, fecha en la que regresó definitivamente a Madrid<sup>155</sup>.

<sup>155</sup> Rodríguez de Tembleque, 1986: 85-96; Ballester / Concheiro / Hoz / Lescure / Serrano / Soria / Torra, 2006: 161-169; Díaz Moreno, 2015: 398-401.



Fig. 16. Ginés Andrés de Aguirre, *Adoración de los pastores* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 17. Ginés Andrés de Aguirre, *Presentación de Jesús en el templo* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

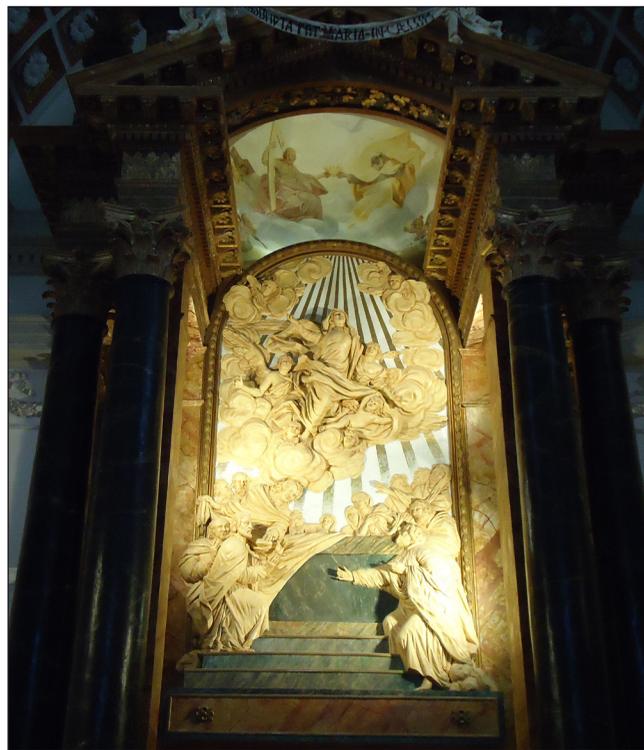


Fig. 18. Ginés Andrés de Aguirre, *Trinidad* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 19. Ginés Andrés de Aguirre, *San Ambrosio y san Lucas* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 20. Ginés Andrés de Aguirre, *San Gregorio y san Mateo* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

El ciclo cristológico de las escenas de los recuadros del cuerpo de la nave se ve absorbido por elementos anecdóticos y composiciones geométricas y equilibradas en espacios abiertos y apaisados, diferentes a las típicas escenas de asuntos análogos ejecutadas por sus contemporáneos, que vienen a coincidir en el tiempo con las pinturas destinadas a la fábrica de tapices. Por otro lado, se marca un carácter eminentemente clasicista, abandonando el escorzo ilusionista propio de la panorámica vista de *sotto in su*, al recuperar el *quadro riportato*, muy en consonancia con el cuerpo arquitectónico que lo envuelve (fig. 21). De esta forma, concibe unas representaciones donde se percibe la intensa huella de Mariano Salvador Maella, tanto en el tratamiento del dibujo como en los tipos que emplea, eso sí, adoptando tonalidades claras y vaporosas, donde predominan los timbres tornasolados, alejados de las fulgurantes luces doradas del valenciano.

Una concepción distinta asume en la decoración al fresco del cóncavo del altar mayor, pues aquí la panorámica es distinta, recogiendo la decoración ejecutada por Maella para el ochavo de la catedral primada de Toledo, realizada precisamente en estos mismos años. Mientras que, en las pechinas, los modelos se retrotraen a los hermanos González Velázquez e irremediamente a la decoración de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, interpretadas con tipos del valenciano.

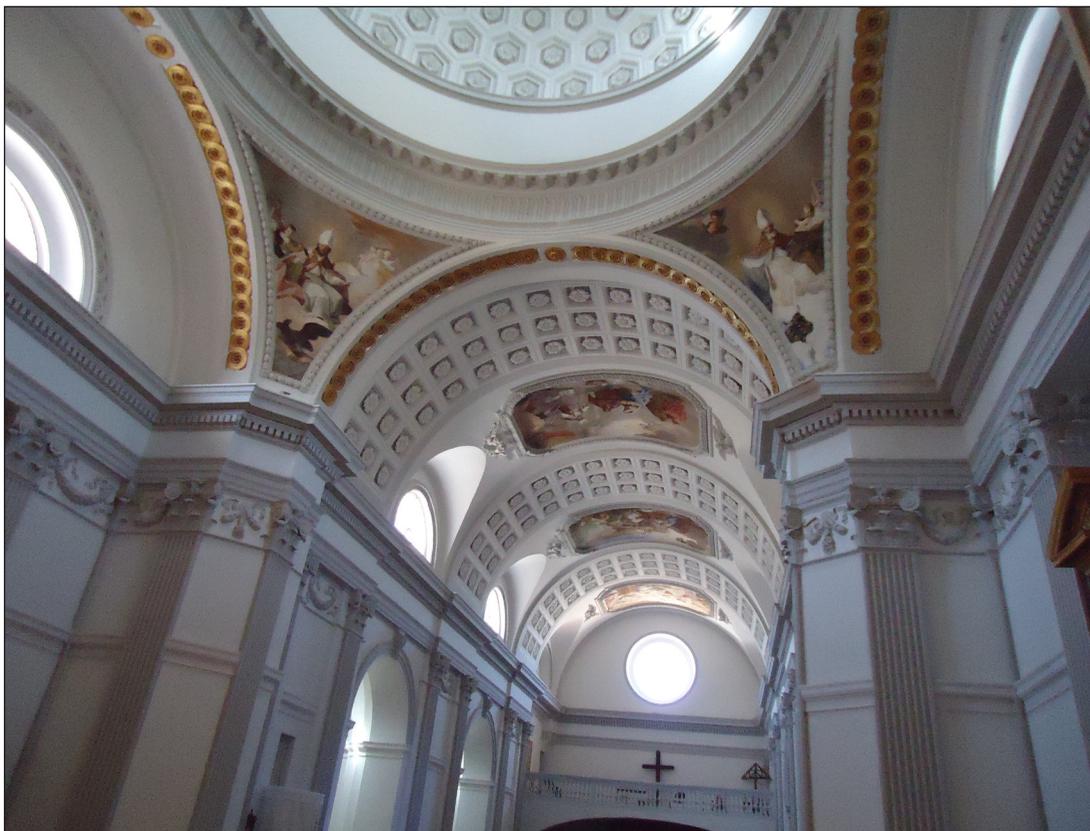


Fig. 21. Vista de la nave de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

Durante el resto del año y todo 1778 Aguirre se sumergiría en la elaboración de los ejemplares necesarios para concluir con la decoración de tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid. Diez fueron los cuadros que ejecutó bajo la dirección y modelos de Maella, cuyos tapices se ubicaron finalmente en la segunda pieza de paso o de los relojes del cuarto del príncipe: seis modelos para paños centrales y cuatro para sobrepuertas<sup>156</sup>.

El conjunto se inició con la entrega escalonada por parte de Aguirre de una serie de modelos de paños centrales. El 10 de enero de 1777 se daba noticia de *Pescadores en la ribera de un río*, de nueve pies y seis dedos de alto por diez pies de ancho (257,2 x 279 cm), valorado en 4.000 reales. El 14 de marzo entregaba otro cuadro con la misma medida: *Dos soldados a caballo delante de una Hostería* (fig. 22), valorado en 5.000 reales. El 22 de mayo entregaba *Mercado de caballos* (fig. 23), de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies y cuatro dedos de ancho (257,2 x 230 cm), siendo tasado por el pintor en 4.000 reales. El 22 de abril de 1778 presentaba otro cuadro de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies y cinco dedos de ancho (257,2 x 231,7 cm), cuyo asunto se describía como *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* (fig. 24), tasado en 4.000 reales.

<sup>156</sup> López Ortega, 2014, tomo I: 322-324.



Fig. 22. Ginés Andrés de Aguirre, *Dos soldados a caballo delante de una Hostería* (1776), núm. inv. P04156, óleo sobre lienzo, 300 x 262 cm, Embajada de España en Londres por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 23. Ginés Andrés de Aguirre, *Mercado de caballos* (1776), núm. inv. P06052, óleo sobre lienzo, 257 x 233 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 24. Ginés Andrés de Aguirre, *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* (1776), núm. inv. P06054, óleo sobre lienzo, 255 x 232 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

A continuación, Aguirre presentó la cuenta de cuatro ejemplares de sobrepuestas, a pesar de que se habían entregado meses antes, según se desprende del acuse de recibo de Cornelio van der Gotten, fechado el 21 de febrero de 1778: *Arneses de pescador y peces*, de tres pies y diez dedos de alto por cinco pies de ancho (100,7 x 139,5 cm), *Bodegón de frutas y verduras* (fig. 25), de tres pies y trece dedos de alto por cuatro pies y catorce dedos de ancho (105,8 x 135,4 cm), *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*, de tres pies y catorce dedos de alto por cinco pies y un dedo de ancho (107,5 x 141,2 cm), y *Liebre y garza muertas con gato* (fig. 26), de tres pies y ocho dedos de alto por cinco pies de ancho (97,3 x 139,5 cm); tasados en 600 reales cada uno. Finalmente, concluía la serie con dos modelos de paños centrales más, presentados el 30 de diciembre: *Mulo caído con su carga y arrieros ayudándole a levantarse* (fig. 27) y *Un herradero* (fig. 28), ambos de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies “escasos” de ancho (257,2 x 223,2 cm), valorados en 4.000 reales cada uno.

En estas pinturas persiste la influencia centroeuropea que será reinterpretada por el pintor Mariano Salvador Maella mediante nuevos recursos y modelos. Únicamente en algunas modificaciones que se llevarán a cabo en las escenas finales, por la existencia de algún modelo de presentación, y en las gamas suaves y acharoladas, cubiertas por el persistente claroscuro que las envuelve, se percibirá la mano de



Fig. 25. Ginés Andrés de Aguirre, *Bodegón de frutas y verduras* (1777/1778), núm. inv. P04144, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 26. Ginés Andrés de Aguirre, *Liebre y garza muertas con gato* (1777/1778), núm. inv. P04143, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 27. Ginés Andrés de Aguirre, *Mulo caído con su carga y arrieros ayudándole a levantarse* (1777/1778), núm. inv. P06053, óleo sobre lienzo, 258 x 221 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 28. Ginés Andrés de Aguirre, *Una herrería* (1777/1778), núm. inv. P04724, óleo sobre lienzo, 260 x 218 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ginés Andrés de Aguirre. Así en *Pescadores en la ribera de un río*<sup>157</sup>, Maella hubo de echar mano de la estampa grabada por Philippe le Bas, *Les Pêcheurs* (1747), según el original de David Teniers el Joven, y transformar su composición a través de un juego de diagonales hacia la lejanía. Sin embargo y a pesar de su renovado tratamiento, no logra asentar a los personajes en la escena debido principalmente a su escala y a la concentración de las figuras en el primer término. *Dos soldados a caballo delante de una Hostería*<sup>158</sup> recoge la estampa grabada por Jean Moyreau sobre el cuadro original de Philips Wouwerman, *Départ pour la chasse aux chiens couchants* (1737). Procede con el mismo principio, pero al contrario que en la obra anterior, el juego de diagonales utilizado funciona a través de las miradas que relacionan las figuras de los diferentes términos de la escena entre sí, graduando mejor su escala e introduciendo una pirámide central que alivia la aglomeración del primer término. No obstante, sigue sin conseguir la profundidad que necesita en los diferentes planos de la composición. Para *Mercado de caballos*<sup>159</sup>, se tomará como referencia las estampas *Flämische reiter*, grabado por Jan Kraelinge, y *El gran mercado de caballos (Le grand marché aux chevaux)*, así como *L'Academie du manège* (1742), grabados por Jean Moyreau sobre sendos cuadros de Philips Wouwerman. Satisfecho con la pirámide compositiva central, el valenciano abandona las diagonales abiertas y la linealidad del primer término, relacionando los diferentes grupos de la representación entre sí. Recursos que se emplearán insistentemente en las últimas tres composiciones de paños centrales, que siguen también cuadros de Philips-Wouwerman: *Una cabaña de pastores y dos peregrinos*<sup>160</sup>, por la estampa *El trompetero* de Jan Visscher y, sobre todo, *Halte espagnole* (1750), grabado por Jacques Aliamet; *Un mulo caído con su carga y unos arrieros ayudándole a levantarse*<sup>161</sup>, según la *Descarga de mercancía de un barco* grabado por Dancker Danckerts, y *Un herradero*<sup>162</sup>, según *La familia del herrero (La famille du Maréchal)* de Jean Moyreau y *Retard de chasse* (1750) de Anton Tischler.

Para los modelos de sobrepuerta, las fuentes utilizadas son otras. Todos ellos siguen un mismo esquema: una escena vista desde un punto de vista bajo

<sup>157</sup> Núm. inv. P07415, óleo sobre lienzo, 270 x 289 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 650).

<sup>158</sup> Núm. inv. P04156, óleo sobre lienzo, 300 x 262 cm, Embajada de España en Londres por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 610).

<sup>159</sup> Núm. inv. P06052, óleo sobre lienzo, 257 x 233 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 602). Aguirre ejecutó también su modelo de presentación, que se conserva en colección particular (óleo sobre lienzo, 67,3 x 47,7 cm), véase López Ortega, 2018: 49-51.

<sup>160</sup> Núm. inv. P06054, óleo sobre lienzo, 255 x 232 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 607). En colección particular, se conserva su modelo de presentación ejecutado por Aguirre (óleo sobre lienzo, 67,3 x 47,7 cm), véase López Ortega, 2018: 51-52.

<sup>161</sup> Núm. inv. P06053, óleo sobre lienzo, 258 x 221 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 606).

<sup>162</sup> Núm. inv. P04724, óleo sobre lienzo, 260 x 218 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 610).

con varios elementos inertes situados sobre un talud. Un esquema en triángulo rebajado enmarcado por uno o varios árboles de abundante ramaje y hojarasca, sobre los cuales se desarrolla un esquemático paisaje en la lejanía y se extiende un amplio celaje. En estos ejemplares se va a percibir la sencillez del foco artístico napolitano de Andrea Belvedere y sus seguidores y, sobre todo, de Giacomo Nani<sup>163</sup>.

A través del estudio de planos de la época y las medidas de los ejemplares de la serie, además de las actuales de los muros de la sala, José Luis Sancho ha realizado una hipótesis razonada de reconstrucción de los alzados de la pieza, donde campeaban en todo su esplendor los tapices ejecutados por modelos de Aguirre<sup>164</sup>. La pieza, de reducidas dimensiones, ocupaba la zona central de la crujía de poniente de la parte nueva añadida del Palacio. Poseía un balcón de grandes dimensiones en su muro occidental, con vistas al patio central, lo que impedía, dada su altura, que pudiese albergar un sobrecalcón. A ambos lados del balcón, se situaba *Un mulo caído con su carga y unos arrieros ayudándole a levantarse*, a la izquierda<sup>165</sup>, y *Un herradero*, a la derecha<sup>166</sup>. Para guardar la simetría, en el muro oriental, se alzaba en su parte central una chimenea con su adorno de espejo tallado y a ambos lados, a la izquierda y a la derecha, *Mercado de caballos y Una cabaña de pastores y dos peregrinos*<sup>167</sup>.

Como en los muros este y oeste, los alzados norte y sur guardan el mismo esquema, un amplio lienzo de muro en cuyos extremos se abren sendos vanos para las puertas, dos por lienzo. Así, el muro norte se integraba en su centro por *Pescadores*

<sup>163</sup> *Bodegón de frutas y verduras*, P04144, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián (depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid); *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*, óleo sobre lienzo, 107 x 139,5 cm, Colección Stuyck, Madrid; *Liebre y garza muertas con gato*, núm. inv. P04143, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián (depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid); *Arneses de pescador y peces* se encuentra desaparecido o en paradero desconocido.

<sup>164</sup> Sancho Gaspar, 2002: 162-163. Para los tapices de la serie, véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 209-222: 164-172.

<sup>165</sup> En Patrimonio Nacional, se conserva un paño en las dependencias del príncipe de Asturias del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10078863, seda y lana, 217 x 211 cm) y otro en el comedor de gala del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072579, seda y lana, 227 x 215 cm).

<sup>166</sup> Se conserva un tapiz en el comedor del consulado de España en Nueva York (PN. núm. 10008578, seda y lana, 325 x 215 cm). Sancho cita otro paralelo con el número de inventario PN. núm. 10013428, aunque se desconocen sus medidas y ubicación, sin que se haya podido localizar en la base de datos GOYA de Patrimonio Nacional.

<sup>167</sup> Se conservan dos ejemplares tejidos que curiosamente están unidos entre sí: uno en el aseo y retrete de la reina del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032098, seda y lana, 276 x 570 cm) y el otro en el comedor de gala del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072577, seda y lana, 228 x 430 cm). De *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* también se guardan dos fragmentos: uno en el que se aprecian los peregrinos que piden limosna a las personas que están dentro de la cabaña (PN. núm. 10072492, seda y lana, 230 x 99 cm) y el otro que representa la parte izquierda del cuadro con el jinete de espaldas (PN. núm. 10072494, seda y lana, 230 x 105 cm), ambos en el comedor de gala del Palacio del Pardo en Madrid.

en la ribera de un río<sup>168</sup> y sobre las puertas, *Arneses de pescador y peces*<sup>169</sup> y *Bodegón de frutas y verduras*<sup>170</sup>, por tratarse de escenas de naturaleza muerta con composiciones parecidas. En el muro sur, se situaba, en su centro, *Dos soldados a caballo delante de una Hostería*<sup>171</sup>, flanqueado por las sobrepuestas *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*<sup>172</sup> y *Liebre y garza muertas con gato*<sup>173</sup>.

## OTRAS OBRAS

Hacia la primera mitad de 1779 el matrimonio Aguirre se mudó a un nuevo inmueble: el número 21 de la calle del Reloj, donde tomó a su servicio una criada, María Antonia Prieto<sup>174</sup>. Este traslado debió de obedecer a motivos profesionales, pues, según informaciones fechadas en 1790 y 1792, Mariano Salvador Maella había adquirido la casa-taller situada en el número 7 de la calle del Reloj, donde había residido el pintor de cámara Francisco Bayeu hasta 1777<sup>175</sup>. El inmueble debía de tener una superficie considerable con espacios suficientes para adaptarlos a un amplio estudio<sup>176</sup>, ya que el pintor zaragozano había mantenido “un estudio muy capaz con crecido número de discípulos, pagando un alquiler de casa excesivo”, prueba de su alta cotización<sup>177</sup>. Maella se habría instalado en esta residencia poco

<sup>168</sup> En Patrimonio Nacional se conservan dos tapices: en la sala de música del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013822, seda y lana, 285 x 248 cm) y en la sala Goya del Palacio del Pardo de Madrid (PN. núm. 10073068, seda y lana, 273 x 242 cm).

<sup>169</sup> Su tapiz se custodia en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004189, seda y lana, 125 x 136 cm).

<sup>170</sup> Un ejemplar se ha localizado en la actual Fábrica de Tapices (seda y lana, 104 x 132 cm).

<sup>171</sup> El tapiz se conserva en el Centro de Estudios Constitucionales de Madrid (PN. núm. 10026486, seda y lana, 267 x 261 cm).

<sup>172</sup> Un tapiz se conserva en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004326, seda y lana, 172 x 110 cm).

<sup>173</sup> En el Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid, se custodia un tapiz (PN. núm. 10090084, seda y lana, 73 x 125 cm).

<sup>174</sup> La propia María Antonia Prieto declararí en 1783 que “es parroquiana de San Martín de quatro años a esta parte por vibir [en la] calle del Relox [...]”. Del mismo modo y en los mismos autos, Andrea Nogales, madre de María Antonia, afirmaba que conocía al pintor “de quatro años a esta parte con motibo de hacer dicho tiempo que le está sirviendo la citada su hija”, y el pintor Francisco Carrafa, que conocía a la criada desde hacía los mismos años, por “allarse sirviendo haze dicho tiempo a el expresado don Ginés” (Documentos 25, 27 y 28).

<sup>175</sup> Fray Lesmes Cortés, teniente cura de la iglesia de San Martín de Madrid, llegó a certificar en 1790 que Maella vivía “en la calle del Relox número 7 [...]” (AHDM, caja 4.986/29).

<sup>176</sup> Dentro de la calle había tres números de amplias dimensiones que eran propiedad de los padres agustinos (López Gómez / Camarero Bullón / Marín Perellón, 1988: 423).

<sup>177</sup> Morales y Marín, 1979: 28. En 1775, se registraban en la casa: “Calle del Relox= entrando por la de Torixa mano derecha. / [...] / Casa de doña María de Aragón. / [...] / Dichas casas que llaman del Pasadizo nº 7. / [...] / Otro. [cuarto] / Don Francisco Bayeu. / Doña Sebastiana Merclein. / } Matrimonio. / Feliciano Bayeu... Niña / Don Francisco Goya. / Doña Josepha Bayeu. / } Matrimonio. / Juan Antonio Goya... Niño. / Don Ramón Bayeu... Soltero. / María Broto.... Soltera. / Lucía

después de 1778, pues su presencia no se registra en este año<sup>178</sup>. Antes de 1790, el valenciano pasó a residir en el número 9 de la misma calle, propiedad del colegio y convento de los padres agustinos de doña María de Aragón<sup>179</sup>, donde trasladó su obrador. Es probable que Aguirre se mudase a la misma calle para poder trabajar en estrecha colaboración con el valenciano los encargos que le encomendaba.

En este obrador y bajo el estricto control de Maella, Ginés Andrés de Aguirre elaboró en 1781 tres lienzos de altar para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid<sup>180</sup>, de entre los seis pies de alto por cuatro de ancho y los cinco pies de alto por “tres y tres cuartas” de ancho (167,4 x 111,6 cm y 139,5 x 104,7 cm), por los que recibió 9.000 reales (a 3.000 reales cada uno): una *Nuestra Señora de los Dolores* para una de las saletas de la primera planta, un *San Ignacio de Loyola* para una de las saletas de la planta baja y un *San Luis rey de Francia* para otra saleta de la segunda planta<sup>181</sup>.

El único cuadro que se ha podido identificar hasta el momento ha sido el de *San Luis rey de Francia* (fig. 29), perteneciente al Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid<sup>182</sup>. El santo, de pie y de frente, lleva gorguera y capa de terciopelo rojo con decoración de brocados y flores de lis doradas con armiño. Viste con coraza, fajín, bombachos y botas altas. Abandona sus atributos regios (la corona real, custodiada a sus pies por un angelote) y abraza los de la pasión de Cristo (la cruz y la corona de espinas).

Depositado durante algún tiempo en los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (núm. inv. 1430D), se percibe en la obra una acusada influencia de Maella, tanto en los tipos como en la composición, visible en su estrecha relación con el de *San Hermenegildo* de la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral primada de Toledo (1778). Únicamente en la fría tonalidad de las tintas y en el fuerte claroscuro se percibe la huella del murciano.

En la sala Goya de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, se conserva un dibujo que aun conteniendo una vieja inscripción atribuyéndolo a Maella, es obra que se puede incorporar al corpus gráfico de Aguirre y ponerlo en relación con uno de los lienzos del Hospital General. Se trata de una *Virgen de los Dolores* (fig. 30), está enmarcado y contiene una cuadrícula, lo que vendría a confirmar que es un dibujo preparatorio para su traslado a un nuevo soporte, aunque el formato que presenta no parece ajustarse a los cuadros del hospital<sup>183</sup>. Tanto Barcia como Morales y Marín lo consideraron obra de Maella. No obstante, José Manuel de la Mano no

---

Matheo... Soltera. / Gregorio Martín... Soltero. / Doña María Bayeu... Soltera. / [...]" (Madrid, 10 de junio de 1775, AHDM, caja 9.203/9, f. 213).

<sup>178</sup> AHDM, caja 9.205/2.

<sup>179</sup> AHDM, caja 5.057/12.

<sup>180</sup> Ponz, 1787, tomo V: 35-36.

<sup>181</sup> Muñoz Alonso, 2010, tomo I: 334-346.

<sup>182</sup> Óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm.

<sup>183</sup> Núm. inv. Dib/13/5/110, lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado verjurado, 191 x 170 mm.



Fig. 29. Ginés Andrés de Aguirre, *San Luis rey de Francia* (1781), óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm, Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Madrid.



Fig. 30. Ginés Andrés de Aguirre, *Virgen de los Dolores* (h. 1781), núm. inv. Dib/13/5/110, lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado verjurado, 191 x 170 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

lo creyó así, al no incluirlo en el corpus gráfico del valenciano<sup>184</sup>. Es obra que se puede atribuir a Ginés Andrés de Aguirre, tanto por el rostro de la Virgen como por la forma de trabajar sus manos y los plegados, así como por el tratamiento de las sombras, a través de líneas paralelas y oblicuas resueltas con un característico arabesco. Los angelotes están más cerca de la esfera de Maella, aunque difieren en su tratamiento anatómico o en la forma en cómo se traduce su cabello, más acordes con las formas del pintor murciano<sup>185</sup>.

Al año siguiente pintó dos imágenes de la *Virgen del Pilar* para la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Pimentel y Téllez-Girón: una destinada a un oratorio portátil, sostenida por querubines y cabezas aladas de niños, y otra para “rollarla” —posiblemente para enviarla como un presente—, representada sobre una columna rodeada de angelitos y serafines, situándose en su parte inferior a Santiago acompañado por un niño; ambas valoradas en 400 reales cada una. A finales de septiembre de 1782 Aguirre presentaba la cuenta al mayordomo de la duquesa, Juan de Gamboa, librándose su importe en la Nochebuena de ese año a través del tesorero general de la casa, Antonio de Abella<sup>186</sup>. No se tienen noticias de la suerte que han corrido.

El 21 de enero de 1783 Mariano Salvador Maella escribía una carta al secretario de Estado, el conde de Floridablanca, en la que le decía que, para decorar la sala de dirección del Banco Nacional de San Carlos, sus directores le habían encargado que pintase los retratos del Rey, los príncipes y otros miembros de la familia real. Confesaba que no podía ejecutarlos debido a lo ocupado que se encontraba en las obras reales, pero que, bajo su dirección, un discípulo suyo podría pintarlos si era del agrado del Rey. A finales de mes, el conde de Floridablanca respondía al pintor señalándole que se realizasen los retratos según había dispuesto<sup>187</sup>.

A raíz de esta noticia, Pérez Sánchez llegó a identificar en las colecciones de arte del Banco de España en Madrid un retrato de Carlos III y otros dos de los príncipes de Asturias como obras de Ginés Andrés de Aguirre.

El *Carlos III vestido con armadura*<sup>188</sup> sigue el modelo ejecutado por Anton Raphael Mengs en 1774, custodiado en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en Madrid, por depósito del Museo Nacional del Prado (P05011), que vendría a actualizar uno anterior, ejecutado por el propio bohemio en 1767 para decorar uno de los gabinetes del cuarto de la princesa en el Palacio Real de Madrid (P02200, Museo Nacional del Prado, Madrid). Al igual que el de Mengs, éste presenta el collar del Toisón y las insignias de Saint Esprit y San Genaro, además del collar, la cruz y la banda de la orden de Carlos III.

En el retrato conservado en el Banco de España se percibe un dibujo perfilado en la figura y algunas partes de la armadura, así como en las insignias que ostenta, que

<sup>184</sup> Mano, 2011a.

<sup>185</sup> Barcia, 1906, núm. 1.350; Morales y Marín, 1996, núm. 105: 210.

<sup>186</sup> Agulló y Cobo / Baratech Zalama, 1996: 6-7.

<sup>187</sup> *Estado*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, leg. 3.230<sup>1</sup>/2 (Pérez Sánchez / Gállego, 1985:16; Pérez Sánchez / Gállego / Alonso, 1988: 16-17).

<sup>188</sup> Núm. inv. PI31, óleo sobre lienzo, 160 x 117 cm (Romero, 2019: 238-239).



Fig. 31. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos III vestido con armadura* (1783), núm. inv. P131, óleo sobre lienzo, 160 x 117 cm, Banco de España, Madrid.

contrasta con el modelado del manto y la pilastra del fondo. La forma de trabajar los brillos y reflejos de la armadura y las telas, así como sus texturas, además de los tonos empleados y el fuerte contraste de claroscuro de la obra, permiten atribuir la obra, sin muchas dudas, al murciano (fig. 31).

En cuanto a los retratos de los príncipes de Asturias: *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (fig. 32) y *María Luisa de Parma* (fig. 33)<sup>189</sup>, los modelos utilizados son aquéllos que pintó Mariano Salvador Maella en 1782 “con los honores de hacerlos por las mismas personas reales” (conservados en el Real Monasterio de la Encarnación, Madrid)<sup>190</sup>. Se han venido atribuyendo a los pinceles de Mengs, Luis Paret y Alcázar, Antonio Carnicero o al propio Maella. Son obras pertenecientes al obrador de este último. Muestran ligeras variaciones respecto a los cuadros de la Encarnación: el chaleco del Príncipe ya no es gris plateado, sino que adquiere la tonalidad carmín del resto de su vestuario, y se ha sustituido la corona real y el cetro, situados encima de la consola, por un tricornio con un tocado de plumas;

<sup>189</sup> Núms. inv. P144 y P145, 160 x 116 cm y 159 x 115 cm respectivamente (Romero, 2019: 240-243).

<sup>190</sup> Mano, 2011b: 512-515.



Fig. 32. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (1783), núm. inv. P144, óleo sobre lienzo, 160 x 116 cm, Banco de España, Madrid.



Fig. 33. Ginés Andrés de Aguirre, *María Luisa de Parma* (1783), núm. inv. P145, óleo sobre lienzo, 159 x 115 cm, Banco de España, Madrid.

se ha sustituido el adorno decorativo de su pecho por un gran lazo azul celeste y, al igual que el anterior, desaparecen los atributos reales de la consola, introduciendo en su lugar dos jarrones con sendas flores. Como el retrato del Rey, estos poseen un dibujo apretado y su cromatismo no corresponde con el del valenciano, pues muestra fuertes contrastes de claroscuro. Se detiene en los detalles de joyas, encajes, elementos decorativos y brocados y en el modelado de las diferentes texturas, así como en el efecto de los diferentes brillos (véase la banda de la orden de Carlos III del Príncipe), que se asemejan bastante a las maneras del murciano, lo que permite que se puedan atribuir a sus pinceles.

Relacionados con éstos, se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando otra pareja de retratos de los príncipes de Asturias que se vienen atribuyendo a Aguirre<sup>191</sup>. Mantienen las mismas diferencias que los retratos de la colección del Banco de España y, al igual que aquéllos, han tenido varias atribuciones (Luis Paret y Alcázar, Francisco de Goya, Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella). Proceden de las propias colecciones de la Academia, a pesar de

<sup>191</sup> *Carlos Antonio de Borbón, príncipe de Asturias* (núm. inv. 1492, óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5 cm) y *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* (núm. inv. 1493, óleo sobre lienzo, 152,5 x 110,5 cm).



Fig. 34. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (1784/1786), núm. inv. 1492, óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 35. Ginés Andrés de Aguirre, *María Luisa de Parma* (1784/1786), núm. inv. 1493, óleo sobre lienzo, 152,5 x 110,5 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

que, desde 1891, han estado depositadas en distintas instituciones de la villa de Bilbao<sup>192</sup>: la Escuela de Artes y Oficios, el Ayuntamiento o el Museo de Bellas Artes, desde donde han regresado al Museo de la Academia recientemente (en 2013).

En esta ocasión, están contruidos con un pincel más cargado de pasta, de tonalidades menos brillantes, y el modelado de sus rostros, los adornos de los vestidos y los objetos de su tramoya escenográfica muestran un mayor contraste por la aplicación de grandes áreas oscuras. Rasgos aplicables a la técnica de Aguirre a quien se pueden también atribuir y fechar en los últimos años de su permanencia en la Corte, esto es entre 1784 y 1786 (figs. 34 y 35).

#### SU SEGUNDO MATRIMONIO

A comienzos de 1783 María Teresa Antonia Anzano Morlans caía gravemente enferma. Estando en cama y en pleno uso de sus facultades, otorgaba testamento el 18 de enero a favor de Ginés Andrés de Aguirre (por no tener herederos), dándole

<sup>192</sup> *Legados y donativos*, Madrid, 21 de febrero de 1891, Archivo RABASF, sign. 1-54-1.

poder para disponer de sus últimas voluntades. Señalaba que su cuerpo fuese amortajado con el hábito de la orden del Carmen, “por la deboción que tiene de esta Señora”, y pedía para su alma cincuenta misas rezadas con limosna de 4 reales cada una y sacada la cuarta parroquial, las demás se celebrasen en las iglesias que su marido quisiese. También era su voluntad que una vez fallecida, se entregase a María Teresa González Velázquez, su ahijada, una sortija de diamantes y un alfilerero de plata, “por el cariño que la tiene”. A su familiar Pedro Anzano, en atención a que la estaba asistiendo y el aprecio que le tenía, le dejaba una pieza de a ocho (8 reales de plata) o 320 reales por una sola vez; disponiendo que, si desde ese momento hasta su muerte se formase una memoria contemplando sus últimas disposiciones, se cumpliese junto al poder que se estaba redactando. Nombraba por testamentarios al pintor Mariano Salvador Maella, al presbítero Juan Antonio Lázaro de Córdoba, asistente en el real convento de monjas de la Encarnación de Madrid, y a su propio marido; actuando como testigos, Francisco Carrafa, discípulo del murciano, Antonio González Velázquez, José Manjarese, Fernando Ricote y Juan Gualberto Escribano, discípulo de Maella, quien firmó en su nombre por no saber<sup>193</sup>.

Tres días después, habiendo recibido los santos sacramentos, fallecía en su casa, siendo enterrada con el hábito del Carmen, como así había dispuesto, en la iglesia de San Martín de Madrid, con la asistencia de la Clerecía, misa de vigilia y responso ejecutado por fray Facundo Vázquez, asistiendo veinticuatro pobres del Ave María, otros tantos de la Doctrina y los terceros de la V.O.T. de San Francisco, así como de los religiosos de la orden del Carmen de la regular Observancia<sup>194</sup>.

Según lo inscrito en el poder otorgado por su difunta esposa, Ginés Andrés de Aguirre formalizaba, tres meses después, las últimas voluntades de María Teresa Antonia Anzano Morlans. Afirmaba haber satisfecho los correspondientes derechos de entierro y celebrado las cincuenta misas dispuestas: 37 el día 22 de enero, de las cuales, 31 fueron en el convento de San Joaquín y 6 en el colegio de doña María de Aragón, y las 13 restantes, en la parroquia de San Martín; había entregado lo dispuesto a María Teresa Velázquez, según certificó su padre en un recibo fechado el 25 de enero, y a Pedro Anzano, el día anterior, los 320 reales señalados por una sola vez; no habiendo dejado memoria escrita o firmada; siendo testigos del protocolo, Ignacio Esnarizaga, Francisco Meléndez y Vicente Tejedor, además de Agustín y Fernando Ricote<sup>195</sup>.

El nuevo estado de Aguirre debió de obligarle a trasladarse al hogar de Mariano Salvador Maella: el cuarto principal del número 9 de la calle del Reloj. Cuatro meses después, el 26 de mayo, Aguirre enviaba un escrito al licenciado Alonso Camacho, inquisidor ordinario y vicario de la villa de Madrid y su partido, informándole sobre su pretensión de contraer nuevas nupcias con María Antonia Prieto, su criada de 18 años, con quien se había comprometido un mes antes. Para ello, suplicaba se

<sup>193</sup> Documento 21.

<sup>194</sup> Documento 22.

<sup>195</sup> Documento 23.

les pudiese casar en secreto y se les dispensasen de las tres amonestaciones, pues veía reparable esta acción entre sus amigos y conocidos, por el hecho de haber enviudado hacía poco y que María Antonia estuviese sirviendo en su casa como ama de gobierno<sup>196</sup>.

María Antonia Prieto Nogales había nacido el 2 de septiembre de 1764 en la villa de Colmenar Viejo, perteneciente al arzobispado de Toledo, siendo hija del labrador Pedro Prieto y de su mujer Andrea Nogales, ambos naturales y vecinos de Colmenar. Seis días después era bautizada en su iglesia parroquial<sup>197</sup>. Se trasladó a la villa y Corte de Madrid con once años de edad, en 1775, obedeciendo a su necesidad de trabajar en el servicio doméstico, como así hizo, primero en una casa situada en la calle de la Concepción Jerónima, perteneciente a la parroquia de Santa Cruz, y después —hacia 1779— en la casa de Ginés Andrés de Aguirre<sup>198</sup>.

Como era menor de edad, su madre, Andrea Nogales, ya viuda y casada en segundas nupcias con el también labrador Diego Marcos, que pasaba largas temporadas en Madrid visitando a su hija y, por consiguiente, había tratado a Aguirre, hubo de actuar como representante de su hija y dar su consentimiento para el matrimonio. El 7 de junio, vistos el informe y auto expuestos y las causas referidas por Aguirre en su memorial, el licenciado Camacho despachaba la licencia para que el teniente cura de la parroquia de San Martín los casase en secreto<sup>199</sup>.

El 9 de junio fray Facundo Vázquez, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, desposaba a Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto, siendo testigos Juan Sánchez y Manuel García. Ese mismo día se les otorgaron las bendiciones nupciales en el oratorio de la parroquia, siendo su madrina Teresa Isabel Martín<sup>200</sup>.

## ÚLTIMOS AÑOS EN LA CORTE

Todo parece indicar que el nuevo matrimonio compartió casa con Maella y su familia, pues el 17 de mayo de 1784 nació en el citado inmueble la primera hija de

<sup>196</sup> Documento 24.

<sup>197</sup> “María Antonia, hija de Pedro Prieto y de Andrea Nogales} En la yglesia parroquial de Colmenar Viejo, sábado ocho días de el mes de septiembre de el año de mil setecientos sesenta y quatro años, yo don Joseph Aleas, su theniente de cura, baptizé solemnemente a una niña hija legítima de Pedro Prieto, natural de la villa de Colmenar Viejo, y de Andrea Nogales, natural de esta villa, sus padres legítimamente casados y vecinos de esta nominada villa; a la qual puse por nombre María Antonia, que nació en dos del corriente mes y año. Fue su padrino de pila Nicolás de Aragón, vecino de esta referida villa, a quien advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones= Don Joseph Aleas [rubricado]” (*Acta de bautismo de María Antonia Prieto, segunda mujer de Ginés Andrés de Aguirre, Colmenar Viejo (Toledo)*, 8 de septiembre de 1764, Archivo parroquial de la iglesia de Colmenar Viejo, Libro de bautismos (1761-1771), f. 126; AHDm, caja 4.776/27).

<sup>198</sup> Documento 25.

<sup>199</sup> Documento 27.

<sup>200</sup> Documento 30.

Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto. Dos días después, era bautizada en la parroquia de San Martín, imponiéndole por nombres María Pascuala y Rita. Fue su madrina Andrea Nogales, su abuela materna<sup>201</sup>.

A lo largo de los primeros meses de 1785 Ginés Andrés de Aguirre se encontraba sumergido en las pinturas para los tapices destinados a la decoración de la antecámara o comedor de las infantas del Palacio del Pardo en Madrid.

El 24 de septiembre entregaba los dos únicos lienzos destinados a paños centrales que llegaría a ejecutar: *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibeles* y *La puerta de San Vicente*, ambos de doce pies y cuatro dedos de alto por quince pies y catorce dedos de ancho el primero (345,6 x 456,3 cm) y dieciséis pies y tres dedos de ancho el segundo (345,6 x 454,5 cm), valorados en 9.000 reales cada uno. La serie jamás se concluyó, aunque el resto de los ejemplares que se llegaron a pintar fueron ejecutados por el pintor valenciano Juan José Camarón y Meliá (1760-1819). Según el recibo de entrega de los cuadros, estaban ejecutados bajo la dirección de Maella, pero al contrario de lo que había sucedido con los modelos en los que había trabajado con anterioridad para la fábrica, omitía toda referencia a que se hubiesen llevado a cabo por modelos del valenciano, lo cual implica que estos dos lienzos fueron los únicos que Aguirre llegó a realizar de su propia invención a lo largo de su carrera<sup>202</sup>.

Las pinturas se enmarcan ya en un género costumbrista decididamente español, en el que figuras de diferentes clases sociales se circunscriben en un escenario castizo y reconocible para el espectador y donde la idea de paseo, como escenario de esparcimiento y recreo, enlaza con la exaltación de una política reformista llevada a cabo por Carlos III en Madrid: una vista de la calle de Alcalá, en la entrada oriental de la villa, que enlaza con el salón del Prado, donde se erige la fuente de Cibeles; y una vista de la entrada occidental de Madrid, con la puerta de San Vicente, el Palomar sobre las huertas del príncipe Pío, el convento de la Encarnación y el Palacio Real Nuevo de Madrid. Obras en las que no parece casual que los elementos más emblemáticos de las representaciones fuesen obra del arquitecto del rey Francesco Sabatini.

Dentro del análisis de los cuadros, se pueden seguir rastreando las influencias centroeuropeas, aunque entran en juego otras de nuevo cuño. Desde las estampas de tipos ideadas con más o menos dependencia italiana y francesa por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en su *Colección de trajes de España* (1777), hasta las de raigambre francesa, como *La Promenade des Remparts de Paris* (1760) de Pierre François Courtois, según diseño de Augustin de Saint-Aubin, o la que, con el mismo asunto, grabó Charles-Nicolas Cochin el Joven; *La place des Halles* o *La place Maubert* de Jacques Aliamet, según Jaurat, o *Le rendez-vous pour Marly*, según diseño de Jean-Michel Moreau el Joven (1777); obras que tienen mucho que ver con las pinturas de Aguirre y que dan una idea de la abundancia del material que manejó para recrear

<sup>201</sup> Documento 31.

<sup>202</sup> *Carlos III*, AGP, leg. 89<sup>1</sup> (Held, 1971, núms. 15-16: 86-87; Mano, 2011b: 273-274).

sus representaciones, a pesar de que en su calidad no llegue a alcanzar el nivel que logran muchos de sus contemporáneos en estos años.

El comedor de las infantas se sitúa en la zona central de la crujía oriental de la parte nueva del Palacio, con vistas al jardín, funcionando como nexo de unión entre las habitaciones de las infantas (a las cuales pertenecía) y las destinadas al cuarto de la Princesa. José Luis Sancho ha realizado un análisis de sus elementos estructurales para poder realizar su reconstrucción<sup>203</sup>. Para determinar el número total de paños que habría tenido la sala y su ubicación, no se pueden tener en cuenta los tapices que se registran en la testamentaría redactada tras la muerte de Carlos III, pues los que había allí colocados estaban suplementados, doblados o recortados para adecuarse al tamaño de la sala. El investigador establece que su número se debió de reducir a diez ejemplares: dos paños centrales grandes, los realizados por modelos de Aguirre; cuatro más pequeños, de los cuales Camarón pintó sólo dos; tres sobrepuestas, de las cuales Camarón pintó también dos modelos; y un sobrealcón, cuyo cuadro quedó sin realizar. Así, los ejemplares de *La puerta de San Vicente*<sup>204</sup> (fig. 36) y *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibele*<sup>205</sup> (fig. 37) presidirían los alzados septentrional y meridional de la sala respectivamente. En sus laterales se abría una puerta, una en cada paramento, posiblemente coronadas por *Dos lavanderas y un mozo* (desaparecido o en paradero ignorado) y *Dos mujeres sentadas en un terrazo con un niño vestido a la holandesa* (P05527, Museo Nacional del Prado). Los muros este y oeste se configurarían a través de paños flanqueando un elemento de separación: en el alzado este y a cada lado del balcón, que debía de ir coronado por un sobrealcón, se situarían, a la izquierda el *Canal de Madrid* (P03892, Museo Nacional del Prado) y a la derecha *El paseo del Prado desde las cuatro fuentes hasta la puerta de Atocha* (P03891, Museo Nacional del Prado) y en el alzado oeste, otros dos paños centrales más estrechos que los anteriores, por la apertura de una puerta en su lado norte, que iría cobijada por una sobrepuerta, flanqueando una chimenea y su adorno de espejo (modelos que jamás se pintaron).

En abril de ese año, volvería a solicitar el grado de teniente director por la sección de Pintura de la Academia, dado que su amigo y maestro Antonio González Velázquez había ascendido a director por la misma clase. En la elección, de los

<sup>203</sup> Sancho Gaspar, 2002: 199-201.

<sup>204</sup> Núm. inv. P03937, óleo sobre lienzo, 346 x 451 cm, Museo de Historia de Madrid [I.N. 1794] por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Pérez Sánchez / Díez García, 1990: 108). Se conservan dos ejemplares tejidos por su modelo: uno en el dormitorio de la reina del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032528, seda y lana, 346 x 468 cm) y el segundo en el despacho de ayudantes del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072374, seda y lana, 256 x 478 cm), véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 225-226: 174-175.

<sup>205</sup> Núm. inv. P03928, óleo sobre lienzo, 398 x 440, Museo de Historia de Madrid [I.N. 1785] por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Pérez Sánchez / Díez García, 1990: 109; Orihuela, 1996: 601). Se conservan dos ejemplares tejidos por su modelo, ambos en el Palacio de San Lorenzo del Escorial: en el dormitorio de la reina (PN. núm. 10032526, seda y lana, 346 x 468 cm) y en el comedor privado (PN. núm. 10013899, seda y lana, 280 x 454 cm), véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 223-224: 172-173.



Fig. 36. Ginés Andrés de Aguirre, *La puerta de San Vicente* (1785), núm. inv. P03937, óleo sobre lienzo, 346 x 451 cm, Museo de Historia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 37. Ginés Andrés de Aguirre, *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibeles* (1785), núm. inv. P03928, óleo sobre lienzo, 398 x 440, Museo de Historia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

21 vocales con derecho a voto, únicamente 4 depositaron su papeleta a favor del murciano, por lo que no conseguiría la tenencia del cargo<sup>206</sup>.

Se sabe que, en mayo, el pintor se encontraba en Aranjuez, donde se había trasladado junto a Maella para asistirle en la realización del retrato de cuerpo entero de la infanta Carlota Joaquina. Habían marchado en coche a comienzos de abril, llevando unas varas de calesín para los lienzos, caballete y arquillas. Para el 8 de mayo, el pintor de cámara había cumplido con su encargo, por lo que solicitaba de nuevo un coche que los llevase de regreso a Madrid, junto a varios de los cajones y muebles que habían traído<sup>207</sup>. Al día siguiente y alentado por Maella, Ginés Andrés de Aguirre enviaba desde Aranjuez una carta al mayordomo mayor de palacio, duque de Medinaceli, en la que solicitaba la plaza de ayudante de Maella para la composición de pinturas de las reales casas en función de la dimisión que había hecho del cargo el pintor madrileño Nicolás Lameyra. Alegaba haber restaurado muchos de los cuadros que, procedentes de la desamortización de los bienes de los jesuitas, sirvieron para la decoración de la Academia de San Fernando<sup>208</sup>. El 31 de julio, el duque enviaba la solicitud al Rey, quien, por mediación del conde de Floridablanca, expedía una real orden el 21 de agosto por la que se le nombraba ayudante de Maella con el mismo rango económico que había tenido el citado Lameyra (15 reales diarios de ayuda de costa), cobrados desde ese mismo día por la nómina de individuos excluidos de plaza de las reales casa, capilla y cámara, sin estar exento de la media anata, por no tener sueldo fijo. El murciano trabajaría a partir de ese momento junto a Maella en la pieza grande en que, por la misma real orden, había quedado dividido el obrador del difunto Andrés de la Calleja en la casa del Rebeque; la pequeña se añadía al espacio que tenía ya en el mismo obrador Francisco Bayeu. En cuanto a su labor, quedaría restringida a las pinturas de los palacios del Buen Retiro y San Lorenzo del Escorial —las pinturas del Palacio Real de Madrid y San Ildefonso eran competencia de Francisco Bayeu y su ayudante—, y las que le correspondiesen a Maella del resto de reales sitios, en igual número a las que le habían tocado a Bayeu. Ese mismo mes, desde el día 21 de agosto, se le libraba su primera nómina, que ascendía a 165 reales. En las nóminas de septiembre, octubre y diciembre de 1785, constaba en su haber, por haber vencido, 1.083 reales en concepto de trabajos para la compostura de lienzos. Operación que se repetiría por lo que se le devengaba en los primeros tres meses del año siguiente, al cobrar la cantidad de 1.350 reales. En abril, se le abonó en nómina 375 reales, hasta el 25 inclusive, día que entregaba la llave del estudio del Rebeque por la dimisión del cargo que presentó tiempo antes, como así atestiguaba el contralor general cuatro días después, cesándole el abono de su nómina desde el día siguiente a la entrega.

En efecto, el 22 de abril de 1786, Aguirre comunicaba su renuncia al mayordomo mayor, exponiéndole haber sido nombrado por el Rey director de Pintura de la

<sup>206</sup> Documento 32 (López Ortega, 2017-2018: 48).

<sup>207</sup> Mano, 2011b: 530-531.

<sup>208</sup> López Ortega, 2017-2018: 47 (documento 20).

Academia que se había establecido en la ciudad de México, debiendo de emprender su marcha a comienzos del mes de mayo; motivo por el que debía de presentar su dimisión como ayudante de Maella, dándole las gracias al Rey por el honor que le había otorgado<sup>209</sup>.

Durante los escasos ocho meses que estuvo ocupado en trabajos de restauración, se sabe que se le había destinado a él y a Maella algunas pinturas a su cuidado. No sólo en los dos citados reales sitios, sino también en el Palacio de Aranjuez, Castillo de Viñuelas, la Torre de la Parada y la Quinta del duque de Arcos. Sin embargo, además de estar al tanto de algunas obras que se traspasaron a Maella para su reparación tras la muerte de Andrés de la Calleja<sup>210</sup>, sólo se tiene noticia de una real orden expedida el 21 de agosto de 1785 por la cual se ordenó al valenciano la restauración de una serie de pinturas del Palacio del Buen Retiro, no muy buenas a ojos del pintor de cámara, que se encontraban en el paso de la escalera de la tribuna de Atocha por donde pasaba el Rey cuando iba a rezar; estaban muy estropeadas y sus marcos ennegrecidos, debiéndose de recomponer por completo y poner nuevos marcos<sup>211</sup>.

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo cuyo asunto recoge *La gloria de la Virgen de Atocha*<sup>212</sup>. Está catalogado como obra anónima del siglo XVIII, aunque en su día Barcia y Morales y Marín lo atribuyeron a Maella<sup>213</sup>. Es obra de su obrador y atribuible a Ginés Andrés de Aguirre. En 1982, el profesor Pérez Sánchez, en nota manuscrita, apuntaba que posiblemente se tratase de una copia de la decoración al fresco de la cúpula ejecutada por Luca Giordano para la real basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid —hoy en día perdida—, según la descripción que de la misma hizo Palomino<sup>214</sup>. Muestra el estilo del murciano acorde con el del pintor de cámara, siempre resuelto con cierta rigidez y desproporción en sus formas, con trazos sinuosos que agudizan un desbaratamiento en las figuras al estar ejecutadas con cierta rapidez. Se perciben claros ecos de su hacer en la forma en que están resueltas las sombras, a través de líneas paralelas continuas —al no soltar el lápiz entre una línea y otra—, en ocasiones cruzadas con otras perpendiculares, formando retículas que marcan las zonas de oscuridad. Posiblemente fue ejecutado cuando operaba como restaurador en las pinturas de la basílica (fig. 38).

El 7 de septiembre de 1785 nació en el número 9 de la calle del Reloj la segunda hija del pintor, a la que se impuso por nombres Josefa María Regina Rafaela de todos los Santos. Fue bautizada dos días después en la iglesia de San Martín de Madrid, siendo su padrino Juan Gamboa, mayordomo de la condesa de Benavente<sup>215</sup>.

<sup>209</sup> Morales y Marín, 1996: 70-72.

<sup>210</sup> Barreno Sevillano, 1980: 481-490.

<sup>211</sup> Morales y Marín, 1996: 58.

<sup>212</sup> Núm. inv. Dib/13/5/67, lápiz negro, pluma, pincel y tintas negra y parda sobre papel verjurado agarbanzado, 420 x 385 mm.

<sup>213</sup> Barcia, 1906, núm. 1363; Morales y Marín, 1996, núm. 110: 211.

<sup>214</sup> Hermoso Cuesta, 2008: 181.

<sup>215</sup> Documento 33.



Fig. 38. Ginés Andrés de Aguirre, *La gloria de la Virgen de Atocha* (h. 1785), núm. inv. Dib/13/5/67, lápiz negro, pluma, pincel y tintas negra y parda sobre papel verjurado agarbanzado, 420 x 385 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

A finales de año, el pintor acrecentó aún más su casa al hacerse cargo de su sobrino de cinco años Manuel Andrés de Aguirre, hijo de su hermano José, quien habiendo quedado viudo en 1782<sup>216</sup>, fallecía en la ciudad de Cartagena (Murcia) el 18 de septiembre de 1785<sup>217</sup>.

Meses después, para evitar pleitos entre sus hijas y herederos, Ginés Andrés de Aguirre y su mujer otorgaron el pago y recibo de dote y la carta del capital de los bienes trasladados a su matrimonio<sup>218</sup>. Sería una de las últimas noticias que se tienen del murciano en la Corte, pues poco después abandonaría definitivamente Madrid con destino a México.

<sup>216</sup> “Doña Antonia. En 24 de enero de 1782, se enterró en la yglesia del Campo Santo a doña Antonia Ysaura, muger de don Josef Andrés y Aguirre, fue de todos los santos clérigos y se le cantó vigilia y misa y testó ante Lázaro Bárez escribano \_\_023” (*Libro de defunciones (1780-1784)*, Cartagena (Murcia), Archivo de SMG, f. 8).

<sup>217</sup> “Don Josef. En 19 de septiembre de 1785 se enterró en San Francisco a don Josef Andrés Aguirre, viudo de doña María Antonia Ysaura, fue de cura, vicario y 18 acompañado y testó ante Lázaro Bárez Sánchez escribano \_\_022” (*Libro de defunciones (1785-1788)*, Cartagena (Murcia), Archivo de SMG, f. 30).

<sup>218</sup> López Ortega, 2018: 41-65.

## SU HUELLA ARTÍSTICA EN ESPAÑA

El único discípulo del que se tiene noticia que estudió el arte de la pintura en la Corte junto a Ginés Andrés Aguirre es Francisco Carrafa<sup>219</sup>. A comienzos de junio de 1783 declararía tener 22 años de edad y en febrero de 1814, 56 años, por lo que debió de nacer en torno a 1758/1761<sup>220</sup>. Según confesaría, era natural de Valencia de don Juan (León) y, al menos, desde 1772 se encontraba en la Corte, pues en octubre de ese año se matriculaba en la Academia de San Fernando<sup>221</sup>. Al mismo tiempo, si no antes, entraría en el obrador privado del murciano, donde aprendería los rudimentos del arte de la pintura. Desde 1777 se constata su presencia en la Academia, optando a las ayudas de costa mensuales con las que la docta corporación premiaba el talento de sus discípulos más aplicados. Se sabe que tuvo nueve hijos, dos de los cuales trabajaban para el real servicio en 1814. Sería tras la marcha de Aguirre a México cuando Carrafa entrase en contacto con el pintor de las reales caballerizas Santiago Fernández y Peñalosa, con quien trabajaría como colaborador hasta su muerte, acaecida en 1800. Precisamente ese año, el 19 de abril, el marqués de Astorga, veedor de las reales caballerizas, nombraba a Francisco Carrafa pintor de coches de las reales caballerizas para que, en mancomunidad con la viuda del citado Fernández y Peñalosa, Francisca Josefa de Zárate, sirviese sin sueldo en el citado puesto<sup>222</sup>. Durante la francesada ofreció sus servicios al gobierno intruso para “reformular y componer” la colección de pinturas del Palacio Real de Madrid<sup>223</sup>, solicitando, en septiembre de 1814, el puesto del ya fallecido Jacinto Gómez Pastor<sup>224</sup>. Un mes antes, el 11 de agosto, había pedido ser rehabilitado en su puesto de pintor de las reales caballerizas<sup>225</sup>. A comienzos de septiembre de ese año, se mandó que las pinturas de ese ramo se repartiesen con la debida equidad entre Carrafa y un pintor que nombrase Francisca de Zárate, siendo designado, en diciembre de 1815 y en mancomunidad con ella, Francisco Calzada<sup>226</sup>. En los siguientes años y por su mala fe, sería reprendido severamente por insubordinación a sus superiores al intentar romper la citada mancomunidad y nombrar en lugar de Calzada a su hijo Manuel<sup>227</sup>. En agosto de 1822, solicitaba el cobro de una cuenta por haber ejecutado la concha que hizo nueva de la decoración del coche de cama de la reina, dos escudos con algún adorno y los letreros en el galeón de conducir la cebada. En 1823 todavía ejercía en su puesto, pues presentaba una instancia para

<sup>219</sup> En 1783, declararía que conocía a Aguirre “de quien ha sido discípulo el testigo y le trata haze muchos años [...]” (documento 28).

<sup>220</sup> Documento 28 y *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

<sup>221</sup> Pardo Canalís, 1967: 22.

<sup>222</sup> *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

<sup>223</sup> *Registros*, Madrid, 6 de enero de 1810, AGP, núm. 2.209, f. 31 (Mano, 2008: 58).

<sup>224</sup> *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

<sup>225</sup> Jiménez Priego, 1982: 130.

<sup>226</sup> *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

<sup>227</sup> *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

que en su nombre se encargasen a su hijo Manuel y al pintor Tomás Guzmán, que se encontraban en Sevilla, las obras que se ofreciesen de las reales caballerizas durante el viaje del Rey a Cádiz por mandato del gobierno liberal<sup>228</sup>. Según Teresa Jiménez Priego, debió de fallecer a finales de 1826, pues, en enero de 1827, Francisco Calzada solicitaba su puesto de pintor de las reales caballerizas<sup>229</sup>.

## SU ETAPA MEXICANA (1786-1800)

### SU TRASLADO A MÉXICO

La elección de los directores que en 1786 fueron designados para el magisterio de la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, es un asunto ya tratado en otras ocasiones. Sólo se dirá aquí que, desde su fundación, una de las mayores preocupaciones de su director general, el grabador zamorano Jerónimo Antonio Gil (1730-1798), fue llevar a Nueva España los profesores más apropiados que pudiese haber en la metrópoli. Y aunque el asunto no se resolvió hasta años después de su fundación, a finales de agosto de 1785, se solicitó formalmente a la Corte española el nombramiento de su profesorado<sup>230</sup>.

El 13 de marzo de 1786 Ignacio de Hermosilla y Sandoval, ministro del Supremo Consejo de Indias y antiguo secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribía al marqués de la Sonora, José Gálvez, secretario del despacho del Consejo de Indias, comunicándole la elección de Ginés Andrés de Aguirre como primer director de la sección de Pintura de la Academia mexicana<sup>231</sup>. No consta, como se ha señalado en repetidas ocasiones, la celebración de un concurso para cubrir la plaza, ni es probable que se llegase a convocar, pues según la documentación, habría sido el propio Ignacio de Hermosilla quien, a través de su propio conocimiento e informes, había elegido a los artistas más apropiados para desempeñar la tenencia de las plazas<sup>232</sup>.

<sup>228</sup> *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

<sup>229</sup> Jiménez Priego, 1978: 248.

<sup>230</sup> Para la Academia de San Carlos en México, véase Galindo y Villa, 1913: 9. Angulo Iníiguez, 1935 [reed. 2002: 153-192]; Charlot, 1962; Brown, 1976; Báez Macías, 2002; 2009; Rodríguez Moya, (2006).

<sup>231</sup> *Indiferente*, Madrid, 13 de marzo y 12 de abril de 1786, Archivo General de Indias (en adelante AGI), leg. 103. Se designaron dos plazas para su dirección, “teniendo presente que los jóvenes de ese reyno se dedican con preferencia a la pintura”, nombrándose inicialmente para la segunda a Agustín Esteve, finalmente sustituido (el 2 de abril de 1786) por el gallego Cosme de Acuña.

<sup>232</sup> *Indiferente*, AGI, leg. 103. Por la propia declaración de Ignacio de Hermosilla, se sabe que se había establecido un “prolixo examen de la habilidad y conducta de los que puedan servir para radicar con fruto la enseñanza [...] A todos he tratado y es notoria su pericia y talento, especialmente para dirigir la enseñanza, tengo conocimiento de todos ellos, de su modestia y buena conducta, por tanto, los hago presentes a V.E. persuadido a que desempeñarán ventajosamente sus destinos si V.E. se dignase nombrarlos”. Para la Arquitectura, la plaza de director fue cubierta por Antonio González Velázquez; para la Escultura, se eligió a José Arias; y para el Grabado de láminas, a Joaquín Fabregat.

A comienzos del siguiente mes y enterado el pintor de la resolución, escribía una carta dando las gracias al Rey por su nombramiento. En atención a los gastos que se originarían en su traslado a México, junto a su mujer, sus dos hijas, su sobrino huérfano, Manuel Andrés de Aguirre, y una criada soltera, Rosa Soler, suplicaba una ayuda de costa para el viaje<sup>233</sup>. El 18 de abril el marqués de Sonora enviaba una carta al virrey de Nueva España comunicándole que Aguirre junto a los demás artistas nombrados saldrían del puerto de Cádiz en la primera nave disponible. Del mismo modo, le avisaba que Carlos III había resuelto que comenzasen a cobrar su sueldo (2.000 pesos anuales) desde el día en que se verificasen sus embarques y se les anticipase, por cuenta de sus dotaciones y a través de los diputados de los Cinco Gremios Mayores de Madrid a cargo de la Hacienda real, 12.000 reales en concepto de gastos de viaje<sup>234</sup>.

Para el 20 de abril, Ginés Andrés de Aguirre había recibido los expresados 12.000 reales y al día siguiente, desde Aranjuez, se le dispensaba el oportuno pasaporte<sup>235</sup>.

No se sabe a ciencia cierta cuándo partió junto a su familia de Madrid. Posiblemente a comienzos de mayo. Antes de su salida, Aguirre solicitó a Francisco Tolosa, maestro bordador y cuñado del pintor Antonio González Velázquez, un préstamo de 4.000 reales para efectuar su viaje a México; dicha cantidad no se devolvió a Tolosa tras la muerte del murciano, lo que motivó que el 11 de agosto de 1802 confiriese un poder a José María Solana, canónigo penitenciario de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe en México, para que, en su nombre, cobrase la cantidad a María Antonia Prieto, viuda del pintor<sup>236</sup>. Este hecho lleva a pensar que Aguirre no recibió las cantidades de dinero que se le adeudaban en la Corte antes de su partida. Según la carta del capital de los bienes llevados a su segundo matrimonio, José Val, residente en Madrid, le debía 4.000 reales (la misma cantidad que había pedido prestada a Tolosa) y el escultor murciano José Martínez Reina le adeudaba 22.000 reales, según vale de préstamo<sup>237</sup>. A los señalados 4.000 reales prestados que recibió de Tolosa, Aguirre sumó los 9.000 reales que expresó tener en efectivo. Con lo que le había quedado en líquido de éstos, el cobro de atrasos, además de los señalados 12.000 reales en concepto de gastos de viaje, partiría a México con seis cofres, ropa de cama y cuatro cajones.

La ruta más común desde la Corte hasta el valle del Guadalquivir era a través de Toledo, por un camino de ruedas. Según José Matías Escribano, se salía por la puerta de Toledo dirección a Aranjuez, haciendo parada en Valdemoro; desde allí hasta Tembleque, pasando por Ocaña, Dos Barrios y La Guardia, y continuando por Manzanares, Valdepeñas y el Viso, donde debía tomar caballerías para pasar por el puerto del Rey en sierra Morena, en cuyo trayecto se podría descansar en varias de sus ventas hasta llegar a Bailén y Andújar; para después pasar por las

<sup>233</sup> *Indiferente*, Madrid, 9 de abril de 1786, AGI, leg. 103.

<sup>234</sup> *México*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-36-3 y *Contratación*, 18 de abril de 1786, AGI, leg. 5.530, núm. 1, registro 4, ff. 1-4.

<sup>235</sup> *Indiferente*, Madrid, 20 de abril de 1786, AGI, leg. 103 y *Contratación*, Aranjuez, 21 de abril de 1786, leg. 5.530, núm. 1, registro 4.

<sup>236</sup> Núñez Vernis, 1995: 27.

<sup>237</sup> López Ortega, 2018: 44.

localidades de Córdoba, Écija, Marchena, Jerez de la Frontera, el Puerto de Santa María y, finalmente, Cádiz. En total, trece jornadas<sup>238</sup>. No obstante, es probable que el pintor utilizara la ruta por Despeñaperros a través de Ciudad Real. De cualquier manera, se encontraba ya en Cádiz a mediados de mayo, ya que el 26 del mismo mes, desde el puerto andaluz, se le dio licencia para trasladarse a la ciudad de México vía Veracruz<sup>239</sup>.

No obstante, a finales de junio, el presidente de la Contratación del puerto de Cádiz, Bartolomé Ortega Montenegro, escribía al marqués de Sonora informándole que los futuros directores aún no habían embarcado y estaban pasando por graves dificultades económicas. El 16 de junio, junto a Antonio González Velázquez y José Arias, Aguirre presentaba un memorial exponiendo su penosa situación; afirmaban no tener dinero para sufragar el pasaje que habían acordado con una fragata, por lo que solicitaban la cantidad necesaria para su embarque a cuenta de su sueldo. El 21 de junio el presidente les pedía que expusiesen la cantidad que necesitaban para el completo ajuste de su pasaje. De los tres que habían expuesto su penosa situación en el escrito, únicamente Aguirre y González Velázquez informaban sobre las cantidades que necesitaban para su completo flete: 13.500 reales el primero y 3.300 reales el segundo. Al día siguiente, el secretario de la presidencia, Felipe Román, contactaba con los directores de los Cinco Gremios Mayores de Madrid para que sufragasen los gastos de ambos pasajes. Dos días después, el presidente de la Contratación ordenaba que se librase a Aguirre los 13.500 reales solicitados con la obligación por triplicado y ante el escribano de cámara del tribunal de Cádiz, Calixto Sanz, de entregar al mes de su llegada a México la expresada cantidad, debiendo de hipotecar su equipaje y sueldo<sup>240</sup>.

Ese mismo día, firmaba la carta de obligación de pago ante el citado escribano, siendo sus testigos el arquitecto gaditano Pedro Ángel de Albisu y el carpintero Domingo Berrio. Del mismo modo, prestaba juramento de polizón, expidiéndole por contaduría principal su correspondiente licencia de embarque en la fragata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid: *Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís*, comandada por Antonio Miranda<sup>241</sup>.

Al día siguiente, el 24 de junio, estando a bordo del citado navío, “a la vela y frente derrota”, Ginés Andrés de Aguirre daba fe de su embarque ante el escribano Pedro Fernández Guerra<sup>242</sup>.

<sup>238</sup> *Itinerario español*, 1767: 23-26.

<sup>239</sup> *Contratación*, Cádiz, AGI, leg. 5.530, núm.1, registro 4, ff. 1-4. Angulo señaló que Aguirre llegó a Cádiz el 26 de mayo, pues, ese día, solicitó, una ayuda de costa para el viaje. No se ha encontrado ninguna referencia a esta noticia entre la documentación manejada. Tal vez el ilustre historiador pensó que la citada licencia de viaje expedida por real orden debió de coincidir con el día de su llegada, hecho no demostrado. Además, hay que recordar, como se ha señalado, que la ayuda de costa se le entregó en Madrid a mediados de abril (Angulo Iñiguez, 1935 [reed. 2002: 170]).

<sup>240</sup> *Indiferente*, AGI, leg. 103.

<sup>241</sup> *Contratación*, Cádiz, 23 de junio de 1786, AGI, leg. 5.530, ff. 1-4.

<sup>242</sup> México, 1786, Archivo de la Antigua Academia de Bellas Artes de San Carlos, (en adelante Archivo SC), doc. núm. 216, gaveta 2 (González Franco, 2004: 76).

La fragata partió del puerto de la bahía de Cádiz hacia las islas Canarias. Desde allí, atravesando el océano Atlántico, llegaría a las Antillas (Dominica), antes de atracar, con posibles paradas, en el puerto amurallado de Veracruz. Un trayecto de 1.500 leguas que habría recorrido en 67 días. A partir de Veracruz, Aguirre se trasladaría a la capital de Nueva España en coche por el camino Real o de las Ventas, entrando por la villa de Guadalupe vía Antigua, Jalapa, Perote, Huamantla, Apizaco, Calpulalpan y Totolcingo<sup>243</sup>.

En la *Gaceta de México* publicada el martes 26 de septiembre, se podía leer entre sus páginas:

“La noche del 18 se les dio orden en las Salas de la misma Real Academia a los quatro Maestros que han venido de la Europa para la enseñanza de sus Alumnos, y son: De Pintura: D. Ginés de Andrés y Aguirre y D. Cosme de Acuña. De arquitectura: D. Antonio Velázquez. De Escultura: D. Joseph Aria [sic]”<sup>244</sup>.

#### CRISIS GUBERNAMENTAL Y FACULTATIVA

La Academia de Bellas Artes de San Carlos estaba emplazada con estrechez en la real Casa de la Moneda de México. Por este motivo, la Junta de gobierno, reunida de forma ordinaria el 3 de octubre de 1786, acordó que “por ahora” los alumnos de la Academia que cursasen sus estudios de Pintura acudiesen algunas horas por las mañanas y por las tardes a las casas de Aguirre y Acuña y que por las noches se trasladasen a la Academia, donde estos completarían su formación.

Se trataba del mismo sistema impuesto en la Corte: una doble formación entre el obrador privado y la enseñanza oficial académica. Se les aseguró entonces que cuando la Academia tuviese casa propia, se asignaría a cada uno una vivienda, con lo que el magisterio se podría desempeñar en ella por el día y por la noche<sup>245</sup>. Este sistema resultaba muy beneficioso para Aguirre, pues además de impartir sus funciones como director con el sueldo ya indicado de 2.000 pesos fuertes (unos 16.000 reales), el equivalente al sueldo de un pintor de cámara en la metrópoli, podía ocuparse durante el día de encargos particulares, lo que le granjearía pingües beneficios. Sin embargo, chocaba de frente con los intereses académicos, en perjuicio del verdadero fin para el que se le había llamado: la maestría artística. De esta forma, el 10 de abril de 1787, el cuerpo gubernamental de la Academia revocaba lo acordado en la junta del mes de octubre anterior y decretaba que desde el día

<sup>243</sup> Desde aquí queremos agradecer al arquitecto y antropólogo Alfonso Aguirre González, descendiente de Ginés Andrés de Aguirre, el habernos aclarado la ruta que siguió el pintor en su traslado a México.

<sup>244</sup> *Gaceta de México*, México, 26-9-1786, tomo II, núm. 18: 205. El grabador Joaquín Fabregat se trasladaría a México un año después.

<sup>245</sup> *México*, México, 3 de octubre de 1786, AGI, leg. 2.793.

siguiente todos los directores particulares debían de asistir a la Academia tres horas por la mañana, dos por la tarde y dos por la noche<sup>246</sup>.

El 13 de mayo de 1788 Aguirre, Acuña y Velázquez redactaban un documento dirigido al virrey y viceprotector de la Academia, Manuel Antonio Flórez, donde exponían sus quejas por la decisión adoptada. Se desataría entonces una serie de reproches y acusaciones entre la junta gubernativa de la Academia y los directores particulares en los que no se deja de vislumbrar la enemistad manifiesta de estos con el director general, Jerónimo Antonio Gil<sup>247</sup>. Este largo proceso de lucha encarnizada ha sido ya estudiado y analizado detenidamente, por lo que aquí tan sólo se resumirá lo ocurrido<sup>248</sup>.

Según lo expuesto por el yeclano y sus compañeros, el 15 de mayo Flórez disponía que se pasase su súplica al consiliario decano Ramón de Posada para que dispusiese lo más conveniente de acuerdo con los estatutos de gobierno, solicitándose un informe a Gil.

Mientras se esperaba el citado informe, un acto de insumisión quebraba más la tensa relación entre Aguirre y la Junta de gobierno. Según parece, el 20 de mayo, Acuña y él se negaron a obedecer la resolución adoptada por la junta celebrada tres días antes, en la que se les ordenaba que se alternasen por meses durante las noches en las salas de Yeso y del Natural.

Al día siguiente, en pleno acto de rebeldía y previendo el resultado de su instancia, Aguirre escribía al secretario de la Academia de San Fernando en Madrid, Antonio Ponz, buscando su apoyo. Según le informaba, “aún antes de nuestro arrivo, ia avían sembrado la zizaña, pues como no fuimos los nombrados por Gil siempre nos a mirado con disgusto”, por este motivo, se consideraban “en calidad de presidiarios”, advirtiéndole que, si el Rey no ponía remedio, “nos beremos obligados a perderse nuestro mérito y bolbernos a España”<sup>249</sup>.

El informe de Gil, fechado el 24 de mayo, como ya sabrían de antemano Aguirre y sus compañeros, empeoraría aún más su delicada situación. El texto se despachaba a gusto con los directores particulares, a los que consideraba únicos culpables del mal estado en que se encontraba la Academia, pues, según decía, ponían más interés en sus propios beneficios que en servir a la docta corporación. De Aguirre añadía que no tenía habilidad, “en tanto grado que haviéndose dividido al principio los discípulos pensionados en Pintura entre los dos directores de ella, por reclamo que hicieron los que se havían destinado con Aguirre, acerca de su poca havididad, fue necesario pasarlos a don Cosme de Acuña”; y que el pintor no hacía caso de sus “insinuaciones”, pues desde su llegada, únicamente se habían seleccionado tres academias suyas para la enseñanza<sup>250</sup>.

<sup>246</sup> *México*, México, 10 de abril de 1787, AGI, leg. 2.793.

<sup>247</sup> Donahue-Wallace, 2016.

<sup>248</sup> Carrete Parrondo / Villena, 1990: 50-74.

<sup>249</sup> *México*, México, 21 de mayo de 1788, Archivo RABASF, sign. 2-36-2 (Estrada, 1935: 26-27).

<sup>250</sup> *México*, México, 24 de mayo de 1788, AGI, leg. 2.793.

El hiriente escrito no hizo más que ratificar lo sancionado por la Junta<sup>251</sup>, sin que causasen efecto los nuevos memoriales que enviaron conjuntamente los directores al virrey y al rey de España, en los que atacando a Gil cimentaban sus alegaciones<sup>252</sup>. Es más, el 18 de julio, Flórez, alentado por el fiscal general, ordenaba que se apercibiera y reprendiese severamente la desobediencia de Aguirre y Acuña, aplicándoles medidas más rigurosas si continuaban sin cumplir con sus obligaciones y desobedeciendo a la Junta<sup>253</sup>, pues sólo se ocupaban “en obras de su interés particular y que aun así no dejan de buscar pretextos para escusarse y frustrar la providencia”<sup>254</sup>.

A finales de 1788, Antonio Porlier, ministro de Gracia y Justicia del Consejo de Indias, solicitó un informe a Fernando Mangino, antiguo presidente de la Academia, y otro al virrey de Nueva España, que redactaría finalmente por duplicado Juan Vicente de Güemes, II conde de Revillagigedo, sustituto de Flórez, para que informasen sobre lo sucedido<sup>255</sup>. Si el primero daba la razón a la junta de gobierno, el segundo, por desconocimiento, dejaba el asunto en manos del Rey<sup>256</sup>. Mientras esto acontecía, en junio de 1789, Acuña, en nombre de los directores particulares, solicitaba a Porlier que entregase al Rey una nueva representación, en la cual declaraba tener conocimiento de lo que había fraguado el director general y de los autos que se estaban llevando a cabo, pues “por más secreto que la prudencia nos hizo guardar, no fue posible se ocultara a las astucias del director Gil, único instrumento de estas discordias tan perjudiciales a la enseñanza pública. Al pie de la letra logró una copia de nuestra misma representación y, al instante, la presentó a la Junta, adulterando el sencillo espíritu de nuestras expresiones y excitando a que las estimase criminosas”. Por este y otros motivos, solicitaba que en el expediente se incluyese un informe de la Academia de San Fernando<sup>257</sup>.

Finalmente, en marzo de 1790, el Rey resolvió que Aguirre y sus compañeros cumpliesen con el horario impuesto por la Junta y sus estatutos de gobierno y que, si seguían empeñados en desobedecer, se informase al virrey, para que, con justicia, se les reprendiese y castigase su actitud con la suspensión de sus cargos y con parte o con todo su sueldo<sup>258</sup>.

<sup>251</sup> *México*, México, 31 de mayo de 1788, AGI, leg. 2.793.

<sup>252</sup> *México*, México, 26 de julio de 1788, AGI, leg. 2.793. No se sabe si finalmente este escrito llegó a manos del Rey, aunque todo parece indicar que no fue así. Sin embargo, encendió aún más los ánimos entre ambas partes, pues sin saber cómo, llegó una copia a manos de Gil, que presentó a la Junta el 11 de septiembre, junto a un memorial escrito el día anterior de su propia mano, suplicando que se guardase con el mayor sigilo, pues la copia se le había entregado con el mayor recato. En su escrito calificaba de libelo el papel de Aguirre y sus colegas.

<sup>253</sup> *México*, México, 18 de julio de 1788, AGI, leg. 2.793.

<sup>254</sup> *México*, México, 26 de octubre de 1788, AGI, leg. 2.793.

<sup>255</sup> *México*, México, 11 de diciembre de 1788, AGI, leg. 2.793.

<sup>256</sup> *México*, México, 11 y 26 de noviembre de 1789, AGI, leg. 2.793.

<sup>257</sup> *México*, México, 26 de junio de 1789, AGI, leg. 2.793.

<sup>258</sup> *México*, México, 3 de marzo de 1790, AGI, leg. 2.793.

## ENTRE LA ENFERMEDAD Y LA DOCENCIA

Se frustraban así las esperanzas que había puesto Ginés Andrés de Aguirre en México cuando decidió partir de España y, con ellas, el bienestar social y económico de su familia. Con casi sesenta años de edad había comenzado una etapa nueva de su vida, en la que, además de la inadaptación a un nuevo ambiente y el escaso crédito artístico que, alentado desde las altas esferas de la Academia, habían causado sus pinceles a ojos de los principales promotores artísticos, se unirían los achaques propios de su edad y el arribo de la enfermedad. Circunstancias que van a hacer mella en su persona y su arte. Es por ello que las noticias que se tienen de él y su producción artística durante estos años sean escasas. Únicamente con las referencias a su actividad como profesor, que no son muchas, se pueden reconstruir algunas de las muchas lagunas biográficas que plagan su periplo vital por tierras mexicanas.

Por lo pronto, buscó casa para él y su familia en la capital del virreinato. Se sabe que, tras su llegada, arrendó una casa en la calle Jesús María. Para 1790 se había mudado a un inmueble en la calle de la Acequia y en 1792 a otro situado en la calle Segunda del Indio triste. En 1793, vivió en el callejón de Bilbao<sup>259</sup> y en el portal nuevo de la Merced, y al año siguiente residió en otro ubicado en la calle de los Donceles<sup>260</sup>.

El 16 de abril de 1787 falleció la hija pequeña del pintor, Josefa, cuando aún no había cumplido los dos años de edad<sup>261</sup>. Una pérdida irremplazable que en parte se vio aliviada con el nacimiento de su primer y único hijo varón: Juan José, el 6 de mayo de 1789, quien sería bautizado al día siguiente en la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de la Asunción de México<sup>262</sup>.

Comenzó a ejercer su cargo como primer director de Pintura con la mayor normalidad tras la petición, por parte de su colega Acuña, de varios materiales para impartir sus clases<sup>263</sup>. El deber de Aguirre como director particular era asistir a la Academia para dirigir los estudios. Se le obligaba a tratar y enseñar a los discípulos con amor y paciencia, “para que atraídos por un modo benigno y cariñoso se apliquen con más fervor y consigan la instrucción y adelantamiento [...]”. Tenía potestad para administrar medidas disciplinarias, que iban desde un moderado castigo a aquél que se mostrara ocioso y altivo, hasta el arresto, si la falta era más grave y la Junta de gobierno lo juzgaba justo. El murciano alternaba su actividad docente por meses

<sup>259</sup> “Entre el callejón de Bilbao [...] N.3... D. Ginés Aguirre... C... E... 55. / con D. María Prieto... C... E... 28. / D. Ana Pérez... D... E... 40. / María Villareal ausente... C... E... 31. / María Díaz... D... P... 18. / D. María Aguirre... D... E... 7 [...]” (*Censos*, 1793, México, Archivo del Sagrario Metropolitano de México [en adelante Archivo SM], s/p).

<sup>260</sup> Los registros de los diferentes domicilios arrendados por el pintor se recogen en Zúñiga y Ontiveros, 1786-1800.

<sup>261</sup> Documento 34.

<sup>262</sup> Documento 35.

<sup>263</sup> Archivo SC, doc. núm. 234, gaveta 2.

en la sala del Natural, señalando y corrigiendo la postura del modelo. Estaba a su cargo enmendar las incorrecciones en los dibujos de los discípulos, instruyéndolos y dando los consejos oportunos para su perfección. Debía de ofrecer su dictamen a todo aquél que lo solicitase. Se le prohibía corregir a cualquier alumno en presencia de otro director o teniente que estuviese destinado a la maestría del mes, con la excepción del director general, que “siendo pintor o escultor, podrá a presencia de ellos hacer estas correcciones en las obras de su propia facultad”. En caso de ausencia, sus clases eran impartidas por los tenientes directores; cargos ostentados por los maestros criollos José Alcívar, Francisco Clapera y Rafael Gutiérrez, que dirigían las clases de las salas de Yeso y de Principios<sup>264</sup>.

A su llegada a México, el director general, Jerónimo Antonio Gil, había elaborado un plan de estudios para que los discípulos no se inclinaren a la imitación y su formación estuviese arraigada en reglas y principios sólidos<sup>265</sup>. Merece la pena analizar este método para poder entender el sistema al que estaba sujeto Aguirre en la instrucción de sus alumnos. Según estos principios, los discípulos de Pintura, después de copiar reiteradamente los principios ejecutados por los tenientes directores, pasaban al estudio del modelo de yeso. Superado con notorio progreso su paso por la citada sala, previo informe de la junta ordinaria y el examen de sus obras, se les instruía en la sala del Natural sobre el modelo vivo. En las salas de Yeso y del Natural, Aguirre enseñaba la proporción del cuerpo humano y las reglas para reproducir cualquier objeto. Tras este aprendizaje, se copiaba en claroscuro varios modelos de la sala de Yeso, para después hacer lo propio con cuadros de reputados artistas aprobados por la junta ordinaria que previamente se habrían solicitado a Madrid y comprado en el mercado internacional. Las reglas de invención y composición quedaban en el aire, puesto que cuando se redactó este plan no se hallaba ningún discípulo en condiciones de recibir esta disciplina. En las instrucciones se hacía ver su deber de asistir al horario impuesto, alternando su asistencia con el director de Escultura en las salas de Yeso y del Natural. Los pensionados a su cargo, debían de asistir a la Academia en el mismo horario que el murciano y estaban sujetos a fuertes medidas disciplinarias<sup>266</sup>.

Al cabo de un año de estancia en la capital de Nueva España, Aguirre tenía ya a su cargo varios alumnos. No obstante, el 26 de octubre de 1787, se ordenaba que los discípulos a su cuidado pasasen a instruirse bajo las órdenes de Cosme de Acuña<sup>267</sup>. Esta decisión parece sustentarse en lo señalado por Gil cuando afirmó que, a petición de los discípulos pensionados de Pintura, divididos entre los dos directores y viendo la insuficiencia de Aguirre, habían solicitado ponerse bajo la

<sup>264</sup> *Estatutos*, 1785: XXIII-XXIV y XXVIII-XXIX.

<sup>265</sup> México, 15 de abril de 1795, Archivo SC, doc. núm. 874, gaveta 8 (Senent del Caño, 2017: 297-298).

<sup>266</sup> *México*, México, 25 de abril de 1795, AGI, leg. 2.793.

<sup>267</sup> Archivo SC, doc. 248, gaveta 3 y *México*, México, 26 de octubre de 1787, AGI, leg. 2.793.

dirección del gallego y así lo confirmaría años después el propio Acuña<sup>268</sup>. No obstante, no se puede descartar que en realidad fuese debido a un conato de su posterior enfermedad. En los estatutos de gobierno, se recogía que, si un director caía enfermo, sus funciones debían de ser desempeñadas por otro director<sup>269</sup>, motivo por el que el mismo Cosme de Acuña se quejaría algo más tarde, al haberse “recargado quando el dicho Aguirre adolecía [...]”<sup>270</sup>.

Meses después, se vuelve a tener noticias de su actividad docente. Los estatutos de gobierno preveían la creación de dieciséis pensiones de 400 pesos anuales destinadas a evitar que los discípulos más aplicados abandonasen sus estudios por falta de medios. Se estableció que cuatro de ellas estuviesen destinadas a cada una de las tres ramas principales (Arquitectura, Escultura y Pintura) y las otras cuatro a la sección del Grabado: dos para el Grabado dulce y dos para el Grabado en hueco. Los pensionados debían de ser pobres y españoles o criollos, con excepción de cuatro indios puros de Nueva España, y tener cierta habilidad en su arte. Se estableció que su duración se redujese a doce años, sin posibilidad de prórroga. Para obtenerlas, el aspirante debía de presentar su acta de bautismo, un memorial con sus méritos (donde se especificaría el tiempo que llevaban ejercitándose en su materia) y un dibujo o modelo certificado por el director o teniente director que dirigía la sala donde estuviese estudiando. Admitido, se pasaba a su graduación por parte de la junta ordinaria, donde los profesores votarían su mérito, habilidad y esperanza. Tras este trámite, se convocaba la Junta de gobierno para estudiar cada solicitud, pasando a una segunda votación donde se elegía al ganador de la pensión, que se hacía efectiva el mismo día en que se publicaba en las juntas<sup>271</sup>.

A finales de junio de 1788, la Junta propuso crear nuevas pensiones. Se publicó la vacante de ocho plazas: dos para indios puros y seis para españoles, de las cuales tres recaerían en la sección de Arquitectura, otras tantas en la rama de Escultura y dos en la sección de Grabado en hueco. El edicto se fijó a comienzos del siguiente mes. Para los aspirantes a las plazas del Grabado en hueco, Ginés Andrés de Aguirre certificó el 2 y 5 de septiembre los dibujos presentados por Manuel López y José María Mazarripa<sup>272</sup>.

Es probable que en los meses siguientes volviese a caer enfermo, pues no existe noticia alguna sobre él en la documentación. Es más, entra dentro de lo posible que durante ese tiempo se pueda ubicar la noticia aportada por Cosme de Acuña en la que afirmó que Aguirre hubo de abandonar la ciudad de México para paliar

<sup>268</sup> México, México, 1803, AGI, leg. 2.793 (Cuadriello, 2014: 223).

<sup>269</sup> Estatutos, 1785: XXIII.

<sup>270</sup> Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura, Madrid, Archivo RABASE, sign. 5-174-I (Arnaiz, 1991: 146).

<sup>271</sup> Estatutos, 1785: XXXVIII-XLI.

<sup>272</sup> México, 23 de junio, 6 de julio y 2, 5 y 25 de septiembre de 1788, Archivo SC, docs. núms. 350-353 y 381-383, gaveta 3.

los síntomas de su enfermedad<sup>273</sup>. Una situación que afectaba profundamente a los estudios de Pintura de la Academia, como así informa la Junta el 2 de enero de 1790, cuando manifestó que, si Cosme de Acuña regresase a España como así pretendía, y Ginés Andrés de Aguirre recayese de nuevo, se echaría a perder la formación de los ochenta jóvenes que acudían a las salas de la real Casa de la Moneda por las noches<sup>274</sup>. De cualquier forma, para febrero de 1790 Aguirre debía de estar completamente restablecido, pues presentaba las debidas certificaciones de José María Duque, Mariano Pantaleón Reyes y José Luciano Castañeda, que optaban a una pensión de Pintura por la renuncia que de la misma había hecho José Luis Marengo<sup>275</sup>.

Los temores de la Academia estaban fundados, pues Cosme de Acuña abandonaría definitivamente la capital de Nueva España en junio de 1791<sup>276</sup>. A tenor de este imprevisto, la Junta buscó entre los tenientes directores de la Academia y los profesores de México un sujeto que pudiese reemplazar al gallego, y no encontrando entre aquéllos el talento suficiente para el puesto, se acordó solicitar a la Academia de San Fernando el nombramiento de un nuevo director de Pintura<sup>277</sup>. Desde ese momento hasta la llegada del pintor valenciano Rafael Jimeno y Planes (c.1759-1825) en 1794, Ginés Andrés de Aguirre se hizo cargo él sólo de la dirección de Pintura de la Academia.

En enero de 1791, aparecía entre los profesores nombrados para valorar obras de pintura<sup>278</sup>. Este hecho venía a afianzar los privilegios que los estatutos de gobierno le otorgaban como director de sección<sup>279</sup>. Durante ese año, se tienen dos referencias más a Aguirre: la primera, cuando solicitó en marzo permiso para poder ejecutar al fresco la decoración de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de México<sup>280</sup>; y la segunda, cuando se trasladó la sede de la Academia al antiguo hospital del Amor de Dios, donde, a partir de ese momento, se impartirían las clases<sup>281</sup>.

No se vuelve a tener noticias suyas hasta 1793. Ese año se le alude en dos ocasiones: en una, presentaba un memorial a la Academia en el que solicitaba que se vendiesen algunas brochas que se habían traído para su uso; y en la segunda, pedía permiso a la Junta para “mudar temperamento”; nuevamente saldría de la ciudad a curar sus males<sup>282</sup>.

<sup>273</sup> *Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 5-174-I (Arnaiz, 1991: 146).

<sup>274</sup> México, 2 de enero de 1790, Archivo SC, doc. núm. 616, gaveta 4.

<sup>275</sup> Archivo SC, docs. núms. 602, 604 y 606.

<sup>276</sup> Archivo SC, docs. núms. 492-494, 567, 646 y 646a.

<sup>277</sup> Estrada, 1935: 39-48.

<sup>278</sup> Archivo SC, doc. núm. 660, gaveta 5.

<sup>279</sup> *Estatutos*, 1785: LXVIII-LXIX.

<sup>280</sup> México, 28 de marzo de 1791, Archivo SC, doc. núm. 672, gaveta 5.

<sup>281</sup> Archivo SC, doc. núm. 628, gaveta 5.

<sup>282</sup> México, 1793, Archivo SC, docs. núms. 781 y 782, gaveta 7.

## UNA NUEVA DISPUTA

A mediados de la década de los años noventa, con el fin de atajar las deficiencias que se hacían ya palpables en la formación de los discípulos que asistían a la Academia, la Junta hizo examen de conciencia y se dispuso a revisar sus planes de estudio. Es probable que el origen de esta medida fuese el informe que el virrey Revillagigedo emitiese a Antonio Porlier el 11 de noviembre de 1789, donde criticaba abiertamente el sistema académico docente: “[En la Academia] se adelanta poco o nada, ya sea por la desidia de los discípulos, ya por la falta de principios sólidos y científicos o ya por la poca asistencia, mal método y morosidad de los mismos directores”<sup>283</sup>. Revillagigedo propuso entonces un plan de estudios, en el cual, además de impartir ciertas materias (Aritmética, Geometría, Osteología, Miología, etc.), se siguiese un sistema de pensiones de estudio en España<sup>284</sup>.

Según declararían tiempo después Jerónimo Antonio Gil, hacia finales de 1793 y a petición de la Junta, los directores particulares se reunieron en tres juntas, habiéndose celebrado una cuarta, a la que no asistieron por estar enfermos Ginés Andrés de Aguirre y Diego de Guadalajara. En dichas sesiones, cada uno expuso el método más apropiado para el ejercicio de sus facultades y se acordó que la nueva instrucción debía de hundir sus raíces en la práctica del dibujo y en el estudio de la Historia sagrada y profana, la mitología y la *Iconología* de Cesare Ripa.

Para la Pintura, Aguirre opinaba que se debía de incidir en el uso reiterado del maniquí para el estudio de los paños por el natural, crear un tratado de geometría práctica de figuras a imitación del escrito por Benito Bails<sup>285</sup>, un tratado de los cinco órdenes de arquitectura a imagen del de Vignola, otro de proporciones del cuerpo humano, según el de Durero, otro de anatomía, con los nombres de los músculos y los huesos, por el de “Ticiano”<sup>286</sup> y un tratado para la composición de escenas recogido de Palomino y de otros autores. El estudio de estos manuales debería de “tratarse sólo lo suficiente para la inteligencia precisa y para que no se pierda el tiempo en la parte principal, respecto que para el estudio hay tratados de cada cosa de por sí, donde podrá instruirse a fondo”<sup>287</sup>.

Mientras la Junta de gobierno se veía enfrascada en el nuevo plan de estudios, dos de los pensionados por la rama de la Pintura, que trabajaban bajo la dirección

<sup>283</sup> Carrete Parrondo / Villena, 1990: 91, según lo recogido por Arnaiz y Freg, 1938: 23.

<sup>284</sup> *México*, México, 11 de noviembre de 1789, AGI, leg. 2.793.

<sup>285</sup> Bails, 1795.

<sup>286</sup> En realidad, se refiere al tratado de Andrea Vesalio: *De humani corporis fabrica*, publicado en 1543 en Padua. Libro que contenía ilustraciones del círculo de Tiziano.

<sup>287</sup> Archivo SC, doc. 910, gaveta 9. El documento no está fechado. Báez Macías lo fecha en 1790, sin embargo, al no participar en él Cosme de Acuña difícilmente se puede considerar anterior a junio de 1791 (Báez Macías, 2001: 84-86), mientras que Fernández y Senent del Caño lo hacen en 1796, no contando con que, si se hubiese escrito en esa fecha, se habría pedido también la opinión de Rafael Jimeno y Planes (Fernández García, 1968: 103; Senent del Caño, 2017: 299-300). Por el contenido del texto y lo anteriormente expuesto, es probable que fuese redactado a comienzos de 1794.

de Aguirre y eran discípulos de Gil, José María Vázquez y José María Guerrero, solicitaron el permiso de la Academia para trabajar en obras particulares, dada la baja cuantía en la que se traducían sus pensiones (4 reales diarios)<sup>288</sup>.

La Junta pidió entonces a sus directores que informasen sobre si se debía de acceder o no a lo solicitado por los pensionados. La respuesta no se hizo esperar y en abril los directores habían presentado sus informes. Ginés Andrés de Aguirre redactó el informe más permisible de todos los expuestos. Según su opinión, era bueno que los discípulos pudiesen ejecutar obras por su cuenta, dependiendo, eso sí, de su grado de maestría, debiendo de informar de estos trabajos a los directores y trabajar bajo su supervisión y consejo<sup>289</sup>.

El informe de Gil, no sólo daba su opinión sobre la solicitud de los pensionados, sino que redactó un papel en el que daba cuenta del estado en el que se encontraban los estudios de la Academia. Su representación, fechada el 26 de abril de 1794, resucitaba en realidad viejas rencillas con el resto de directores, a los que volvía a culpar de los males de la Academia. Atacaba ferozmente de nuevo a Ginés Andrés de Aguirre, al que consideraba “mui corto dibujante y no a propósito para la corrección de los discípulos, por su escasa instrucción y abanzada edad”, ensalzando las dotes pedagógicas tanto de Vázquez y Guerrero (condescendiendo con su petición), como de su hijo Gabriel y su discípulo José Suriá, a quienes recomendaba para impartir las clases en la sala de Principios. Por todo ello, proponía que, por su insuficiencia, se rebajasen 500 pesos de sueldo a Aguirre para incentivar así a los tenientes directores<sup>290</sup>.

La reacción de los directores no se hizo esperar y el 30 de mayo todos ellos, a excepción de Guadalajara, a los que se uniría el recién incorporado Rafael Jimeno y Planes, escribían al virrey una carta en la que atacaban abiertamente a Gil y a su plan de estudios y pedían se le destituyese del cargo de director general de la Academia en función de haberse cumplido años ha su trienio como dictaban los estatutos<sup>291</sup>. Enterada la Junta, el 29 de septiembre exponía que, según lo inscrito en los referidos estatutos de gobierno, en su artículo 7º, el cargo se contemplaba por un período de tres años, sin embargo, el Rey había nombrado a Gil director general con carácter vitalicio, “en atención a su particular mérito, haver sido el primero y concurrido a la fundación” de la Academia<sup>292</sup>.

Finalmente, el 25 de noviembre, desde el real sitio de San Lorenzo del Escorial, se le comunicaba al nuevo virrey y viceprotector Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte, que el Rey no había condescendido con lo solicitado por los directores particulares. En cuanto al plan de estudios que se estaba siguiendo, quería que se le informase de la instrucción de los discípulos y el modo en

<sup>288</sup> México, 22 de marzo de 1794, Archivo SC, doc. núm. 826, gaveta 8.

<sup>289</sup> México, abril de 1794, Archivo SC, doc. núm. 828, gaveta 8.

<sup>290</sup> México, 26 de abril de 1794, Archivo SC, doc. núm. 851, gaveta 8 (Carrillo y Gariel, 1982: 7-10; Báez Macías, 2001: 79-84).

<sup>291</sup> México, México, 30 de mayo de 1794, AGI, leg. 2.793.

<sup>292</sup> México, México, 30 de mayo de 1794, AGI, leg. 2.793.

que se ejercitaban los principios y las reglas que seguían las tres ramas, para lo cual ordenaba que se remitiesen a España varios dibujos de los alumnos más adelantados en sus clases, desde los principios hasta el modelo vivo, y juzgar así los progresos que se hacían en la Academia<sup>293</sup>.

Una última noticia se tiene de Aguirre durante ese año. A finales de abril de 1795, junto a Manuel Tolsá, nuevo director de la sección de Escultura, y Rafael Jimeno, enviaban a la Junta una petición para que se les permitiese alternar por meses o semanas las horas de estudio para la corrección de los discípulos<sup>294</sup>.

#### EL FINAL DE SU CARRERA

No se vuelven a tener noticias de Aguirre hasta 1799. No obstante, se sabe que durante estos años se trasladó a una casa en la calle de los Cordobanes, donde quedó instalado definitivamente con su familia<sup>295</sup>, y que siguió ocupándose con regularidad de su cargo en las salas de la Academia, sobrellevándolo con los achaques propios de su edad y su larga enfermedad; baste con citar aquí la existencia de su firma en varios dibujos ejecutados por algunos discípulos de la Academia durante estos años<sup>296</sup>.

A comienzos de agosto, Ginés Andrés de Aguirre, junto a sus compañeros y el nuevo director general Rafael Jimeno y Planes (nombrado el año anterior tras el fallecimiento de Jerónimo Antonio Gil), presentaban un durísimo informe al virrey Miguel José de Azanza, duque de Santa Fe, sobre las quejas presentadas por varios pintores contra la apertura de obradores de tratantes que no habían pasado el pertinente examen en México<sup>297</sup>: “Nos llena de horror ver el deshonor y los abusos cometidos a través de la ignorancia de indígenas, españoles y negros que aspiran, sin ningún fundamento ni leyes, a imitar las imágenes más sagradas”. Por este motivo, solicitaban el nombramiento de vigilantes académicos para cerrar todos los obradores públicos que carecieran de licencia, que se confiscasen todos sus utensilios, pigmentos y telas e incluso, en los casos más extremos, se les apresase. Pedían del mismo modo que todos los tratantes que pretendiesen abrir

<sup>293</sup> *México*, México, 25 de noviembre de 1794, AGI, leg. 2.793. Las disposiciones fueron comunicadas por el marqués de Barciforte al presidente de la Academia Antonio Barroso el 15 y el 24 de abril de 1795 (México, 15 de abril de 1795, Archivo SC, docs. núms. 873 y 874, gaveta 8). Sobre las obras que fueron remitidas a Madrid y los dictámenes de los profesores de la Academia de San Fernando, véase Estrada, 1935: 67-75; García Sainz / Rodríguez de Tembleque, 1987: 5-17; Rodríguez Moya, 2004: 63-75.

<sup>294</sup> México, 29 de abril de 1795, Archivo SC, doc. núm. 877, gaveta 8.

<sup>295</sup> Zúñiga y Ontiveros, 1797-1800.

<sup>296</sup> Brown, 1976, tomo I: 46, 69, 72, 73, 84, 147 y 156; Bargellini / Fuentes, 1989.

<sup>297</sup> El expediente lo firmaban Andrés López, Rafael Gutiérrez, Joaquín Esquivel, Manuel Reyes, Francisco Caplera, José Montero, Juan Nepomuceno Figueroa, José Marcelo Muñoz, José Guerrero, Mariano Guerrero, José de Labastida, Alejandro Garcés, Domingo Mansi, Mariano Morelos, Martín Gaitán, Domingo Ortiz, Manuel de Unzueta y el licenciado José Martínez Sanz de Olmedo.

tienda pasasen el examen y que se nombrasen tasadores de pinturas y esculturas, según se establecía en los estatutos académicos.

En noviembre, el presidente de la Academia, marqués de San Román, devolvía el oficio al virrey para que se tomase una decisión sobre lo expuesto. El duque de Santa Fe trasladaba el asunto a los fiscales de lo civil y protector de indios: el primero se oponía a las pretensiones de los pintores, pues causaría un profundo daño a los indígenas, cuyos abusos y desórdenes no eran inferiores a los practicados por los españoles y los mulatos; el segundo, en consonancia con la opinión del primero, alertaba de la dificultad de poner en práctica las medidas enunciadas, pues si se prohibía a los indios realizar estas pinturas “ligeras y de poca dificultad”, se les arrebataría lo poco que ganaban para poder vivir, con lo que aconsejaba que simplemente se pusiese un distintivo en los obradores para que el público supiese qué pintor había pasado examen y cuál no y recomendaba la ejecución de una lista que recogiese los nombres de los pintores que residentes en Nueva España habían pasado el pertinente examen. El 3 de febrero de 1800 el virrey resolvía, de acuerdo con el fiscal protector de indios, no tomar medidas contra este tipo de obradores, prorrogando un problema que jamás llegaría a resolverse a pesar de nuevas tentativas<sup>298</sup>.

Otra referencia se tiene del pintor en ese año. El 20 de septiembre un tal Juan Ignacio Serralde presentaba un oficio ante la Junta, en el que informaba que su compañero Dionisio López Dena había descubierto unas minas de talde. El talde, también conocido como jalde, jénuli u oropimente, era un producto natural que resultaba de la mezcla de arsénico con azufre (trisulfuro de arsénico); sustancia muy venenosa, aunque de gran valor pictórico, pues de él se obtenía el pigmento amarillo para la pintura al óleo. En base a este descubrimiento, envió muestras a la Academia para que se informase sobre su calidad y utilidad. Tres días después, Jimeno y Aguirre presentaban su dictamen sobre el análisis aplicado a las muestras, coincidiendo que el talde hallado era mejor que el normalmente usado de China<sup>299</sup>.

El 17 de julio de 1800, tras recibir los santos sacramentos, fallecía en la ciudad de México, a los setenta y dos años de edad, Ginés Andrés de Aguirre<sup>300</sup>. Al día siguiente fue enterrado en la iglesia del Sagrario, como así dejaba constancia su párroco Juan Francisco Domínguez<sup>301</sup>. Según se decía en el documento, no dio “más razón”, por lo que se deduce que el pintor no otorgó testamento. Por

<sup>298</sup> México, 3 de agosto, 8 y 29 de noviembre y 31 de diciembre de 1799, y 3 de febrero de 1800, Archivo SC, doc. núms. 1.030-1.034, gaveta 9.

<sup>299</sup> México, 20 y 23 de septiembre de 1799, Archivo de SC, doc. núm. 1.026, gaveta 9.

<sup>300</sup> Sin citar referencia alguna, José Luis Morales y Marín ofreció el erróneo dato de que había fallecido en la ciudad de México a los setenta y tres años de edad el 13 de abril de 1800 (Morales y Marín, 1978: 79; 1986: 180; y 1994a: 186).

<sup>301</sup> Documento 36.

su labor docente, la Academia le pagó a su viuda el valor de tres mesadas, que era cuanto se le debía<sup>302</sup>.

Tres semanas después de su fallecimiento, José María Vázquez, pensionado por la sección de Pintura en la Academia, se apresuró a solicitar su plaza<sup>303</sup>; no se le concedió. En 1802 seguía sin estar cubierta, por lo que, desde Figueras, Carlos IV expidió una real orden a José de Iturrigaray Aréstegui, virrey de Nueva España y viceprotector de la Academia, para que en caso de que estuviese todavía sin ocupar se buscara un sujeto con capacidad suficiente para el puesto. El 9 de agosto el propio Carlos IV propuso al pintor Anastasio Echeverría<sup>304</sup>, quien sería finalmente elegido el 4 de enero de 1804, “para el empleo de segundo director de Pintura de la Real Academia de San Carlos de México, vacante por haber pasado primero don Rafael Ximeno [...]”<sup>305</sup>; una vacante que había tenido en posesión Ginés Andrés de Aguirre los últimos trece años y medio de su vida.

#### OBRAS DURANTE SU PERÍODO MEXICANO

Como se ha señalado anteriormente, la producción pictórica de Ginés Andrés de Aguirre en México es terreno baldío. La documentación y las referencias literarias a su obra son muy escasas. Si a ello se añade que gran parte de las noticias que sobre él se tienen se centran en su actividad docente y en superar una larga enfermedad que finalmente le precipitó a la tumba, los resultados son desoladores.

La decoración de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de México es la única obra importante de Ginés Andrés de Aguirre que se ha podido documentar. Como ya se ha indicado, Aguirre solicitó permiso a la Academia de San Carlos para poder ejecutar la obra, “que puede serles útiles a los pensionados de la Academia, pues hasta el presente no se ha ejecutado semejante método en América; porque, sin embargo de haberse hecho algo, no es verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas que

<sup>302</sup> México, 9 de abril de 1801, Archivo SC, doc. núm. 1.095 (Báez Macías, 2003: 67). En 1801, María Antonia Prieto seguía figurando junto a sus dos hijos en el hogar del pintor: “Esquina de Santo Domingo que da vuelta a la calle de Cordovanes. / [...] Casa nº 16. / Doña María Prieto... V. E. D. / Doña María Aguirre... D. E. D. / Juan Ydem... S. E. D. / María Flores... D. Mestisa [sic]. D. / Felipa Chaves... D. Y. D. / Teresa Navarro... V. Y. D. [...]” (*Censos*, México, 1801, Archivo SM, f. 214). Todo parece indicar que la familia del murciano no abandonó México tras su muerte, pues se tiene noticia de que el 1 de diciembre de 1810 María Andrés Prieto contrajo matrimonio con el burgalés Leandro Mújica, oficial cuarto de la contaduría de la Real Casa de la Moneda de México y viudo de María Josefa de Arce (*Matrimonios de españoles (1809-1810)*, México, Archivo SM, f. 192). La contrayente seguía figurando como feligresa del Sagrario, ya que afirmaba vivir en la plazuela de la Concepción número 1 (*Expedientes matrimoniales*, México, 1810, Archivo SM, núm. 63).

<sup>303</sup> México, 7 de agosto de 1800, Archivo SC, doc. núm. 1.035, gaveta 9.

<sup>304</sup> México, 24 de octubre de 1802, Archivo SC, doc. núm. 1.050, gaveta 10 (Báez Macías, 1972: 12).

<sup>305</sup> *Estado*, AGI, leg. 18, núm. 96.

semejante pintura requiere; ni tampoco los discípulos han logrado ver cómo se ejecuta [...]” Manuel Revilla en *El arte en México* afirmó que el murciano ejecutó en los cuatro compartimentos de la bóveda al “temple [sic]” los bautismos de Cristo, san Agustín, Constantino y san Felipe de Jesús<sup>306</sup>.

A comienzos de la pasada centuria, únicamente se conservaban en buen estado dos de sus representaciones (el *Bautismo de Cristo* y el *Bautismo de Constantino*), encontrándose las otras dos muy retocadas. Finalmente, en 1903, el cura párroco del Sagrario, Antonio Paredes, decidió borrarlas definitivamente, con lo que se perdieron para siempre estas valiosísimas pinturas del murciano<sup>307</sup>.

Aparte de estos trabajos, Revilla pudo ver un *San Nicolás* “de tamaño natural de muy inspirado rostro”, perteneciente a la galería privada de Antonio Gutiérrez Victory<sup>308</sup>.

José Bernardo Couto afirmó en 1872 que no había visto más obra suya que una Virgen de medio cuerpo en un nicho o templete que imitaba la piedra, a la que apenas se le debía de prestar atención<sup>309</sup>, y que es posible que se pueda identificar con la *Purísima Concepción* de dos tercios de vara de alto por media vara de ancho (55,8 x 41,85 cm) que valorada en 40 pesos figuraba en el inventario de bienes de Jerónimo Antonio Gil redactado el 31 de octubre de 1792<sup>310</sup>. Mientras que Manuel Toussaint adscribía a sus pinceles un retrato de *Ignacio Ávila Bustamante*, “bastante bien logrado”, firmado y fechado en 1788<sup>311</sup>. Todas ellas desaparecidas o en paradero ignorado.

No obstante, en el acervo de la Universidad Autónoma Nacional de México se conservan una serie de dibujos, que heredados de la antigua Academia de San Carlos, dan cuenta de su papel pedagógico como director particular de la docta corporación.

El primer conjunto se compone de tres figuras de academia que posiblemente formaron parte de una misma serie, pues, como así indican sus inscripciones, son copias de otras ejecutadas por el pintor bohemio Anton Raphael Mengs. Sólo una de ellas está fechada, en 1794, pero por razones técnicas es probable que todas ellas se realizasen ese mismo año. Si se toma esta fecha como genérica para todas ellas, se deberían de considerar copias de otras, que ya fuese por el deterioro de unas primeras ya por la necesidad de ampliar el número de academias para la enseñanza, se realizaron a partir de un conjunto que había traído consigo de España en su equipaje. Tampoco se puede descartar que Aguirre pudiese haber ejecutado estas réplicas a partir de las copias realizadas por el valenciano Rafael Jimeno y Planes, que pudo traer precisamente cuando arribó a México en mayo de 1794 sobre originales de su maestro, lo que explicaría una datación tan tardía.

<sup>306</sup> Revilla, 1893: 97.

<sup>307</sup> Marroquí, 1900-1903, tomo III: 578.

<sup>308</sup> Revilla, 1893: 97.

<sup>309</sup> Couto Pérez, 1872: 91.

<sup>310</sup> Katzew, 1998: 40; Báez Macías, 2001: 36-37.

<sup>311</sup> Toussaint, 1983: 239.

Un *Hombre en posición sedente sujetándose con sus dos manos el tobillo*<sup>312</sup>, reproduce una academia del pintor bohemio que se conserva en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (núm. inv. HZ 1929). El modelo desnudo se sitúa sedente sobre un banco cubierto parcialmente por un paño. Extiende sus brazos para sujetarse con ambas manos el tobillo de su pierna derecha, que eleva al apoyarla sobre el asiento del cuerpo, mientras que la otra, en contrapeso, la posiciona sobre el suelo.

El siguiente dibujo se viene a identificar como *Hombre de pie con las manos detrás de su cabeza*<sup>313</sup>. En esta ocasión el desnudo está de pie en posición lateral. Gira su cuerpo hacia el espectador, mientras los brazos los mantiene en alto sobre su cabeza, lo que le permite apoyar el peso de su cuerpo sobre su brazo derecho, facilitando el cruce de una pierna sobre la otra. Según la inscripción que lleva, se trata de una copia sobre un modelo de Mengs que no ha podido ser identificado.

Por último, un *Hombre en posición sedente cruzando un brazo sobre su pecho*<sup>314</sup> es la única academia en la que se inscribe su fecha de ejecución. Nuevamente recoge un hombre desnudo en posición sedente, apoyando su espalda contra un soporte. Para guardar el equilibrio, dobla su pierna derecha, dejando semiflexionada la izquierda, lo que permite al espectador tener una visión privilegiada de los músculos de la pierna. Con el brazo izquierdo cruza su torso que apoya en su hombro derecho, manteniendo fija la mirada en su bíceps izquierdo. Respecto a ésta, se ha podido identificar una academia del pintor bohemio que viene a corresponder con ésta, aunque desde otro punto de vista, conservada en una colección particular de Múnich.

Por otro lado, se conserva una *Cabeza de Heliodoro* (fig. 39), fechado en 1798, según la copia parcial del fresco de Rafael Sanzio *La expulsión de Heliodoro del templo de la Stanza di Eliodoro* del Vaticano en Roma<sup>315</sup>. El diseño debió de ser ejecutado por Ginés Andrés de Aguirre para impartir el estudio de la expresión del rostro humano en sus clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, siguiendo el canónigo ejemplo del maestro de Urbino. Fielmente ejecutado, la obra adolece de un profuso resalte de las líneas que alivia parcialmente mediante el rayado y los pequeños campos de sombra; seguramente por haber recogido la imagen a través de la estampa que Giovanni Volpato había realizado hacia 1783 por el original de Rafael.

<sup>312</sup> Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, en su parte inferior izquierda lleva una inscripción a tinta china impresa: “De D.<sup>a</sup> Gines de Andres de Aguirre/ copia por una del Cavallero Mengs / rey. s. p. n.º 139” (Charlot, 1962: 35; Rodríguez de Tembleque, 1985, núm. 38: 88; “Exposición”, 1986: 12).

<sup>313</sup> Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, en la zona inferior izquierda del papel, a tinta china: “De d.<sup>a</sup> Gines de Andres de Aguirre/ copiada por una del cavallero Mengs / rey. s. p. n.º 149”; y una etiqueta circular con el número “90” debajo de la inscripción (“Exposición”, 1986: 13).

<sup>314</sup> Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, a tinta china: “De D.<sup>a</sup> Gines de Andres y / Aguirre copiada p.<sup>a</sup> una del cavallero / Mengs / rey. s. p. n.º 1413 / 1794”; y a la izquierda de la misma, una etiqueta circular con el número “77” (“Exposición”, 1986: 12).

<sup>315</sup> Lápiz negro sobre papel verjurado. En la zona inferior izquierda, a tinta china: “febrero de 98 / Andres de Aguirre [rubricado]”; en el ángulo inferior izquierdo, etiqueta circular con el número “89”; en el ángulo inferior derecho, a carboncillo, el número “6” (Brown, 1976, tomo I: 150).

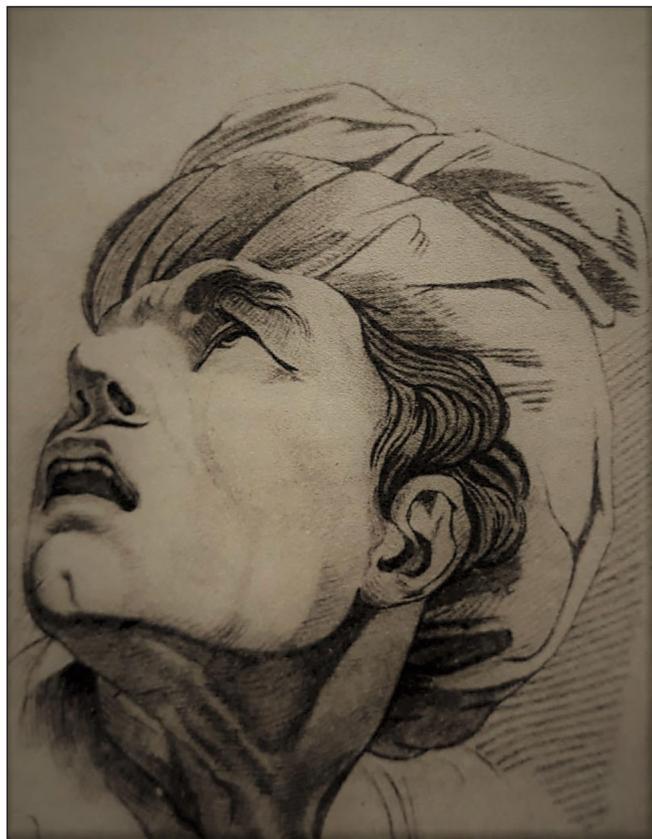


Fig. 39. Ginés Andrés de Aguirre, *Cabeza de Heliodoro* (1798), lápiz negro sobre papel verjurado, s/m, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

#### SU HUELLA ARTÍSTICA EN MÉXICO

Discípulo de Ginés Andrés de Aguirre fue su sobrino Manuel, con quien aprendió el arte de la pintura. No se le puede llegar a identificar con aquel Manuel de Aguirre que en diciembre de 1786 había recibido de la Academia de San Carlos uno de los compases que para dibujar había repartido entre varios de sus miembros y alumnos, pues tan sólo contaba los 6 años de edad<sup>316</sup>. Sin embargo, es probable que sea aquel discípulo que en 1796 envió un dibujo para su examen a la Academia de San Fernando<sup>317</sup>.

Manuel llegó a ser platero de profesión<sup>318</sup>. En contra del criterio de Ginés Andrés de Aguirre, el 19 de junio de 1800, contrajo matrimonio con María Josefa

<sup>316</sup> Aguilar Rendón, 2010: 117.

<sup>317</sup> Estrada, 1935: 67.

<sup>318</sup> En los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial, Manuel declararía “ser español, soltero natural y vecino de esta ciudad de la que no ha faltado tiempo notable, ni de la feligresía de este Sagrario, y que aora vive en la calle de la Misericordia número 3 y que es hijo legítimo de don José Diandrés y de doña María Antonia Ysaura, su oficio platero, su edad veinte y un años [...]” (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

Loria, una joven de 17 años de edad natural de Tacuba<sup>319</sup>, lo que debió de tensar las relaciones entre tío y sobrino<sup>320</sup>. Con María Josefa Loria, Manuel de Andrés tuvo cuatro hijas: María Canuta Luisa, nacida el 19 de enero de 1805<sup>321</sup>, María Valentina, nacida el 14 de febrero de 1807<sup>322</sup>, María de Loreto, nacida el 12 de junio de 1808<sup>323</sup>, y María Juana, nacida el 24 de junio de 1812<sup>324</sup>; y un hijo: Miguel María José de Jesús, nacido el 8 de mayo de 1810<sup>325</sup>. Con motivo del nacimiento de este último, Manuel pintó en su honor una miniatura cuyo asunto recogía al arcángel *San Miguel* (figs. 40 y 41). Viudo desde finales de 1818<sup>326</sup>, falleció en México a los 39 años de edad el 1 de mayo del año siguiente<sup>327</sup>.

Según Manuel Gustavo Revilla, fueron también discípulos de Aguirre: Juan Sáenz, José María Vázquez y José Antonio Castro, “los cuales lo habían sido también de los primeros profesores que desempeñaron las clases de pintura en la Academia”<sup>328</sup>. Una nómina de pintores a los que José Luis Morales y Marín sumaría a Anastasio Echeverría y Godoy, “con los que se acaba realmente la influencia colonialista y a los que sucede un período de franca decadencia en la pintura”<sup>329</sup>.

José María Vázquez ingresó en la Academia en 1781, siendo uno de sus discípulos más antiguos. Desde 1785 figura como pensionado por la Pintura y en 1792 obtiene un primer galardón en los premios generales de la Academia. Al año siguiente, consigue una beca para trasladarse a España y cursar sus estudios en la Academia de San Fernando, que finalmente rechazó por motivos personales.

<sup>319</sup> *Matrimonios de españoles (1799-1800)*, México, Archivo SM, f. 78. Según las declaraciones practicadas en las diligencias previas a su matrimonio, María Josefa Loria era natural de la villa de Tacuba, aunque residente en las denominadas casas Entresoladas de la calle de San Lorenzo en México, e hija de Fernando Loria y María Francisca Benítez (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

<sup>320</sup> A través del oficio público practicado por el escribano real, Francisco Calapiz, se sabe que a comienzos de 1800 Manuel había solicitado a su tío que le concediese la licencia oportuna para poder contraer matrimonio. Según se desprende de la documentación, por motivos que se desconocen, aunque seguramente tuviese que ver con la edad de Manuel, que en aquel entonces tenía los 20 años recién cumplidos, Ginés Andrés de Aguirre se había negado a concederle el permiso. Por este motivo, Manuel abrió diligencias de disenso matrimonial contra su tío por cargos de pedimento en el juzgado del alcalde ordinario de México Ildefonso Prieto de Bonilla. En el proveído del día 8 de mayo, el regidor Antonio Méndez Prieto y Fernández juzgaba la negativa del pintor como irracional y dispensaba a Manuel el consentimiento oportuno y la correspondiente certificación eclesiástica para poder casarse con la citada María Josefa (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

<sup>321</sup> *Libro de bautismos de españoles 1805*, Archivo SM, f. 7.

<sup>322</sup> *Libro de bautismos de españoles 1807*, Archivo SM, f. 22.

<sup>323</sup> *Libro de bautismos de españoles 1808*, Archivo SM, f. 94.

<sup>324</sup> *Libro de bautismos de españoles 1812*, Archivo SM, f. 145.

<sup>325</sup> *Libro de bautismos de españoles 1810*, Archivo SM, f. 77.

<sup>326</sup> *Libro de difuntos de españoles 1818-1820*, Archivo SM, f. 27. María Josefa Loria falleció el 22 de octubre, siendo enterrada al día siguiente en el campo santo de San Lázaro de la ciudad de México.

<sup>327</sup> *Libro de difuntos españoles 1818-1820*, Archivo SM, f. 74.

<sup>328</sup> Revilla, 1893: 98-99.

<sup>329</sup> Morales y Marín, 1978: 79-80.



Fig. 40. Manuel Andrés de Aguirre, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre plancha de cobre, 5,5 cm de diámetro, verso, colección del doctor don Ildefonso Aguirre Olvera, Puebla (México).



Fig. 41. Manuel Andrés de Aguirre, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre plancha de cobre, 5,5 cm de diámetro, reverso, colección del doctor don Ildefonso Aguirre Olvera, Puebla (México).

Nombrado académico de mérito y segundo teniente director por la sección de Pintura, fue destinado en 1802 a corregir “de día y de noche” a los discípulos de la Academia; puesto del que dimitió en 1808 por los numerosos encargos de pintura que tenía, asistiendo tan sólo por las noches. En 1824 solicitaría el grado de director de Pintura y ascendería al de director general tras el fallecimiento de Planes<sup>330</sup>. Fue discípulo de Gil y después de Cosme de Acuña<sup>331</sup>, por lo que al regresar este último a España, debió de asistir a las clases de Aguirre en la Academia.

Discípulo de Acuña fue también Anastasio Echeverría, a quien consideró su alumno de más talento. Se formó en la Academia como grabador en dulce. En 1792, por mediación de Jerónimo Antonio Gil, fue nombrado dibujante de la Real Expedición Botánica a Nueva España, dirigida por Martín Sessé y Lacasta y el naturalista José Mariano Mociño<sup>332</sup>. No se tiene noticia de relación alguna con Aguirre.

A José Antonio Castro se le cita como discípulo de Acuña<sup>333</sup>, pero nada se dice de Ginés Andrés de Aguirre<sup>334</sup>. Juan Sáenz asistió a Planes en la decoración de la cúpula de la catedral de la Asunción de México, pero no consta relación alguna con Aguirre, a pesar de que Morales y Marín afirmase que le había asistido en la decoración de la cúpula del baptisterio del Sagrario, cuando en realidad fue el citado Vázquez quien intervino en su ornamentación<sup>335</sup>.

Así pues, la relación de estos artistas con Ginés Andrés de Aguirre se hace efectiva si se tiene en cuenta que estuvieron vinculados a la Academia de San Carlos y que estudiaron allí el arte de la pintura, no siendo extraño “encontrar en las telas de estos discípulos rasgos de la antigua escuela unidos a los de los nuevos maestros”<sup>336</sup>, a pesar de que éstos sean difíciles de rastrear en el caso de Aguirre, pues como llegó a afirmar José Bernardo Couto: “en el espacio de trece o catorce años que vivió en México, ni en obras ni en discípulos dejó cosa digna de memoria”<sup>337</sup>.

<sup>330</sup> García Barragán, 1993: 431-446.

<sup>331</sup> Arnaiz, 1991: 147; Rodríguez Moya, 2004: 72; Cuadriello, 2014: 213.

<sup>332</sup> García Sánchez, 2011.

<sup>333</sup> Arnaiz, 1991: 148; Rodríguez Moya, 2004: 66.

<sup>334</sup> Al referirse a sus discípulos en México, Cosme de Acuña afirmó en 1795 haber “dejado a su regreso a dos de ellos desempeñando la expedición botánica de aquel reyno a satisfacción de SM y a otros dos haciendo las veces de tenientes directores de aquella Academia [...]” (*Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, Madrid, 10 de agosto de 1795, Archivo RABASF, sign. 5-174-1); Arnaiz, 1991: 147; Cuadriello, 2014: 213.

<sup>335</sup> Toussaint, 1983: 242; Rodríguez Moya, 2004: 72-73.

<sup>336</sup> Revilla, 1893: 99.

<sup>337</sup> Couto Pérez, 1872: 91.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1. *Memorial enviado por Ginés Andrés de Aguirre solicitando a la Academia una pensión de estudios por la Sección de Pintura en la Corte*, Madrid, 16 de noviembre de 1758, Archivo RABASF, Pensionados, sign. I-48-I.

M.<sup>d</sup> a 16 de Nov.<sup>o</sup> de 1758. Concedesele una Plaza de Pintura desde el día de la fha. Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Ginés de Aguirre a L. P. de V.E. con el mayor rendimiento dice: há llegado a su noticia que V.E. quiere establecer nuevas pensiones en esta Corte para los Discipulos de las tres Artes y siendo notoria la aplicacion y desvelo con que el suplicante se há empleado en el estudio de la Pintura, y siendo igualmente notoria la falta de medios que padece: en atenz.<sup>n</sup> Supp.<sup>ca</sup> a V.E. se sirva tenerle presente en la provisión de las Referidas pensiones: mrd que espera de la piedad de V.E.

Documento 2. *Se comunica al conserje Juan Moreno Sánchez el nombramiento de Ginés Andrés de Aguirre como pensionado de la Academia*, Madrid, 18 de noviembre de 1758 Archivo RABASF, Órdenes y disposiciones, sign. 5-104-2.

En la Junta particular de 16 de este mes se concedió una pensión de 150 ducados de v.<sup>n</sup> anuales à D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre para que se perfeccione en el estudio de la Pintura; y otra igual à D.<sup>n</sup> Ysidro Carnicero para la Escultura. Participolo à Vm de orden de la Junta, para que desde el citado día 16 sean incluidos estos interesados en los Libramientos mensuales, y para que zele sobre que asistan à los estudios nocturnos, anotando sus faltas en la conformidad que està prevenido para los del Buril. Nro S.<sup>or</sup> gue a Vm m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como deséo. Madrid y Noviembre 18 de 1758. Ygn.<sup>o</sup> de Hermosilla [rubricado]. S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Juan Moreno y Sanchez.

Documento 3. *El secretario de la Academia Ignacio de Hermosilla y Sandoval solicita al protector Ricardo Wall que dé orden para que Ginés Andrés de Aguirre pase al palacio del Buen Retiro a hacer una copia de un cuadro de Diego Velázquez*, Madrid, 22 de enero de 1759, Archivo RABASF, Pensionados, sign. I-48-I.

Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> En la Junta de 17 del presente mes Acordó la Acad.<sup>a</sup> que Gines de Aguirre uno de los Pensionados p.<sup>a</sup> la Pintura hiciese una copia de uno de los Quadros que hay en el R.<sup>l</sup> Palacio del Retiro de mano de D.<sup>n</sup> Diego Velazquez; Pero no pudiendo tener efecto esta determinaz.<sup>n</sup> sin q.<sup>e</sup> V.E. dé la orn correspond.<sup>te</sup> para que al referido Gines Aguirre se permita sacar la copia que va expresada: la Junta ruega a V.E. que respecto á que esta obra no solo ha de servir p.<sup>a</sup> adelantam.<sup>to</sup> y exercicio del mismo Pensionado, sino es también p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> en la Acad.<sup>a</sup> excite la emulaz.<sup>n</sup> de sus Condiscipulos y de consig.<sup>te</sup> la aplicacion de todos se sirva V.E. mandar se me remita la orden expres.<sup>da</sup> Nro S.<sup>r</sup> Guarde a V.E. m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como deseo- Madrid 22 de En.<sup>o</sup> de 1759. Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup>: Ygnacio de Hermosilla y Sandoval: Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Ricardo Wall [rubricado].

Documento 4. *Memoria de los gastos causados por Ginés Andrés de Aguirre en la ejecución de una serie de cuadros como pensionado de la Academia*, Madrid, 1 de agosto-4 de septiembre de 1759, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-201.

Memoria de los gastos q.<sup>e</sup> he tenido p.<sup>a</sup> hacer las copias de los Quadros de D.<sup>n</sup> Diego Velazquez. Lienzo... 0071... R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup>/ De imprimado... 0032.../ Azul... 0030.../ Aceyte... 0030.../ Alvayalde... 0024.../ Carmines... 0012.../ Ornaza... 0015.../ Ogres... 0012.../ Mozos... 0014-/ Almazarron... 0002-/ #0242-

Ymporta doscientos quarenta y dos r.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> tengo recibidos ciento, con q.<sup>e</sup> quedan a mi favor ciento quarenta y dos. M.<sup>d</sup> a 1<sup>o</sup> de agosto de 1759. 242 R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup>} Gines de aguirre [rubricado]. Junta particular de 28 de Agosto de 1759. Pagueuse [rúbrica]. Recibi del S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Juan moreno Y sanchez la cantidad que espresa esta memoria madrid Y septiembre a 4 de 1759. Gines de AGIrre.

[...]

Yd. # Doscientos, quarenta y dos r.<sup>s</sup> v.<sup>n</sup> que he pagado a D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre, Pensionado de la Academia por una memoria de gastos que tubo para hacer las copias de los Quadros de D.<sup>n</sup> Diego Velazquez la q.<sup>e</sup> se me ordenó pagar en Junta particular de 28 de Agosto de 59: Consta de ella y su recibo al num.<sup>o</sup> 10..., 242...

Documento 5. *Gratificación concedida a Ginés Andrés de Aguirre por la realización de una serie de cuadros como pensionado de la Academia*, Madrid, 30 de agosto de 1759, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-201.

S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Juan Moreno y Shez. La Academia há concedido al Pensionado Gines de Aguirre mil y quinientos r.<sup>s</sup> de v.<sup>n</sup> en gratificaz.<sup>n</sup> de las copias que ha hecho de su Orden de tres Quadros de Velazquez y uno de Jordan. Participolo a Vm p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> haga pagar la cantidad referida a este interesado que se abonará a Vm en vrd de esta y el recibo correspond.<sup>te</sup> Dios gue a Vm m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como deseo. M.<sup>d</sup> 30 de Ag.<sup>to</sup> de 1759. Ygnacio de Hermosilla [rubricado]. Son#10500 R.<sup>s</sup> v.<sup>n</sup>} Recibí. Gines de Aguirre [rubricado].

[...]

Yd:# un mil, y quinientos r.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup># q.<sup>e</sup> se me ordenó diese de gratif.<sup>on</sup> al mismo D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre por las Copias arriba dichas: en 30 de Agosto de 59: consta de ella y su recibo al num.<sup>o</sup> 11... 10500...

Documento 6. *Se le pagan 1.200 reales a Ginés Andrés de Aguirre por un retrato de Carlos III*, Madrid, 4 de marzo de 1761, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-202.

La Academia ha concedido a D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre mil y doscientos R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> p.<sup>r</sup> una vez en gratificaz.<sup>n</sup> p.<sup>r</sup> el Retrato del Rey que ha hecho. Cuya cantidad se abonara a V.m. en virtud de esta y del recibo Correspond.<sup>e</sup> Dios g.<sup>e</sup> a Vm m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como des.<sup>o</sup> M.<sup>d</sup> a 4 de Marzo de 1761. Ygn.<sup>o</sup> de Hermosilla [rubricado]. Recibi Aguirre [rubricado] Juan Moreno y Sanchez.

[...]

Y mas doy en Data un mil y Doscientos r.<sup>s</sup> de v.<sup>n</sup> que por orden de quatro de Marzo de este presente año he pagado a D.<sup>n</sup> Gines Aguirre por el Retrato del Rey N. S. que ha pintado, y esta en la Academia, y es el num.<sup>o</sup> 85 y ultimo... 1.200.

Documento 7. *Declaración aportada por María Teresa Antonia Morlans en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Ginés Andrés de Aguirre, Madrid, 14 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

La Contray.<sup>te</sup>} en la Villa de Madrid à catorze de septbre de mil setez.<sup>os</sup> sesenta, y quatro Yo el Notario recibí Juramento p.<sup>r</sup> Dios nro señor, y a una señal de Cruz conforme a dro de la q.<sup>e</sup> expresò ser la Contray.<sup>te</sup> y habiendo jurado como se requiere ofreciendo decir verdad, preguntada= dijo: se llama Maria Antonia Morlan: q.<sup>e</sup> es nral del Lugar de Arbero bajo, obpado de Huesca: hija de Miguel Morlàn, y Rita Sarbise; q.<sup>e</sup> hà veinte, y seis años reside en esta Corte siendo Parroq.<sup>na</sup> de S.<sup>n</sup> Sevastian todo el tpo p.<sup>r</sup> vivir en la Calle del Lobo Casa de d.<sup>n</sup> Antonio Velazquez, y haver vivido en la de Atocha Casa de d.<sup>a</sup> Juana Suarez, y en la de la Mag.<sup>na</sup> Casa de Adm.<sup>on</sup>: q.<sup>e</sup> lo demas de su Vida ha residido en dho su nral [...]

Documento 8. *Declaración aportada por Ginés Andrés de Aguirre en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con María Teresa Antonia Morlans, Madrid, 14 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

El Contray.<sup>te</sup>} En dha Villa dos dia mes y año: Yo el Notario recivo Juramento p.<sup>r</sup> Dios nro señor, y a una señal de Cruz conforme a dro del q.<sup>e</sup> expresò ser el Contray.<sup>te</sup> y habiendo jurado como se requiere ofreciendo decir verdad y preguntado= dijo se llama d.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre: q.<sup>e</sup> es Profesor de la Pintura nral de la Villa de Yecla: odpado de Cartagena: hijo de Salvador de Aguirre, y de Maria Rodriguez Angulo: q.<sup>e</sup> hà mas de veinte y quatro años reside en esta Corte, siendo Parroq.<sup>no</sup> de s.<sup>n</sup> Sev.<sup>n</sup> todo el tpo p.<sup>r</sup> vivir en la calle del Lobo Casas de d.<sup>n</sup> Ant.<sup>o</sup> Velazquez hà doze años, y haver vivido los demas en la de Ministriles Casa de d.<sup>n</sup> Xstoval Snz q.<sup>e</sup> lo demas en la de su vida hà residido en dho su nral [...]

Documento 9. *Información aportada por el pintor Pedro Luelmo en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans, Madrid, 15 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

Ynform.<sup>on</sup>} En la Villa de Madrid à quinze de septiembre de mil setez.<sup>os</sup> sesenta y quatro de presentacion de los Contrayentes, y para la Ynformacion de su libertad Yo el Notario recibí Juramento p.<sup>r</sup> Dios nro señor, y a una señal de cruz conforme a dro de Pedro de Luelmo, q.<sup>e</sup> así expresò llamarse, ser Pintor, y vivir en la calle del Lobo Casa de d.<sup>n</sup> Antonio Velazquez, y habiendo

firmado como se requiere ofreciendo decir verdad, preguntado= dijo: que à d.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre y d.<sup>a</sup> Maria Antonia Morlan Contray.<sup>tes</sup> p.<sup>r</sup> cuja parte es presentado, los conoce, trata y comunica en esta Corte, de doce años à esta p.<sup>te</sup> con motivo de ser vecinos, p.<sup>r</sup> vivir ambos en la casa q.<sup>e</sup> el tgo, y ser el Contray.<sup>te</sup> del Arte q.<sup>e</sup> el deponente, pues es Pintor: p.<sup>r</sup> lo qual sabe son Parroquianos de S.<sup>n</sup> Sev.<sup>n</sup> [...]

Documento 10. *Testimonio aportado por Juan Miguel de Iriarte en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 15 de septiembre de 1764, AHDM, caja 4.344/23.

tgo:} En la Villa de Madrid a quince de septiembre de mil setez.<sup>os</sup> sesenta y quatro de presentacion de los Contrayentes, y para la Ynformacion de su libertad Yo el Notario recivi Juramento p.<sup>r</sup> Dios nro señor, y a una señal de Cruz, conforme à dro, de d.<sup>n</sup> Juan Miguel de Yriarte, Notario Oficial seg.<sup>do</sup> de esta Audiencia, y habiendo jurado como se requiere, ofreciendo decir verdad, preguntado= dijo: q.<sup>e</sup> de unos siete años à esta parte conoce trata, y comunica en esta Corte, à d.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre, y a d.<sup>a</sup> Maria Antonia Morlan, Contray.<sup>tes</sup> p.<sup>r</sup> cuya parte es presentado con el motivo de profesar amistad con ambos: q.<sup>e</sup> sabe son Parroq.<sup>nos</sup> p.<sup>r</sup> q.<sup>e</sup> viven en la Calle del Lobo, de s.<sup>n</sup> Sevastian, y q.<sup>e</sup> el Contray.<sup>te</sup> es Pintor [...]

Documento 11. *Certificación del teniente cura de la parroquia de San Sebastián de Madrid, Pedro López Castañeira, sobre las libertades de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 1 de octubre de 1764, AHDM, caja 4.344/23.

Amoneste a los contenidos en este despacho en tres días festivos que fueron diez y seis, veinte y uno, y veinte y tres del pasado y no hav.<sup>do</sup> imp.<sup>to</sup> alguno los contrayentes son mis Parroquianos el de veinte y quatro a esta parte viviendo calle de Ministriles de la Mag.<sup>na</sup> y del Lobo Casas de Adm.<sup>on</sup>; y ella lo es de veinte y cinco años a esta parte poco mas o menos viviendo calle del Lobo y de la Mag.<sup>na</sup> Casas de Adm.<sup>on</sup> Consta de matriculas y de informes: S.<sup>n</sup> Sebastian de Madrid y Octubre uno de mil Setz.<sup>s</sup> sesenta y quatro. D.<sup>n</sup> Pedro López Castaneira [rubricado].

Documento 12. *Acta de matrimonio de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 7 de octubre de 1764, Archivo de la iglesia de San Sebastián de Madrid, Libro de matrimonios 25, f. 128.

Oct.<sup>re</sup> de 1764. D.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre con Maria Ant.<sup>a</sup> Morlans= Velados. En siete de Octubre de mil setecientos ses.<sup>ta</sup> y quatro años; con mandamiento del S.<sup>r</sup> D.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Juan de Varrones y Arangoiti; Ynquisidor Ordinario Vicario de esta Villa de Madrid y su partido, ante Joseph Muñoz de Olivares notario, su fha de dos de dhos mes y años, habiendo precedido las tres Amonestaciones que el S.<sup>to</sup> Concilio manda, y no resultando impedimento

alguno: Yo el D.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Blas Ramonel, teniente maior de la Yglesia Parroquial de San Sebastian de esta Corte; Desposé por palabras de presente que hacen verdadero y legitimo Matrimonio, teniendo su mutuo consentimiento y vele in facie ecclesiae, a D.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre, natur.<sup>l</sup> de la villa de Yecla, Obispado de Cartaxena, hijo de Salvador de Aguirre y Maria Rodriguez Angulo; con Maria Antonia Morlans, natural del lugar de Arbero Vajo, Obispado de Huesca, hija de Miguel Morlans, y Rita Sarbise; Siendo testigos D.<sup>n</sup> Joseph Alarcon, Juan Martinez, y Gregorio Martin y lo firme= D.<sup>r</sup> d.<sup>n</sup> Blas Ramonel [rubricado].

Documento 13. *El marqués de Sarria informa al marqués de Grimaldi el haber pasado orden a Ginés Andrés de Aguirre con el fin de ejecutar una miniatura del retrato del conde-duque de Olivares que está en la Academia*, Madrid, 31 enero de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Muy S.<sup>r</sup> mio: Luego que recibí la de V.E. de ayer dispuse q.<sup>e</sup> d.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre (que copio el Quadro del Conde Duque de Olivares que esta en la Acad.<sup>a</sup>) haga con toda brevedad y esmero posible la reduccion al tamaño q.<sup>e</sup> V.E. me previene, observando, quanto expone a fin de q.<sup>e</sup> el Principe N.S. quede tan bien servido como se deve. Se ha advertido q.<sup>e</sup> aproveche los instantes y cuidaré de pasar la Copia a manos de V.E. a cuya dispos.<sup>on</sup> me remito rogando a Dios le g.<sup>e</sup> m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como d.<sup>o</sup> M.<sup>d</sup> a 31 de En.<sup>o</sup> de 1770} M. de Sarria [rubricado]. Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Marq.<sup>s</sup> de Grimaldi.

Documento 14. *Que se le paguen a Ginés Andrés de Aguirre 60 reales por los gastos que ha tenido en trasladarse al real sitio del Pardo para entregar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 12 de febrero de 1770, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-212.

E.S. El señor decano marques de Sarria manda que pague Vm a D. Gines de Aguirre sesenta reales de vellon que ha gastado en el carruage y comida en el Pardo a donde paso de orden de S.E. a llevar la copia que ha hecho del quadro del conde-duque. Cuya cantidad se pagará a Vm. en fuerza de esta y del recibo correspondiente a su continuación. Dios guarde a Vm. muchos años. Madrid a 12 de febrero de 1770. / Son 60 reales de vellón. Ignacio de Hermosilla [rubricado]. Recibi Jinés Andres de Aguirre [rubricado]. Señor D. Juan Moreno Sanchez.

Documento 15. *Que se permita la entrada en el Palacio real de Madrid a Ginés Andrés de Aguirre para que sobre el original de Velázquez pueda perfeccionar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 19 de abril de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Muy S.<sup>or</sup> mio: De orden del Principe nro S.<sup>or</sup> dispenso la Acad.<sup>a</sup> de S.<sup>n</sup> Fern.<sup>do</sup> que D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre hiziese una Copia reducida del Quadro

del conde Duque de Olivares a Cavallo, cuyo Original de Velazquez esta en el nuevo Palacio de esta Corte. S. A. en vista de esta Copia manda q.<sup>e</sup> el mismo Profesor q.<sup>e</sup> la ha hecho, la Concluya y perfecciones por el citado quadro original. Y p.<sup>a</sup> que S.A. quede servido como se debe ruego a V.E. Se sirva dar la orden Conven.<sup>te</sup> p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> al mencion.<sup>o</sup> Pintor D. Gines de Aguirre, no solo se la franquee la Pieza donde esta colocada esta Pintura, sino q.<sup>e</sup> se le descuelgue y ponga a la luz y distancia necesaria para q.<sup>e</sup> pueda perfeccionar la Copia con exactitud y acierto, y se cumpla lo mandado p.<sup>r</sup> el Principe nro S.<sup>or</sup> Con el motivo repito a V.E. mis deseos de servirle y de q.<sup>e</sup> nro S.<sup>or</sup> le g.<sup>e</sup> m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> M.<sup>d</sup> a 19 de Abril de 1770. Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Marq.<sup>s</sup> de Montealegre.

Documento 16. *El marqués de Montealegre da permiso para que Ginés Andrés de Aguirre acceda al Palacio real de Madrid con el fin de perfeccionar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares por el original de Velázquez*, Aranjuez, 21 de abril de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Mui S.<sup>or</sup> mio en vista de lo q.<sup>e</sup> V.E. me expresa en su apreciable de ayer sobre que en virtud de orden del Principe nro S.<sup>or</sup> tiene el Pintor D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre que concluir y perfeccionar la Copia reducida que ha Sacado del Quadro del Conde Duque de Olivares a Cavallo, hé dado mi orden al Aposentador para que disponga q.<sup>e</sup> al referido d.<sup>n</sup> Gines se le facilite la entrada en el Palacio, y tambien para que se descuelgue el original de Velazquez, a fin de que pueda ponerse a la luz y distancia q.<sup>e</sup> concluia. Me ofrezco a la disposición de V.S. estimando sus expresiones, y pido a Dios g.<sup>e</sup> su vida m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup>. Aranjuez 21 de Abril de 1770. B. l. mano. Su mas afecto serv.<sup>r</sup> El Marques de Montealegre [rubricado]. S.<sup>or</sup> d.<sup>n</sup> Vicente Pignatelli.

Documento 17. *Que se le paguen a Ginés Andrés de Aguirre 1.500 reales por la copia en miniatura que ha pintado del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 17 de julio de 1770, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-212.

Yt. Un mil y quin.<sup>tos</sup> r.<sup>s</sup> de v.<sup>n</sup> q.<sup>e</sup> en la Junta Particul.<sup>r</sup> de 16 de Julio se acordó librar a d.<sup>n</sup> Gines Aguirre por la copia que para el Principe N. S.<sup>r</sup> y de ord.<sup>n</sup> de ella ha hecho del Quadro de D.<sup>n</sup> Diego Velazq.<sup>z</sup> q.<sup>e</sup> repres.<sup>ta</sup> al Conde Duque de Olivares. Consta de la orden y su recibo n.<sup>o</sup> 12... 10500.

[...]

La Acad.<sup>a</sup> en la Junta particular de ayer mandò librar a D. Gines de Aguirre mil y quinientos R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> por la Copia q.<sup>e</sup> para el Principe Nro. S.<sup>r</sup> y de Orden de ella, ha hecho del Quadro de D.<sup>n</sup> Diego Velazquez, q.<sup>e</sup> representa al Conde Duque de Olivares a cavallo: Cuya cantidad le entregara Vm. Y se abonara en virtud de esta y del correspond.<sup>te</sup> recivo. Dios g.<sup>de</sup> a Vm. m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> como d.<sup>o</sup> M.<sup>d</sup> a 17 de Julio de 1770. Son 1.500 R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> Ignacio de Hermosilla [rubricado]. Recibi Jines Andres de Aguirre [rubricado]. S.<sup>r</sup> D. Juan Moreno y Sanchez.

Documento 18. *Memorial presentado por Ginés Andrés de Aguirre en el que solicita el grado de académico de mérito por la Academia*, Madrid, 8 de julio de 1770, Archivo RABASF, Académicos supernumerarios, sign. 5-174-I.

Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Señor. D.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre P. A. L. de V. Ex.<sup>a</sup> con el maior rendim.<sup>to</sup> hace presente q.<sup>e</sup> ha debido a la piedad de V. Ex.<sup>a</sup> sus estudios, los tales quales progresos q.<sup>e</sup> ha hecho, la pension q.<sup>e</sup> ha disfrutado, y el grado de Academico supernum.<sup>rio</sup> Que no habiendo podido corresponder de otro modo a tanto favor q.<sup>e</sup> con la asistencia a sus Estudios no faltando jamas a ellos, y en obedecer quanto en todos tpos se le ha mandado: Haviendo tenido la honra de hacer de Ordn de V. Ex.<sup>a</sup> una Copia del Cavallo de Velazquez para el Principe N. S.<sup>or</sup> por la q.<sup>e</sup> hizo quando era pensionado: y despues de orn de S.A. haverlo perfeccionado, y concluido p.<sup>r</sup> el Original, y conseguido la fortuna de q.<sup>e</sup> S.A. se haya agradado de ella: por tanto A. V. Ex.<sup>a</sup> Supp.<sup>ca</sup> que en atencion a lo expuesto, y en la de q.<sup>e</sup> por sus cortos medios no puede dedicarse al pres.<sup>te</sup> a travajar un Quadro digno de presentarse A V. Ex.<sup>a</sup> se digne proponerlo al grado de Academico de Merito vajo la obligaz.<sup>on</sup> de q.<sup>e</sup> presentara, y pondra en la R.<sup>l</sup> Academia quando pueda un Quadro sobre el assumpto q.<sup>e</sup> la piedad de V. Ex.<sup>a</sup> se sirviese madarle en q.<sup>e</sup> recibira mrcd. Madrid ocho de 1770. Jines Andres de Aguirre [rubricado]. M.<sup>d</sup> a 8 de Julio de 1770. Academico de Merito p.<sup>r</sup> quince votos contra dos [rúbrica].

Documento 19. *Relación de méritos de Ginés Andrés de Aguirre en la Academia redactada por Ignacio de Hermosilla y Sandoval*, Madrid, 20 de febrero de 1772, Archivo RABASF, Académicos, sign. 1-41-I.

Rel.<sup>on</sup> de los Meritos y Servicios de D. Gines de Aguirre Natural de la V.<sup>a</sup> de Yecla. Principio sus estudios en la Acad.<sup>a</sup> desde el año de 1753, y su asist.<sup>a</sup> a ellos fue spre continua y sin la menor interrupcion y del mismo modo prosigue hasta el presente. Hizo varias Oposiz.<sup>s</sup> a Premios y a las Pensiones de esta Corte y a las de Roma. En el año de 1757 tuvo un voto p.<sup>a</sup> el seg.<sup>do</sup> premio de la misma clase de Pintura, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> se vacase alguno de igual graduaz.<sup>on</sup> En el concurso de 1760, obtuvo un primer premio de prim.<sup>a</sup> Clase, y antes en fuerza de su aplica.<sup>n</sup> y merito una Pension de las de esta Corte; En cuio destino se desempeñó spre a satisf.<sup>on</sup> de la Acad.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> la Qual hizo una copia del Gran Quadro de Velazquez q.<sup>e</sup> representa al Conde Duque a Cavallo, Que despues repinto en menor tamaño para el Principe nro S.<sup>or</sup>, mas Batallas de Jordan y otras. En 7 de Oct.<sup>re</sup> de 1764 se le creó Acad.<sup>co</sup> Supernum.<sup>o</sup> y en 3 de Julio de 1770, Acad.<sup>co</sup> de Merito. Así consta de los Libros y Asientos de la Sec.<sup>ria</sup> de mi cargo. M.<sup>d</sup> a 20 de Feb.<sup>o</sup> de 1772.

Documento 20. *Que se pague a Ginés Andrés de Aguirre 1.800 reales por los trabajos de restauración emprendidos en las obras de los jesuitas que se han de colocar en las salas de la Academia de San Fernando*, Madrid, 8 de julio de 1776, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-218.

Mas son cargo, mil y ochocientos R.<sup>s</sup> que recibì del señor Conde para pagar à d.<sup>n</sup> Ginès Aguirre la gratificacion que le concedio la Academia: Consta de su recibo del citado mes de Julio... 1<sup>o</sup>800.

[...]

Yt. Es data un mil y ochoz.<sup>tos</sup> r.<sup>s</sup> de v.<sup>n</sup> que he pagado a d.<sup>n</sup> Gines de Aguirre los que le concedio la Academia de gratificaz.<sup>on</sup> por el trabajo de la compostura y reparaz.<sup>on</sup> de las Pinturas que fueron de los Jesuitas y determino la Junta se colocasen en las Salas. Consta de la orden de los s.<sup>res</sup> Conde de Pernia y S.<sup>r</sup> Secret.<sup>o</sup> de 8 de Julio y de su rec.<sup>bo</sup> n<sup>o</sup> 8... 1<sup>o</sup>800.

[...]

El Conserge pagará a D. Gines de Aguirre mil y ochocientos R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> con que la Academia le gratifica el trabajo y costo que le ha causado la composicion y reparacion de todas las Pinturas que se han de colocar en las Salas de las que fueron de los Jesuitas. Cuya cantidad se abonará al Conserge en virtud de este y el recivo correspond.<sup>e</sup> M.<sup>d</sup> a 8 de Julio de 1776. Pernia [rubricado]. Hermosilla [rubricado]. Recivi Gines de Andres Aguirre [rubricado]. Son 1<sup>o</sup>800 R.<sup>s</sup> V.<sup>n</sup>”

Documento 21. *Poder para testar otorgado por María Teresa Antonia Morlans a favor de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 18 de enero de 1783, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 19.719, ff. 23-25.

Poder para testar d.<sup>a</sup> Maria theresa Antonia Anzano, y Morelans à fabor de d.<sup>n</sup> Jines Aguirre su Marido } Enero 18 de 1783.

En la Villa de Madrid à diez y ocho Dias del Mes de Enero de mil settezientos ochenta y tres; antemi el ess.<sup>no</sup> del Numero y testigos, d.<sup>a</sup> Maria theresa Antonia Anzano y Morelans Natural del Lugar de Abero Vaxo tierra de Huescar, hixa lexitima de lexitimo Matrimonio de Miguel Anzona y Morelans, y de Ritta Salbisertt, naturales que fueron èl primero de dho Albero Vaxo, y la Segunda de la villa de Vespén tambien tierra de Huescar, difuntos, Vezina de esta villa, de estado casada con d.<sup>n</sup> Jines de Aguirre, Academico de Merito de la real Academia de S.<sup>n</sup> Fernando, del Noble Arte de la Pintura; allandose enferma en cama de la que Dios Nro Señor a sido darla pero en su Juicio, Memoria, y enttendimiento Natural, Crehiendo como firme y Verdaderam.<sup>te</sup> Crehe, en el alto e incomprènsible Misterio de la Santisima trinidad, Padre, Hixo, y Spiritu-Santo; tres Personas distintas y un Solo Dios verdadero, y en todos los demas Misterios, que tiene, Crehe, y Confiesa, y nos enseña Nuestra Santa Madre la Yglesia Catholica, Apostolica, Romana, Vaxo cuya fee, y Crehencia havibido, y protesta vibir y morir, como Catholica Christtiana tomando por su Ynterzesora, y Abogada a la serenissima Reyna de los Angeles

Maria santissima, Señora nuestra Conzebida en gracia sin mancha de pecado Orixinal, Santto de su Nombre, Angel de su Guarda, y demas de su debocion, para que interzedan con su divina Mag.<sup>d</sup> la perdona sus pecados, y coloque su Alma en el Eterno descanso, y temerosa de la Muerte cosa ciertta a toda Criatura como su Ora dudosa, para quando llegue estte caso, no estar desprebenida, con el referido D.<sup>n</sup> Jines de Aguirre su Marido, por el presentte en la via, y forma, que mexor haya lugar en dro; Otorga: Que da y confiere, todo su Poder Cumplido el que se requiere, y para el Caso mas puede y debe Valer al prevenido d.<sup>n</sup> Jines Aguirre, para q.<sup>e</sup> en el termino prebenido por derecho, ò fuera de el luego que llegue el Caso de fallecimiento de la Otorgante haga ordene, y disponga su Testamento, poniendo en èl las mandas forzosas, disposicion, y acompañamiento de su enttiero, paraje, y lugar donde a de ser Sepulttado su Cadaber con todas las demás prevenciones nezesarias que le tienè comunicadas asta Ora, y en adelantte Comunicare, pues siendo hecho, y efectuado por el notado su marido, desde aora para quando llegue el Caso lo aprueba, y ratifica, como su ultima y deliberada Voluntad, como si àqui por menor fuese especificado pues todo ello se lo dexa a su elexiòn, por la grande Satisfaccion que tiene de su Christianidad, y prozeder; y por lo que se ha de estar Ymbiolablementte

tambien quiere, y es su Voluntad, que su cuerpo Cadaber sea amortajado con el abitto de Nra Señora del carmen, por la debocion que tiene a esta Señora

En la propia forma, quiere, y es su Voluntad que luego que fallezca con la Maior brevedad se Zelebren por su Alma, cinquenta Misas rezadas con Limosna de quattor.<sup>s</sup> vellon cada una, y sacada la quartta Parrochial las demas se Zelebren en las Yglesias q.<sup>e</sup> pareciere al dho su Marido, y Testamentarios

Asimismo es su voluntad que luego q.<sup>e</sup> fallezca, se den y enttreguen à Maria Theresa Velazquez su hayjada una sortija de Diamantes, y un Alfilettero de Platta, por el Cariño que la tiene

Ygualmente quiere que se den à Pedro Anzano que actualmente se alla en su casa, una pieza de a ocho, ò trescienttos y veinte r.<sup>s</sup> por una vez, en attention à que la esta asistiendo, y del Cariño que le tiene

Prebiene que si dexase una Memoria escrita ò firmada del cittado su Marido que contenga algunas cosas tocantes a su ultima disposicion, se guarde y cumpla, y una con este Poder, como parte de el

Y para Cumplir lo Conttenido en este Poder, Testtamento, y memoria si se allare nombra por sus Albazeas y Testtamentarios, a el dho su Marido d.<sup>n</sup> Jines Aguirre, d.<sup>n</sup> Mariano Maella, Pinttor de Camara de su Mag.<sup>d</sup> y d.<sup>n</sup> Juan Antonio Lazaro de Cordoba Presbittero asistente en el real Combento de Monjas de la Encarnacion de esta Corte, y cada uno Ynsolidum, à quienes dà Poder y facultad para que de sus vienes, Cumplan, y paguen todo lo que ba especificado en este Poder, lo que se Contubiere en el Testtamento que en su virtud se ha de hazer, y Memoria si se allare, cuyo Cargo les dure el tiempo prebenido por derecho, y mucho mas si fuere nezesario, porque se les prorroga

Y en el Remanente que quedare, de todos sus vienes Creditos, y efecttos, asi en esta Cortte, como fuera de ella, que la toquen y pertenezcan, por cualquier titulo, Causa y razon que sea, nombra por su unico, y universal Eredero, en attencion a no tener los forzosos, al dho su marido d.<sup>n</sup> Jines de Aguirre, para que los haya, y goze con la Vendición de Dios

Y por el presente reboca, y anula, da por de ningun valor ni efectto, qualesq.<sup>ta</sup> otras ultimas disposiciones, que antes de esta haya hecho, y Otorgado, por escrito, de palabra, u en otra forma, que ninguna quiere Valga, excepto el presente Poder Testtamentto que en su Virtud se ha de Otorgar, y memoria si se allare, que quiere se tenga por su deliberada voluntad, en la via, y forma que mas haya lugar de derecho; En Cuyo testimonio asi lo dixo, Otorgò y no firmò por no saber, y a su ruego lo hizo un Testigo que fueron Fran.<sup>co</sup> Carrafa, Juan Gualberto Escribano, d.<sup>n</sup> Antonio Velazquez; Joseph Manjarese, y Fernando Ricote residenttes en esta Corte; y a la Otorgante Yo el Escribano del Numero doy feè Conozco = tgo y a rruego de la Otorgante Juan Gualb.<sup>to</sup> Escribano [rubricado] Antemi. Joseph Perez del Aya [rubricado].

Documento 22. *Partida de defunción de María Teresa Antonia Morlans, primera mujer de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 21 de enero de 1783, AHDm, Archivo SMM, Libro de difuntos 22 (1773-1783), ff. 473 y 478.

Partida} D.<sup>a</sup> Maria Theresa Ant.<sup>a</sup> Arzano Morelans, mujer q.<sup>c</sup> fue de d.<sup>n</sup> Gines de Aguirre, nral del Lugar de Alvero, tierra de Huescar, hija de d.<sup>n</sup> Miguel Arzano Morelans, y D.<sup>a</sup> Rita Savissert (Difuntos) Parroq.<sup>na</sup> de esta Ygl.<sup>a</sup> C.<sup>e</sup> del Relox, casas n.<sup>o</sup> veinte y uno. Otorgo poder para testar a favor del zitado su marido ante Jph Perez del Aya Ess.<sup>no</sup> R.<sup>1</sup> en diez y ocho del corr.<sup>te</sup> en que señala cinq.<sup>ta</sup> misas a q.<sup>tro</sup> r.<sup>s</sup> Y nombró p.<sup>r</sup> Testamentarios al dho su marido, D.<sup>n</sup> Mariano Maella, D.<sup>n</sup> Juan Ant.<sup>o</sup> Lazaro de Cordoba Presb.<sup>ro</sup> Y nombró p.<sup>r</sup> Heredero al zitado su marido. Recib.<sup>o</sup> los S.<sup>tos</sup> Sacram.<sup>tos</sup> murio en veinte y uno de En.<sup>o</sup> de mil setez.<sup>s</sup> och.<sup>ta</sup> y tres. Enterrose en S.<sup>n</sup> Marn. Fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Documento 23. *Testamento de María Teresa Antonia Morlans otorgado según el poder conferido a Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 23 de abril de 1783, AHPM, prot. 19.719, ff. 265-267.

Testtam.<sup>to</sup> de d.<sup>a</sup> Maria Anzano y Morleans Otorgado en vrd de su poder por d.<sup>n</sup> Jines de Aguirre su marido} Abril 23 de 1783.

En la Villa de Madrid à Veinte y tres dias del Mes de Abril de mil setezientos ochenta y tres, antemi el Ess.<sup>no</sup> de Numero y testigos d.<sup>n</sup> Gines de Aguirre, Vezino de ella, academico de Meritto de la real Academia de S.<sup>n</sup> Fernando del Noble Artte de la Pintura, como Apoderado de d.<sup>a</sup> Maria Theresa Manzano y Morelans su Muger difunta Cuio Poder para formalizar

este testamento, se le Confirio antemi el Ynfrascripto en diez y ocho de enero proximo pasado de este año, Cuio Thenor para que siempre resulte, es el siguiente

Aqui el Poder.

El Poder aquí Ynseritto concuerda con su Orixinal que queda en el rexistro protocholo de este Testtamentto, y en uso de èl, el dho d.<sup>n</sup> Gines de Aguirre, aze y ordena, el testtamento y ultima disposizion de la dha su Muger d.<sup>a</sup> Maria Theresa Antonia Manzano y Morelans; En la forma siguiente

Lo primero Declara que la referida falleció Vaxo de dho Poder en el Dia Veintte y dos de Enero de este año, y su cadaber fue Amorttajado con el Abito de Nra Señora del Carmen como prebino en el citado Poder, y Sepulttado en la Yglesia Parrochial de S.<sup>n</sup> Martin de esta Corte, de donde erà Parrochiana, con asistencia de su Clerecia, y se la dijo vijilia, y Misa de Cuerpo presente, y por el Otorgantte se satisficieron los correspondientes derechos; segun recibo del Padre Fr. Facundo Vazquez de veinte y tres del propio Mes de Enero: E igualmente asistieron al expresado Enttiero V.<sup>te</sup> y quattro Pobres del abe Maria, y otros V.<sup>te</sup> y quatro Niños de la Doctrina; y los Terzeros de la Venerable Orden Terzera de Nro Padre S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup>: Y asi mismo treinta Rejosos del Orden de Nra Señora del Carmen de la regular Obserbancia, y a todos seles satisfizo sus correspondientes derechos, como lo acredittan los recibos que acompañan, lo que asi Declara p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> siempre constte

fuè la Voluntad de dha su Muger, y previno en el Poder insertto que despues de su fallecimientto, con la maior brebedad, se Zelebrasen por su Alma Cinquentta Misas Rezadas, con Limosna de Quattro r.<sup>s</sup> Vellon cada una, y sacada la quartta Parrochial, las demas se zelebrasen en donde pareciese al Otorgante, y declara que en su cumplimiento, en el mismo dia veinte y dos de enero se Zelebraron, treintta y siete Misas, las treintta y una, en el Combeno de S.<sup>n</sup> Joaquin, Orden de Premostattenses, y las seis en el Colexio de D.<sup>a</sup> Maria de Aragon, como se acredita de los dos Rezibos que con dha Fecha acompañan a este; y las treze Misas resttantes, en la insignada Parrochia de S.<sup>n</sup> Martin, y se allan inclusas en el Recibo de el Entierro, lo que prebiene para que siempre conste

Por otra Clausula, Mandò à Maria Theresa Velazquez su Aijada, una Sortija de Diamanttes, y un Alfiletero de Platta lo qual el otorgante tiene entregado seg.<sup>n</sup> Recibo de Veinte y cinco del propio mes de Enero de Antonio Gonzalez Velazquez Padre de dha Maria, y firmado tambien de esta, lo que prebiene para que conste su cumplimiento

Por otra Clausula prebino se diesen à Pedro Anzano que se allaba en su Casa, trescientos Veinte r.<sup>s</sup> vellon por una vez, cuija manda el Otorgante se la tiene Satisfecha segun su recibo de veintte y quattro de Enero de este año, que lo declara asi para que siempre constte

Tambien prebino que se si dexase una Memoria Escrita, ò firmada del Otorgante se cumpliese su Contenido como parte de este Testtamento, y declara no haber dejado ninguna

Por otra Clausula, nombrò por sus Albazeas y Testtamenttarios con Calidad de Ynsolidum del Otorgante, d.<sup>n</sup> Mariano Maella Pintor de

Camara de su Mag.<sup>d</sup> y d.<sup>n</sup> Juan Anttonio Lazaro de cordoba Presbittero asisttente en el real Combento de Monjas de la Encarnacion de esta Cortte; y el Otorgante haze en si, y en los demas el nombramiento de tales testamentarios, con las facultades correspondientes, según contiene la Clausula del Poder insertto

fue su Voluntad el nombrar, como por dho Poder nombrò por su unico y Unibersal eredero al referido d.<sup>n</sup> Gines de Aguirre su marido Otorgante; y en su Consequencia haze en si, el nombramiento de tal unico, y universal eredero de la citada su Muger D.<sup>a</sup> Maria Theresa Antonia Anzano y Morelans, en atencion à que no los tenia forzosos

Y por Ultimo hizo la correspondiente rebocazion de otros qualesquiera testam.<sup>tos</sup> Poderes, y ultimas disposiciones que ubiese echo por Escritto, de Palabra, u en otra forma, y el Otorgante en su nombre aze la misma revocación para què ninguna Valga, sino el citado poder insertto, y este Testtamento, como su ultima y detterminada Voluntad, en la via y forma que mejor de derecho lugar aya; En Cuiò testimonio asi lo Dixo, y firmò à quien doy fee conozco, Siendo testigos d.<sup>n</sup> Ygnacio Esnarrizaga, d.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Melendez, d.<sup>n</sup> Vizente Texedor, d.<sup>n</sup> Agustin, y d.<sup>n</sup> Fernando Ricotte Residenttes en esta Cortte= Gines de Andres Y Aguirre [rubricado]. Antemi. Joseph Perez del Aya [rubricado].

Documento 24. *Carta remitida por Ginés Andrés de Aguirre a Alonso Camacho, vicario de Madrid y su partido, en el que solicita que se le dispense de las tres amonestaciones en el próximo matrimonio que pretende contraer*, Madrid, 26 de mayo de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Señor. D.<sup>n</sup> Xines Andres de Aguirre. a V.S. Suplica. D.<sup>n</sup> Xines Andres de Aguirre expone a V.S. rendidamente tiene tratado contra herm.<sup>o</sup> con D.<sup>a</sup> Antonia Prieto, de estado soltera y respecto no poderle executar en pp.<sup>co</sup> por lo reparable q.<sup>e</sup> sera entre los amigos y conocidos del exponente por el corto tiempo que hace que embiudó, y hallarse la referida D.<sup>a</sup> Antonia Prieto sirviendome de ama de gobierno. Supp.<sup>ca</sup> a V.S. se sirva dispensarles las tres amonestaciones y concederles los despachos conducentes, para poderse casar secreta y vrebemente, para evitar qualquier ruina espiritual a que estan expuestos, y los demas perjuicios y notas q.<sup>e</sup> se les pueden originar de hacerse pp.<sup>co</sup> por las citadas razones, y asi lo espera de la piedad y justificaz.<sup>n</sup> de V.S. Madrid y Mayo 26 de 1783. Gines de Andres Y Aguirre [rubricado].

Documento 25. *Declaración aportada por María Antonia Prieto en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

La Contray.<sup>te</sup>} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil Setez.<sup>os</sup> ochenta y tres: Yo el Notario en vrd de la Concesion que me esta conferida por el auto anteced.<sup>te</sup> Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de

Cruz en forma de derecho de la que expresò ser la Contray.<sup>te</sup> la qual habiendo le executado Como se Requiere lo ofrezco dezir verdad y preguntada Dijo: se llama D.<sup>a</sup> Maria Antonia Prieto, que es Natural de la Villa de Colmenar biejo de este Arzobispado hija de Pedro Prieto Labrador que fue ya difunto y de Andrea Nogales que la acompaña; Que en esta Corte Reside ocho años, y es Parroquiana de la de S.<sup>n</sup> Martin de quatro años a esta parte por vibir Calle del Relox numero nueve sirviendo a el Contray.<sup>te</sup> y el restante tiempo lo fue de la de S.<sup>ta</sup> Cruz por haber bibido Calle de la Concepcion Jeronima, Casa de Administracion; y anteriorm.<sup>on</sup> siempre residio en el citado su natural [...]

Documento 26. *Declaración aportada por Ginés Andrés de Aguirre en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

El Contray.<sup>te</sup>} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil setecientos ochenta y tres, Yo el Notario en vrd de la comision que me està conferida por el auto antecedente Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro del que espresò ser el Contray.<sup>te</sup> el qual habiendo le executado como se Requiere Ofrecio Decir verdad y preguntado Dijo= Se llama D.<sup>n</sup> Gines de Andres y Aguirre, que es Natural de la Villa de Yecla obispado de Cartajena de estado viudo de D.<sup>a</sup> Maria Teresa Antonia Arzano Morelans con quien estubo Casado y haciendo vida Maridable hasta que fallecio el dia veinte y uno de enero del presente año, a la que bio difunta y se enterro en la Parroquia de S.<sup>n</sup> Martin de esta Villa, como consta de la Partida que presenta y es Parroquiano de la misma desde antes de Embiudar p.<sup>r</sup> bibir Calle del Relox Casa numero nueve [...]

Documento 27. *Información aportada por Andrea Nogales en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Ynformaz.<sup>on</sup>} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil setecientos ochenta y tres: De presentacion de los Contrayentes y para la Ynformacion de su Libertad que tienen ofrecidas y esta mandada recibir por el auto anterior, apareciò por testigo la que expreso llamarse Andrea Nogales y ser Muger en segundas Nupcias de Diego Marcos, vecino Labrador de la Villa de Colmenar Viejo donde se alla la Declarante; y en primeras lo fue de Pedro Prieto; de la qual Yo el Notario en vrd de la Comision que me esta conferida Recibi Juramento que hizo por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro bajo de el ofreciò decir verdad y preguntada Dijo: Que a D.<sup>n</sup> Gines de Andres y Aguirre, y a d.<sup>a</sup> Maria Antonia Prieto, por cuias partes expresaba les conoze trata y comunica a esta toda su vida por ser su hija y del citado su Difunto marido; y a aquel de quatro años a esta parte con motibo de hacer dho tiempo q.<sup>e</sup> la esta sirviendo la citada su hija; pues aunq.<sup>e</sup> la Declarante està avecinada en dha Villa de Colmenar, biene con mucha frecuencia a esta

Corte, y está bastantes temporadas; por lo qual en dho tiempo le ha conozido Casado y haciendo vida Maridable a dho D.<sup>n</sup> Gines con D.<sup>a</sup> Maria Theresa Antonia Arzano y Morelans hasta que fallecio por el mes de Enero de este presente año, a la que tambien vio difunta por haberse allado en aquella sazón, en esta insinuada Villa [...]

Documento 28. *Información aportada por el pintor Francisco Carrafa en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Otro.} En la mencionada villa de Madrid, dhodia mes y año de la propia presentacion y para la referida Ynformacion; Yo el Notario Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro del que espreso llamarse D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Carrafa y ser Profesor de Pintura y que vive Calle de Luzon Casas del Conde de Aranda: el qual habiendo lo executado como se requiere ofrezio decir verdad y preguntado Dijo. Que a D.<sup>n</sup> Gines de Andres y Aguirre, y a d.<sup>a</sup> Maria Antonia Prieto; partes que le presenta les conoze trata y comunica a esta de quatro años a esta parte con motibo de allarse sirviendo haze dicho tiempo a el expresado d.<sup>n</sup> Gines, de quien ha sido discipulo el testigo y le trata haze muchos años, en los quales le ha conozido casado, y haciendo vida Maridable con D.<sup>a</sup> Maria Theresa Antonia Arzano Morelans; difunta y se enterro en la Parroquial de S.<sup>n</sup> Martin de esta villa [...]

Documento 29. *Certificación del teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, fray Facundo Vázquez, sobre las libertades de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 7 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

En virtud del q.<sup>e</sup> antecede he registrado los Libros de Matricula y hallo q.<sup>e</sup> D.<sup>n</sup> Gines de Aguirre Viudo, y M.<sup>a</sup> Prieto Soltera son mis Parroq.<sup>nos</sup> por vivir en la C.<sup>e</sup> del Relox C.<sup>a</sup> de los PP.<sup>s</sup> de D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Aragon Num.<sup>o</sup> 9 Q.<sup>to</sup> Principal. En el Libro de imp.<sup>tos</sup> ninguno hallo para q.<sup>e</sup> puedan contraer el Matrimonio q.<sup>e</sup> desean. La causa q.<sup>e</sup> exponen para la dispensa de las proclamas, es cierta. Es q.<sup>to</sup> puedo decir en el asunto S.<sup>n</sup> Mrn y Junio siete de mil set.<sup>s</sup> och.<sup>ta</sup> y tres /Fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Asi mismo me consta de informes y matricula q.<sup>e</sup> el contrayente es mi Parroquiano desde antes de su Viuded, y ella de quatro años a esta parte fecha ut supra.

Documento 30. *Acta de matrimonio de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 9 de junio de 1783, AHDM, Archivo SSM, libro de matrimonios 28 (1777-1783), f. 447.

D.<sup>n</sup> Gines de Andres y Aguirre con D.<sup>a</sup> Maria Prieto} En la Ygl.<sup>a</sup> Parroq.<sup>l</sup> de S.<sup>n</sup> Marn de Madrid a nueve de Junio de mil setez.<sup>s</sup> ochta y tres. Yo fr. Facundo Bazquez Th.<sup>e</sup> mayor de cura de dha Ygl.<sup>a</sup> en vrd de mandam.<sup>to</sup> del S.<sup>r</sup>

Liz.<sup>do</sup> Camacho, vic.<sup>o</sup> de Madrid y su Partido, q.<sup>e</sup> paso ante Pedro Asenjo Not.<sup>o</sup> su fha siete del corr.<sup>te</sup> En el que dispensa dho S.<sup>or</sup> Vic.<sup>o</sup> las tres Amonestaz.<sup>es</sup> que manda el S.<sup>to</sup> Concil.<sup>o</sup> de Tr.<sup>to</sup> y no habiendo resultado impedim.<sup>to</sup> alg.<sup>o</sup> y siendo exam.<sup>dos</sup> y aprobados en la Doctrina Xpna. Despose solemnem.<sup>te</sup> p.<sup>r</sup> palabr.<sup>s</sup> de pr.<sup>te</sup> q.<sup>e</sup> hacen verdad.<sup>o</sup> y lex.<sup>mo</sup> matrim.<sup>o</sup> a Gines de Andres y Aguirre, nral de la V.<sup>a</sup> de Yecla, Obpdo de Cartagena -viudo de D.<sup>a</sup> Maria Theresa Ant.<sup>a</sup> Arzano Morelans: con D.<sup>a</sup> Maria Ant.<sup>a</sup> Prieto, nral de la V.<sup>a</sup> de Colmenar viejo de este Arzobpdo, hija de Pedro Prieto, y Andrea Nogales; fueron Tgos Juan Sanchez, y Man.<sup>l</sup> Graz.<sup>a</sup> Y dho día les di las Bendiz.<sup>es</sup> nupz.<sup>es</sup> en el oratorio de esta Parroq.<sup>l</sup> siendo madrina Theresa Ysabel Martin, y lo firme= fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Documento 31. *Acta de bautismo de María Aguirre Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 19 de mayo de 1784, AHDM, Archivo SSM, Libro de bautismos 45 (1782-1785), f. 287.

Maria Gines Aguirre Prieto} En la Yglesia Parroq.<sup>l</sup> de S.<sup>n</sup> Mrn de Mad.<sup>d</sup> a diez y nueve de mayo de mil set.<sup>os</sup> och.<sup>ta</sup> y quatro Yo fr Prud.<sup>o</sup> Muro Th.<sup>e</sup> Cura de ella, Bautizé a Maria, Pasquala, Rita, hija lexma de D.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre, nral de la V.<sup>a</sup> de Yela, Obpdo de Murcia, y de D.<sup>a</sup> Maria Antonia Prieto nral de la V.<sup>a</sup> de Colmenar Viejo de este Arzobpdo. Nazió En diez y Siete del corr.<sup>te</sup> Calle del Relox, casas n.<sup>o</sup> nueve; fue su mad.<sup>na</sup> Andrea Nogales, a q.<sup>n</sup> adverti el parent.<sup>co</sup> espirit.<sup>l</sup> Tgos man.<sup>l</sup> Grazia y mig.<sup>l</sup> Perez, y lo firme. Fr. Prud.<sup>o</sup> Muro [rubricado].

Documento 32. *Memorial presentado por Ginés Andrés de Aguirre en el que solicita el título de teniente director por la Pintura de la Academia*, Madrid, 20 de marzo de 1785, Archivo RABASF, Académicos, sign. I-4I-I.

Exmo S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Gines de Andres y Aguirre. Discipulo de esta R.<sup>l</sup> Academia y Academico de merito PALP de VE. dice: fue opositor varias vezes a los premios grales, y en uno de ellos obtuvo el primero de Pintura. Que igualm.<sup>te</sup> tubo la gracia de Pensionado en esta R.<sup>l</sup> Academia, en cuio tiempo hizo varias copias, asi de Velazquez como de Murillo y Jordan que existen en esta R.<sup>l</sup> Academia: Que en el año de 1760 se dignó admitirle Académico de merito; y en el de 1762 fue propuesto en segundo lugar con d.<sup>n</sup> Mariano Salvador de Maella, a la plaza de Teniente, por muerte de d.<sup>n</sup> Alexandro Velazquez. Asi mismo tiene echas algunas obras publicas asi al fresco como al olio, fuera y dentro de Madrid, como en Sta Cruz, encarnacion, Hospital gral y otras. Ultimam.<sup>te</sup> ha asistido a las salas asi de Yeso como de principios algunos años por dho Mariano y d.<sup>n</sup> Antonio Velazquez en ausencia y enfermedades en cuia atencion A V.E. sup.<sup>ca</sup> (si es del agrado de V.E. este merito) se digne atender al sup.<sup>te</sup> en la plaza de Teniente que resulta del S.<sup>or</sup> d.<sup>n</sup> Antonio Velazquez Cuia gracia espera de la justificaz.<sup>n</sup> de V.E. Madrid 20 de marzo de 1785.

Documento 33. *Acta de bautismo de Josefa Aguirre Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 9 de septiembre de 1785, AHDM, Archivo SSM, Libro de bautismos matrimonios 45 (1782-1785), f. 476.

Josepha Aguirre Prieto } En la Ygl.<sup>a</sup> Parroq.<sup>1</sup> de S.<sup>n</sup> Marn de Madrid a nueve de Sep.<sup>re</sup> de mil setez.<sup>s</sup> och.<sup>ta</sup> y cinco. Yo fr. Marn Araujo Th.<sup>c</sup> cura de ella Bautize a Jpha Maria, Regina, Rafaela, y todos los S.<sup>tos</sup> hija lexma de D.<sup>n</sup> Gines Andres de Aguirre n.<sup>1</sup> de la v.<sup>a</sup> de Yela, Obpdo de Cartagena, y de d.<sup>a</sup> Maria Ant.<sup>a</sup> Prieto nral de la V.<sup>a</sup> de Colmenar Viejo de este Arzobpdo. Nazió en siete del corr.<sup>te</sup> C.<sup>e</sup> del Relox, casas n.<sup>o</sup> nueve; fue su Padr.<sup>o</sup> d.<sup>n</sup> Juan Gamboa, y le adverti el parent.<sup>co</sup> Spirit.<sup>1</sup>: Tgos Juan Sanchez y man.<sup>1</sup> Garz.<sup>a</sup> y lo firme= Fr Martin Araujo [rubricado].

Documento 34. *Acta de defunción de Josefa de Andrés Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, México, 17 de abril de 1787, Archivo SM, Libro de defunciones de españoles (1787-1785), f. 476.

D.<sup>a</sup> Josefa Andres de Aguirre Prieto. Parbula } En diez y siete de Abril del año del S. de mil setecientos ochenta y siete, se le dio sepultura Eccla en la Iglesia de este Sagrario a D.<sup>a</sup> Josefa Andres de Aguirre Prieto Parbula de dos años, hija lexma de D. Xines Andres de Aguirre, y de D.<sup>a</sup> Maria Antonia Prieto, vivia frente de Jesus Maria, murio el día diez y seis de este mes, y lo firme. Omaña [rubricado].

Documento 35. *Acta de bautismo de Juan José Aguirre Prieto, hijo de Ginés Andrés de Aguirre*, México, 7 de mayo de 1789, Archivo SM, Libro de bautismos de españoles 45 (1785-1792), f. 71.

Juan Jose Agustín Manuel Melchor. 6 p.<sup>s</sup> } En siete de Mayo del año del S. de mil setecientos ochenta y nueve, con licencia del S. D.<sup>r</sup> y Mro D. Manuel de Omaña, Cura de esta Santa Iglesia. Yo el B. D. Diego Velasco Castroverde, Baptizé un Ynfante que nacio el día seis de este mes, pusele por nombres Juan José Antonio Augustín Manuel Melchor, hijo lexmo del lexmo matrimonio de D. Xines de Andres y Aguirre, nat.<sup>1</sup> de la Villa de Yecla Obispado de Murcia; y de Doña Antonia Prieto, nat.<sup>1</sup> de Colmenar Viejo Arzobispado de Toledo: nieto por línea paterna de D. Salvador de Andres y Aguirre, y de Doña Maria Rodríguez y Aguirre; y por la materna de D. José Prieto, y de Doña Andrea Nogales: fueron sus padrinos D. Manuel de Santibañes, Oficial segundo de la Contaduria de Exercito de esta Capital, y Doña Maria Josefa Melchora Cano Moctezuma, vecinos de esta ciudad, instruidos en su obligacion. Manuel de Omaña [rubricado].

Documento 36. *Acta de defunción de Ginés Andrés de Aguirre, México, 18 de julio de 1800*, Archivo SM, Libro de defunciones de españoles 45 (1798-1807), f. 179.

D. Xines Andres de Aguirre=} En diez y ocho de Julio del año del S. de mil y ochocientos, se le dio sepultura Ecce en la Iglesia de este Sagrario a D. Xines Andres de Aguirre natural de la Villa y Corte de Madrid, de ochenta y quatro a ochenta y cinco años de edad, casado con Doña Maria Antonia no dieron mas razon, recivio los Santos Sacramentos, vivia en la Calle de los Cordovanes, murio el dia diez y siete de este mes, y para que conste lo firme. Juan Francisco Dominguez [rubricado].

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Rendón, Nora Karina (2010). *El dibujo en la Academia de San Carlos*, México: tesis para el grado de maestra en estudios de arte. Universidad Americana.
- Agulló y Cobo, Mercedes / Baratech Zalama, María Teresa (1996). *Documentos para la historia de la pintura española II*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Angulo Iñíguez, Diego (1935): “La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas”. En *Arte en América y Filipinas*, I, Sevilla, pp. 1-75 (reed. 2002, en Mateo Gómez, Isabel (coord.), *Diego Angulo Iñíguez, historiador del arte*. Madrid: C.S.I.C., pp. 153-192).
- Ansón Navarro, Arturo (2008). *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Cajalón.
- Aragoneses, Manuel Jorge (1962): “A propósito de unas pinturas extraviadas de Ginés Andrés de Aguirre”. En *Murgetana*, 19. Murcia, pp. 79-84.
- Arnaiz, José Manuel (1991): “Cosme de Acuña y la influencia de la escuela madrileña de finales del S. XVIII en América”. En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73. Madrid, pp. 135-177.
- Arnaiz, José Manuel (1999). *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de su majestad (1727-1792)*. Madrid: Antiquaria.
- Arnaiz y Freg, Arturo (1938): “Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, 2. México, pp. 21-43.
- Báez Macías, Eduardo (1972). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Báez Macías, Eduardo (2001). *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Báez Macías, Eduardo (2002). *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*. México: tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Báez Macías, Eduardo (2003). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Báez Macías, Eduardo (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bails, Benito (1795). *Instituciones de Geometría práctica para uso de los Jóvenes Artistas*. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Ballester Pérez, Mónica / Concheiro, Sabela / Hoz, Juan de Dios de la / Lescure Ezcurra, Susana / Serrano Herrero, Elena / Soria Hernández, Elsa / Torra Pérez, Mar (2006). *Neoclasicismo al sur de la Comunidad de Madrid. Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo*. Madrid: Monografías de Patrimonio Histórico, Doce Calles.

- Baquero Almansa, Andrés (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués.
- Barcia, Ángel María (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Bargellini, Clara / Fuentes, Elizabeth (1989). *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Barreno Sevillano, María Luisa (1980): “La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII”. En *Archivo Español de Arte*, 212, Madrid, pp. 467-490.
- Brown, Thomas A. (1976). *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México: Sepsetentas, 2 tomos.
- Buendía, José Rogelio (1986). *Goya joven (1746-1776) y su entorno*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Candel Crespo, Francisco (1992-1993): “Los plateros en Murcia en el catastro del marqués de la Ensenada (1756)”. En *Imafronte*, 8-9, Murcia, pp. 61-104.
- Cánovas del Castillo, Soledad (2004). *Los hermanos González Velázquez: Luis, Alejandro y Antonio*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 tomos.
- Cánovas del Castillo, Soledad (2018): “El pintor Antonio González Velázquez en Roma: 1748-1752”. En *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 1128-1152.
- Carrete Parrondo, Juan / Villena, Elvira (1990). *El grabado en el siglo XVIII: Joaquín José Fabregat. Valencia - Madrid - México*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- Carrillo y Gariel, Abelardo (1982). *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 tomos.
- Charlot, Jean (1962). *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*. Texas: University of Texas Press, Austin.
- Ciruelos Gonzalo, Ascensión / Durá Ojeda, María Victoria (1994): “Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, Madrid, pp. 315-340.
- Couto Pérez, José Bernardo (1872). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Imprenta de I. Escalante.
- Cruz Yábar, María Teresa (2003). *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2 volúmenes (Publicada on-line en 2011: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12823/>).
- Cruzada Villaamil, Gregorio (1870). *Los tapices de Goya*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Cuadriello, Jaime (2014): “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”. En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, pp. 205-229.
- Delicado Martínez, Francisco Javier (1984): “Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la iglesia de San Francisco, de Yecla”. En *Archivo de arte valenciano*, 65, Valencia, pp. 44 y 45.
- Delicado Martínez, Francisco Javier (2005): “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (siglos XIII-XXI)”. En *Yakka*, 15, Murcia.
- Díaz Moreno, Félix (2015): “Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo”. En *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, pp. 398-401.
- Donahue-Wallace, Kelly (2016). *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España* (1785). México: en la Imprenta Nueva Mexicana de don Felipe Zúñiga y Ontiveros.
- Estrada Félix, Genaro (1935). *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes en México*. México: Academia Nacional de San Carlos.
- “Exposición de los dibujos de Ginés Andrés de Aguirre” (1986). En *Gaceta de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 80, México, pp. 12 y 13.
- Fernández García, Justino (1968). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fernández García, Matías (1988). *Parroquia madrileña de San Sebastián VI: algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*. Madrid: Tierra de Fuego.
- Fernández García, Matías (1995). *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparros.
- Galindo y Villa, Jesús (1913): “Reseña histórica de la Academia Nacional de Bellas Artes, antigua de San Carlos”. En *Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes de México*, I. México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- García Barragán, Elisa (1993): “José María Vázquez en el neoclasicismo mexicano”. En *Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 431-446.
- García Gutiérrez, Pedro Francisco / Martínez Carbajo, Agustín Francisco (2006). *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés.
- García Sainz, María Concepción / Rodríguez de Tembleque, Carmen (1987): “Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos”. En *Cuadernos de Arte Colonial*, 2. Madrid: Museo de América. Ministerio de Cultura, pp. 5-17.
- García Sánchez, Yaiza (2011). *Memoria del nuevo mundo: imágenes para grabar de la expedición botánica de Sessé y Mociño (1787-1803)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- García Sanz, Ana / Sánchez Hernández, María Leticia (2011). *Reales Monasterios de Madrid: Las Descalzas y La Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gay-Pobes, Pablo (1996): “San Pedro de Menagaray: una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado”. En *Estudios alaveses*, 6, Vitoria-Gasteiz, pp. 315-338.
- González Franco, Glorinela (2004): “El arquitecto José Antonio González Velázquez y el Neoclásico en la Nueva España”. En *Boletín de Monumentos Históricos*, 1, México, pp. 69-77.
- González Zymla, Herbert (2009): “Andrés de Aguirre, Ginés”, en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, tomo I, pp. 757-758.
- González Zymla, Herbert / Frutos Sastre, Letizia de (2002). *Archivo de la colección de pintura y escultura de la Real Academia de la Historia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Held, Jutta (1971). *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín: Mann.
- Hermoso Cuesta, Miguel (2008). *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa (1692-1702)*. Zaragoza: Caja Inmaculada, Colección “Monografías de Arte CAI”, vol. I.
- Herrero Carretero, María Concepción (1992). *La fábrica de tapices de Madrid: Los tapices del siglo XVIII. La colección de la Corona de España*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 volúmenes.
- Itinerario español o Guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España: y para ir de unas ciudades a otras: y a algunas cortes de Europa*. Madrid: En la Imprenta de Miguel Escrivano, Calle Angosta de San Bernardo, 1767.
- Jiménez Priego, María Teresa (1978): “Artistas de las Reales Caballerizas del Palacio de Madrid”. En *El arte del siglo XIX*. Valladolid: Actas del II Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. I, pp. 245-254.
- Jiménez Priego, María Teresa (1982): “Artistas de las reales caballerizas del Palacio Real de Madrid”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, Madrid, pp. 125-150.

- Katzew, Ilona (1998): "Algunos datos nuevos sobre el fundador de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil". En *Memoria*, 7, México, pp. 31-65.
- Lamborn, Robert Henry (1891). *Mexican painting and painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*. Nueva York, Philadelphia: Allen, Lane & Scott, Press.
- López de Espinosa, Lola (2012): "El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron". En *Reales Sitios*, 191, Madrid, pp. 54-67.
- López Gómez, Antonio / Camarero Bullón, Concepción / Marín Perellón, Francisco Javier (1988). *Planimetría General de Madrid*. Madrid: Tabacalera S.A.
- López de Meneses, Amanda (1933): "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para aplicación de estudios en Roma". En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXI, Madrid, pp. 253-300.
- López Ortega, Jesús (2014). *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 tomos.
- López Ortega, Jesús (2015): "Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV, Madrid, pp. 131-150.
- López Ortega, Jesús (2017-2018): "Ginés Andrés de Aguirre y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 119-120, Madrid, pp. 33-50.
- López Ortega, Jesús (2018): "Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVIII, Madrid, pp. 41-65.
- López Ortega, Jesús / Sanz de Miguel, Carlos: "«Los primeros que se pintaron de trajes nuestros»: la nueva decoración de tapices del cuarto de los príncipes de Asturias en El Escorial durante el reinado de Carlos III". En *Reales Sitios*, Madrid (en prensa).
- Maier Allende, Jorge (2002). *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Documentación General. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Mangiante, Paolo Erasmo (1992). *Goya e l'Italia*, Roma: Fratelli Palombi (reed. (2008), *Goya e Italia*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza).
- Mano, José Manuel de la (1998): "Nuevas aportaciones a la intervención de Maella en la decoración de la Colegiata de la Granja". En *Archivo Español de Arte*, 284, Madrid, pp. 375-390.
- Mano, José Manuel de la (2008): "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)". En *Goya en tiempos de Guerra*, cat. expos. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 55-81.
- Mano, José Manuel de la (2011a). *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2 tomos.
- Mano, José Manuel de la (2011b). *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Mano, José Manuel de la / Matilla, José Manuel (2013): "Mariano Salvador Maella. Cuaderno italiano". En *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya. José del Castillo. Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 486-595.
- Marroquí, José María (1900-1903). *La ciudad de México*. México: Tip. y lit. "La Europea" de J. Aguilar Vera y Ca, 3 tomos.
- Martínez Calvo, José (1987). *Catálogo de la sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia.
- Mesonero Romanos, Ramón (1844). *Manual histórico topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid: Imprenta de Antonio Yenes.
- Morales y Marín, José Luis (1978): "Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte". En *Murgetana*, 50. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 47-112.
- Morales y Marín, José Luis (1979). *Los Bayeu*. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

- Morales y Marín, José Luis (1986). *La pintura española del siglo XVIII*. Madrid: Summa Artis, Historia General del Arte, Espasa Calpe, vol. XXVII.
- Morales y Marín, José Luis (1990). *Goya, pintor religioso*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Morales y Marín, José Luis (1991). *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. VII.
- Morales y Marín, José Luis (1994a). *Pintura en España 1750-1808*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Morales y Marín, José Luis (1994b). *Goya, catálogo de la pintura*. Madrid: Alpuerto.
- Morales y Marín, José Luis (1996). *Mariano Salvador Maella*. Madrid: Alpuerto.
- Moreno de las Eras, Margarita (1989): “El pintor: el taller, la Academia y el estudio”. En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 45-63.
- Muñoz Alonso, María Dolores (2010). *De hospital a museo: las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid*. Madrid: tesis doctoral inédita, E.T.S. Arquitectura (UPM), 3 tomos.
- Navarrete Martínez, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Núñez Vernis, Bertha (1995): “Zacarías González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas”. En *Goya*, 247-248, Madrid, pp. 26-32.
- Núñez Vernis, Bertha (2000). *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Orihuela, Mercedes (1996). *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Espasa-Calpe.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1868-1869). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno (reed. 1883-1884), 2 tomos.
- Pardo Canalís, Enrique (1967). *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: CSIC.
- Pérez de Guzmán y Gallo, Juan (1917): “Retratos y bustos de la Real Academia de la Historia”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 70, Madrid, pp. 189-195.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1964). *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971a): “En torno a Corrado Giaquinto”. En *Archivo Español de Arte*, 176. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, pp. 389-401.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971b): “Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas”. En *Atti II Convegno internazionale di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, pp. 93-100.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2006). *Corrado Giaquinto y España*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Gállego, Julián (1985). *Colecciones de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Gállego, Julián / Alonso, María José (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Díez García, José Luis (1990). *Museo Municipal. Catálogo de las pinturas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / González Zymla, Herbert / Frutos Sastre, Letizia de (2003). *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Ponz, Antonio (1776). *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Imprenta de don Joaquín Ibarra (reed. 1787), tomo V.
- Quintana Bermúdez de la Puente, Covadonga de (2019): “La galería de retratos de los directores de la Real Academia Española en los documentos de su archivo. Los seis primeros retratos”. En *Boletín de información lingüística de la Real Academia Española*, 12, Madrid, pp. 70-97.
- Revilla, Manuel Gustavo (1893). *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

- Rodríguez de Tembleque, Carmen (1985). *Ginés de Andrés Aguirre*. Madrid: tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez de Tembleque, Carmen (1986): “Ginés Andrés de Aguirre, pintor de frescos”. En *Cuadernos de Arte Colonial*, I. Madrid, pp. 85-96.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2004): “A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia». En *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, 11. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Centro de Investigaciones de América Latina, pp. 63-75.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2006). *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Romero, Yolanda (2019). *Colección Banco de España. Catálogo razonado*. Madrid: Banco de España, Eurosistema, volumen I.
- Sánchez, Almudena / Alba, Laura / García Máiquez, Jaime (2014): “Un cartón recuperado”. En *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 82-87.
- Sánchez López, Andrés (2008). *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Sancho Gaspar, José Luis (2002). *El palacio de Carlos III en el Pardo*. Madrid: Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Santamarta del Río, Santos / Fuertes Lanero, Miguel / Capánaga, Victorino / Calvo Martín, Teodoro (2009). *La Ciudad de Dios, de san Agustín. Vida de san Agustín por Posidio*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos Selecciones.
- Sanz de Miguel, Carlos (2015). *El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2 volúmenes.
- Senent del Caño, Clara Isabel (2017). *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Valencia: tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia.
- Simón Díaz, José (1992). *Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del estudio de la Villa al Instituto de San Isidro, años 1346-1955)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Tormo y Monzó, Elías (1919). *El Pardo. Cartilla Excursionistas*. Madrid: Hauser y Menet.
- Tormo y Monzó, Elías (1923): “El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española”. En *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, II. Murcia (reed. (1949)). En *Arte en América y Filipinas*, II, Sevilla, pp. 1-23).
- Tormo y Monzó, Elías / Sánchez Cantón, Francisco Javier (1919). *Los Tapices de la Casa del Rey N.S., Notas para el catálogo y la historia de la colección y de la fábrica*. Madrid: Artes Gráficas “Mateu”.
- Toussaint, Manuel (1983). *Arte colonial en México*. México: Universidad Autónoma Nacional de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (1988). *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2 tomos.
- Vega González, Jesusa (1989): “Los inicios del artista. El dibujo, base de las Artes”. En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 1-29.
- Zúñiga y Ontiveros, Felipe de (1786-1800). *Calendario manual y guía de forasteros en México [...]*. México: con su privilegio en su Oficina.